



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
(PPGPC)

LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS

A performance dos espaços sensíveis.

Edward Gordon Craig:

Afetos, memórias, experiências e tatilidades.

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luis Guilherme Barbosa dos Santos

3. Título do trabalho

A performance dos espaços sensíveis. Edward Gordon Craig: Afetos, memórias, experiências e tatilidades.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 07/08/2025, às 00:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Luis Guilherme Barbosa Dos Santos, Discente**, em 14/08/2025, às 18:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5458427** e o código CRC **E00DE83E**.

LUIS GUILHERME BARBOSA DOS SANTOS

A performance dos espaços sensíveis.

Edward Gordon Craig:

Afetos, memórias, experiências e tatilidades.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Luis Guilherme Barbosa dos
A performance dos espaços sensíveis. Edward Gordon Craig:
Afetos, memórias, experiências e tatilidades. [manuscrito] / Luis
Guilherme Barbosa dos Santos. - 2025.
316 f.: il.

Orientador: Prof. Robson Corrêa de Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2025.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Arquitetura. 2. Teatro. 3. Juhani Pallasmaa. 4. Desenho. 5.
Maquete. I. Camargo, Robson Corrêa de , orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 05 da sessão de Defesa de Tese de Luis Guilherme Barbosa dos Santos, que lhe confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e quatro dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das catorze horas, via *webconferência*, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "A performance dos espaços sensíveis. Edward Gordon Craig: Afetos, memórias, experiências e tatalidades". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGPC/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho (UDESC), membro titular externo; Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva (EFGA Basileu França), membro titular externo; Profª. Drª. Adriana Fernandes (UFPB), membro titular externo; Prof. Dr. Eduardo José Reinato (PUC/GO), membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. A banca solicitou o registro de que o trabalho apresentado é maduro, complexo e único, sendo uma pesquisa excelente, que se recomenda para publicação. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 28/08/2025, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Almir Ribeiro da Silva Filho, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Allan Lourenço Da Silva, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ADRIANA FERNANDES, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo José Reinato, Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 18:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5607498** e o código CRC **51901B88**.

Referência: Processo nº 23070.031268/2025-21

SEI nº 5607498

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antenor (*in memoriam*) e Carmen Lúcia, pela força que me foi e me é passada em todos os momentos, com alegria e amor e ao meu irmão Luciano Guilherme, por acreditar na minha responsabilidade como ser humano e professor e também ser um esteio fundamental e inspirador. Desde sempre e para sempre, meus agradecimentos e amor infinitos. Ao meu pai, obrigado pelos primeiros contatos com os materiais de desenho, eu aos cerca de 10 anos de idade, que viriam no futuro determinar a minha trajetória como arquiteto, professor, maqueteiro e “croquizeiro”.

Ao meu orientador, Professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, a quem agradeço imensamente pelo acolhimento, pela sabedoria e experiências compartilhadas. Uma pessoa de inestimável valor nesta trajetória, em quem sustento e me inspiro neste aperfeiçoamento humano e profissional, como arquiteto, pesquisador e professor. Ao senhor, todo o meu respeito e estima.

Agradeço ao Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva, uma rocha firme e fundamental em quem me sustento nesta caminhada, por quem tenho admiração, carinho, respeito, amor fraterno e que continua a ser uma luz que ilumina os meus caminhos, me inspira e estimula. Agradeço por sua existência e persistência, pelos frutos profícuos das suas inspiradoras pesquisas, práticas teatrais e em iluminação cênica e aqui também lhe homenageio.

Agradeço ao amigo e professor Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho, que em inúmeros diálogos nos trouxe também inúmeros aspectos sobre Edward Gordon Craig, que tornam esta pesquisa contínua e cotidiana, em seus inícios, meios e fins pessoais e profissionais. Agradeço aos professores Dr.^a Adriana Fernandes e Dr. Eduardo José Reinato pelos olhares atentos e sensíveis, pelas preciosas contribuições e pela gentileza em se disponibilizarem em contribuir com esta pesquisa.

Agradeço aos meus amigos para a vida e aos colegas do mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França. Aos companheiros de luta, de trabalho e aos muitos e já incontáveis alunos que também formaram este pesquisador. Aos meus amigos e amigas, agradeço a paciência, presença, escuta e cuidado.

A todos os parceiros e professores do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica e da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França, agradeço o apoio e generosidade.

Agradeço aos que estiveram dispostos a participar da (re) escrita de um homem, na figura e na (re) apresentação de arquiteto que sou e que continua a ser; um arquiteto “não convencional”, contido em uma pesquisa que representa também a mim mesmo.

Agradeço, finalmente, ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, seus docentes e corpo técnico e à Universidade Federal de Goiás pela contribuição direta ou indireta na construção deste trabalho.

RESUMO

Esta tese é o resultado da minha pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - Área Interdisciplinar - da Faculdade de Ciências Sociais/UFG. Apresento aqui reflexões e exercícios não apenas teóricos, mas que envolvem tatilidade e experiência como processos que contribuíram para os estudos sobre o encenador britânico Edward Gordon Craig. Aponto também as reflexões do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa e da socióloga britânica Dr.^a Tomoko Tamari sobre os aspectos multissensoriais na arquitetura. Como objetivo geral, investigo a organização do espaço da cena craiguiana em suas bases materiais, fenomenológicas, multissensoriais e experienciais, destacando o afeto, a memória, a experiência e a tatilidade como fenômenos que precederam a sua materialização. Parto também dos meus desenhos, maquetes e outras experimentações, em um exame e reconstrução de parte do repertório cenográfico de Gordon Craig. De natureza exploratória, bibliográfica e imagética, esta tese apresenta uma perspectiva com origem nos princípios do pensamento arquitetônico em seus processos materiais e simbólicos de organização do espaço, fundamentando-me em pressupostos que indicam a presença dos afetos, memórias, experiências e tatilidade na obra de Gordon Craig. Concluo, finalmente, que Gordon Craig materializa na cena o afeto, a memória, a experiência a partir da tatilidade, bem como organiza e apresenta o seu novo teatro e a sua nova cena como espaços arquiteturais e existenciais em uma performance sensível.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura; Teatro; Juhani Pallasmaa; Desenho; Maquete.

ABSTRACT

This thesis is the result of my research in the Postgraduate Program in Cultural Performances - Interdisciplinary Area - at the Faculty of Social Sciences/UFG. Here I present reflections and exercises that are not only theoretical but involve tactility and experience as processes that contributed to studies on the British director Edward Gordon Craig. I also point out the reflections of the Finnish architect Juhani Pallasmaa and the British sociologist Dr. Tomoko Tamari on the multisensory aspects in architecture. As a general objective, I investigate the organization of the space of the Craigian scene in its material, phenomenological, multisensory and experiential bases, highlighting affect, memory, experience and tactility as phenomena that preceded its materialization. I also start with my own drawings, models and other experiments, in an examination and reconstruction of part of Gordon Craig's scenographic repertoire. Of an exploratory, bibliographic and imagery nature, this thesis presents a perspective originating in the principles of architectural thought in its material and symbolic processes of space organization, based on assumptions that indicate the presence of affections, memories, experiences and tactility in the work by Gordon Craig. I conclude, finally, that Gordon Craig materializes affection, memory, experience through tactility in the scene, as well as organizing and presenting his new theater and his new scene as architectural and existential spaces in a sensitive performance.

KEYWORDS: Architecture; Theater; Juhani Pallasmaa; Design; Model.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Edward Gordon Craig (1872 – 1966) em seu espaço existencial de pensar a cena que, por meio de reflexões e produção artística em desenhos, gravuras e maquetes, desenvolveu a imagem para a sua cena.	16
Figura 2 - Gravura para o projeto <i>Scene</i> (1907).	18
Figura 3 - Gravura para o projeto <i>Scene</i> (1907).	20
Figura 4 – O arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa.....	21
Figura 5 - Edward Gordon Craig (1910) e marionete.	23
Figura 6 - Edward Gordon Craig na Arena Goldoni, com uma maquete para palco (1912).	25
Figura 7 - Maquete para <i>Hamlet</i> (1912).	26
Figura 8 - Projeto de palco para <i>Hamlet</i>	28
Figura 9 – O “leque e a “rede” de Richard Schechner (2020 [2002]).	204
Figura 10 - Croquis. Reprodução de desenhos de Gordon Craig.	237
Figura 11 - Maquete. Referência: os <i>Screens</i> idealizados por Gordon Craig.	238
Figura 12 - Detalhe de maquete dos <i>Screens</i> idealizados por Gordon Craig.	239
Figura 13 - Maquete dos <i>Screens</i> idealizados por Gordon Craig.	245
Figura 14 - Detalhamento/croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig (esquerda) e sistematização de uma possível estrutura para montagem de palco (direita).	246
Figura 15 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.	246
Figura 16 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.	247
Figura 17 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.	247
Figura 18 - Maquete eletrônica da imagem anterior (desenho à esquerda). Reprodução de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	248
Figura 19 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.	248
Figura 20 - Gravura de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre</i> (1913).	249
Figura 21 - Maquete a partir de gravura de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre</i> (1913).	249
Figura 22 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.	250
Figura 23 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (Edward Gordon Craig, 1913).	250

Figura 24 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (Edward Gordon Craig, 1913).	251
Figura 25 - Maquete eletrônica da imagem anterior, feito em computador. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	251
Figura 26 - Maquetes. Reprodução a partir de desenhos de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	252
Figura 27 - Croquis. Reprodução a partir dos desenhos de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	252
Figura 28 - Croqui. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	253
Figura 29 - Croquis e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	253
Figura 30 – Croqui e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	254
Figura 31 - Croqui e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	255
Figura 32 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	256
Figura 33 - Gravura original de Gordon Craig.....	256
Figura 34 - Maquete eletrônica. Inteligência artificial. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	257
Figura 35 - Reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	257
Figura 36 - Maquete. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	258
Figura 37 - Maquete. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	258
Figura 38 - Maquetes eletrônicas. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	259
Figura 39 - Maquete. Reprodução de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	259
Figura 40 - Maquete eletrônica. Inteligência artificial. Reprodução de desenho de Gordon Craig em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	260

Figura 41 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	260
Figura 42 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	261
Figura 43 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	262
Figura 44 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	262
Figura 45 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	263
Figura 46 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	263
Figura 47 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	264
Figura 48 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	265
Figura 49 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	266
Figura 50 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913) e <i>sketch books</i>	266
Figura 51 - Desenhos. Reprodução a partir de gravuras feitas por Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	267
Figura 52 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913) e em <i>Rumo a um Novo Teatro & Cena</i> (2017), de Luiz Fernando Ramos.	267
Figura 53 - A “ <i>mão ferramenta</i> ” (PALLASMAA, 2014).	300
Figura 54 - Algumas das maquetes feitas a partir dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	301
Figura 55 - Croquis a partir dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	301
Figura 56 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	302
Figura 57 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	302

Figura 58 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	303
Figura 59 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (2017).....	303
Figura 60 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	304
Figura 61 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	305
Figura 62 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	306
Figura 63 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	306
Figura 64 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	307
Figura 65 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig (os <i>Screens</i>), disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	308
Figura 66 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	309
Figura 67 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	310
Figura 68 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	311
Figura 69 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre & Scene</i> (1913).....	312
Figura 70 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913) e de Le Corbusier, em <i>Por uma Arquitetura</i> (1923).	313
Figura 71 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	314
Figura 72 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).....	315
Figura 73 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em <i>Towards a New Theatre/Scene</i> (1913).	316

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1. As raízes do pensamento craiguiano.....	33
1.1 Uma imagem condensada – Os elementos reguladores da estética na cena craiguiana a partir da arquitetura.....	44
1.2 A natureza das formas em Edward Gordon Craig: estruturas primordiais na performance de um espaço simbólico	53
CAPÍTULO 2. EDWARD GORDON CRAIG E O DESENHO DA CENA EM <i>HAMLET</i> (1912).....	84
2.1 Uma visão panorâmica sobre a arquitetura da cena e as suas formas em <i>Hamlet</i> , no Teatro de Arte de Moscou em 1912, dirigido por Constantin Stanislavski.....	105
CAPÍTULO 3. A CENA CRAIGUIANA COMO EXPERIÊNCIA ARQUITETÔNICA - UMA ABORDAGEM A PARTIR DE JUHANI PALLASMAA	131
3.1 Habitar a cena craiguiana – Uma experiência multissensorial	150
3.2 A cena craiguiana na (re) apresentação do invisível	173
CAPÍTULO 4 - A (RE) CONSTRUÇÃO DA CENA CRAIGUIANA – DO TRAÇO À MAQUETE, DA MAQUETE À CENA – AFETO, TATILIDADE E MEMÓRIA – UMA EXPERIÊNCIA.....	201
4.1 - Desenho, tatilidade, experiência e afeto	212
4.2 - Do traço à maquete, da maquete à cena	232
CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
BIBLIOGRAFIA	279
ANEXO - OUTRAS IMAGENS DE DESENHOS E MAQUETES – EXPERIMENTAÇÕES EM GORDON CRAIG DESDE O ANO DE 2014	299

Eu tenho que conversar com você.

Você está ouvindo?¹

Edward Gordon Craig

¹ “*I have to talk to you. Are you listening?*” (2018 [1951 – 1960]). Fonte: <https://youtu.be/OIBPiNawFLc>
Acesso em 04/01/2024.

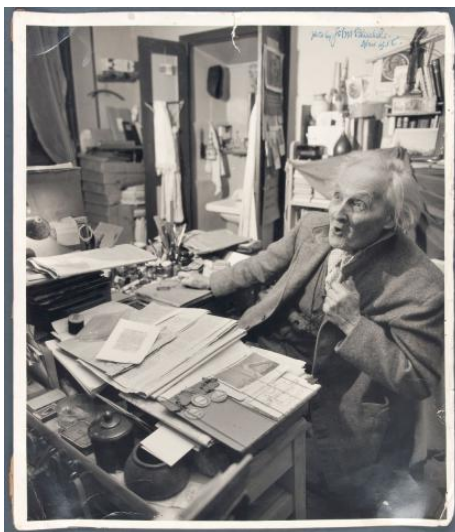
INTRODUÇÃO

Apresento aqui nesta tese uma reflexão sobre o trabalho, a vida e o contexto da produção artística de Edward Gordon Craig (1872 – 1966), importante ator, figurinista, encenador, desenhista, gravurista e cenógrafo britânico, nascido na cidade de Stevenage, situada a cerca de cinquenta quilômetros ao norte de Londres, na Inglaterra.

Uma das intenções nesta pesquisa, que articulo nesta tese, com as devidas aproximações com os fundamentos teóricos e práticos em arquitetura, é entender de que formas Gordon Craig materializou o que pensava sobre o espaço e a cena. Para essa intenção, desenvolvi aqui algumas reflexões a partir da teoria e da história da arquitetura em seus aspectos materiais, projetuais, técnicos e simbólicos. Parto, portanto, de aspectos e reflexões contidas na minha dissertação de mestrado e recorro aos teóricos da arquitetura, à Filosofia e ao Simbolismo e à fenomenologia dos espaços, em suma.

A reflexão está concentrada na construção e produção da imagem para cena teatral produzida por Gordon Craig em suas experimentações. No teatro, e nessas experimentações, Gordon Craig se destacou como um revolucionário da cena, utilizando recursos técnicos e artísticos – e de projeto, característicos da arquitetura na idealização e planejamento dos espaços edificadas, em suas mais diversas ordens de utilização. Um construtor e pensador da performance cênico-teatral no início do século XX.

Figura 1 - Edward Gordon Craig (1872 – 1966) em seu espaço existencial de pensar a cena que, por meio de reflexões e produção artística em desenhos, gravuras e maquetes, desenvolveu a imagem para a sua cena.



Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/his-life/> Acesso em: 19/07/2024.

Gordon Craig utilizou recursos mínimos, condensados, a partir dos quais expressou, artística e tecnicamente, o seu pensamento para o seu novo teatro e a sua nova cena. A materialização do imaginado por Gordon Craig foi representada em inúmeros desenhos e gravuras e, nesse sentido, destaco uma expressão que envolveu, logicamente, o domínio e o entendimento do espaço da cena enquanto um espaço tridimensional. Este espaço, representado por meio de desenhos, gravuras e também por maquetes, configura-se como em espaço “em performance”, a performance da sua “mão ferramenta”, a performance de um espaço de afetos, de memória, de experiências e de tatilidades, uma nova configuração do espaço simbólico na arte e na vida.

Esta pesquisa, em relação às metodologias e abordagens com e por meio das quais se norteia, se localiza em um caminho epistemológico, de observação dos procedimentos artísticos e técnicos utilizados por Edward Gordon Craig em seus estudos e realizações cênicas; uma leitura genética de seu trabalho e de seus processos.

Em relação à natureza das fontes para a elaboração desta tese, ela se configura como uma pesquisa bibliográfica de teor documental em seu sentido amplo, construída a partir de registros disponíveis que, como aponta Antônio Joaquim Severino em seu livro *Metodologia do Trabalho Científico* (2013, p. 122), ocorre “decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc.” e ainda “utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados”².

Nesta pesquisa, de abordagem também documental, incluindo aqui mais um apontamento de Severino, “tem-se como fonte documentos no sentido amplo, ou seja, não só de documentos impressos, mas sobretudo de outros tipos de documentos”³. Outros tipos de documento como desenhos, gravuras e fotografias também foram utilizados como referências, o que caracteriza a fundamentação dessa pesquisa também em seu caráter imagético e iconográfico.

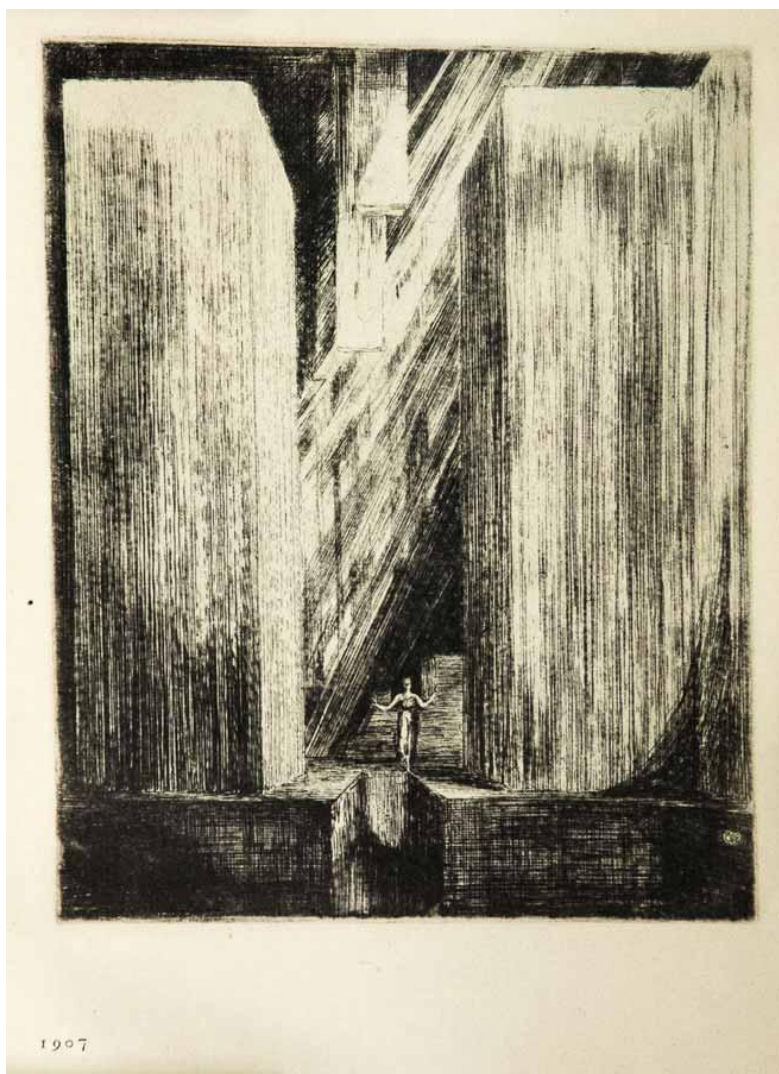
Na imagem seguinte, observe-se uma das inúmeras expressões artísticas de Gordon Craig: uma gravura para o seu projeto *Scene* (1907), na qual já é possível observar e entender o caráter arquitetural do que ele propôs e viria a realizar em suas produções,

² SEVERINO, 2013, p. 122.

³ SEVERINO, 2013, p. 122.

começando pelo fundamental *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou (iniciado em 1908, estreia em 1911), uma das principais produções artísticas do século XX.

Figura 2 - Gravura para o projeto *Scene* (1907).



Gravura para o projeto *Scene* (1907). Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/> Acesso em: 19/03/2024.

Observe-se a monumentalidade nas estruturas cênicas, o “gigantismo” dessas formas comparado com as “pequenas” formas das presenças humanas no teatro, os jogos entre luz e sombra, entre claro e escuro, entre os cheios e vazios. Observe-se a presença/ausência da luz e de seus efeitos inquietantes, pelas presenças incorporadas também da penumbra, da escuridão, e do vazio, associadas à ideia de espaços do entre – os entre lugares, passagens e percepções.

Parto do princípio de que o espaço da cena é vivo, múltiplo nessas percepções e, sem dúvida, um espaço que “performa” em si mesmo e a si mesmo. Uma abordagem que elabora performance e vida.

Em sua natureza de abordagem qualitativa, esta tese está apoiada em um trabalho de pesquisa e reflexão de caráter “pessoal, autônomo, criativo e rigoroso”⁴, em um envolvimento que contempla à área de atuação, pesquisa e prática deste pesquisador, nos seus aspectos humanos, sociais e políticos (SEVERINO, 2013) na dialética entre Arquitetura, Teatro e na perspectiva dos estudos das Performances Culturais.

Observamos em Gordon Craig, na construção do seu espaço cênico, uma produção assentada em uma expressão artística que se materializou também em desenhos, gravuras e maquetes, cujas características se localizam também na ideia de tatilidade, tais como os explorados pelo arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa (1936) e pela Dr.^a Tomoko Tamari, socióloga, pesquisadora e professora da Goldsmiths - Universidade de Londres.

Tatilidade é um conceito “em performance” (o “mostrar fazendo, de Richard Schechner) presente nos ensaios e publicações do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, especialmente em seus livros *Os Olhos da Pele* (2011), *A Mão Pensante: Sabedoria Existencial e Corporificada na Arquitetura* (2011), *Habitar* (2017) e *Essências* (2018), que são reuniões de alguns de seus trabalhos publicados a partir de 1995. Em seus ensaios e palestras, Pallasmaa aborda a arquitetura sob o ponto de vista de aspectos como memória, imaginação e tempo, nas suas inferências com a vida concreta. Edward Gordon Craig, nesse sentido, foi um artista que trabalhou fortemente estes aspectos em sua produção e que percebeu a performance da vida em sua construção.

Na figura a seguir, a tatilidade presente na gravura de Gordon Craig: memória, imaginação e tempo em ação e observação, da obra e na obra.

⁴ SEVERINO, 2013, p. 188.

Figura 3 - Gravura para o projeto *Scene* (1907).



Fonte: http://www.edwardgordoncraig.co.uk/i/lge/scene-plate-4_65_65.jpg
Acesso: 19/03/2024.

Em seu livro *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos* (Bookman, 2011), Juhani Pallasmaa explora a fenomenologia da arquitetura, evidenciando-a como uma experiência multissensorial, como por exemplo a partir da visão e do “contato direto do criador com o objeto” da sua criação (PALLASMAA, 2011, p. 12). Em uma outra publicação de sua autoria, *As Mãos Inteligentes: A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura* (PALLASMAA, 2013), Pallasmaa nos aponta a ideia de mão-ferramenta:

A ferramenta é uma extensão e uma especialização da mão que altera suas possibilidades e capacidades naturais. Ao usar um machado ou faca, o usuário destro não pensa na mão e na ferramenta como entidades diferentes e separadas; a ferramenta se desenvolveu para fazer parte da mão, tornou-se uma espécie de órgão totalmente novo, uma ferramenta manual (PALLASMAA, 2014, p. 54).

Figura 4 – O arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa.

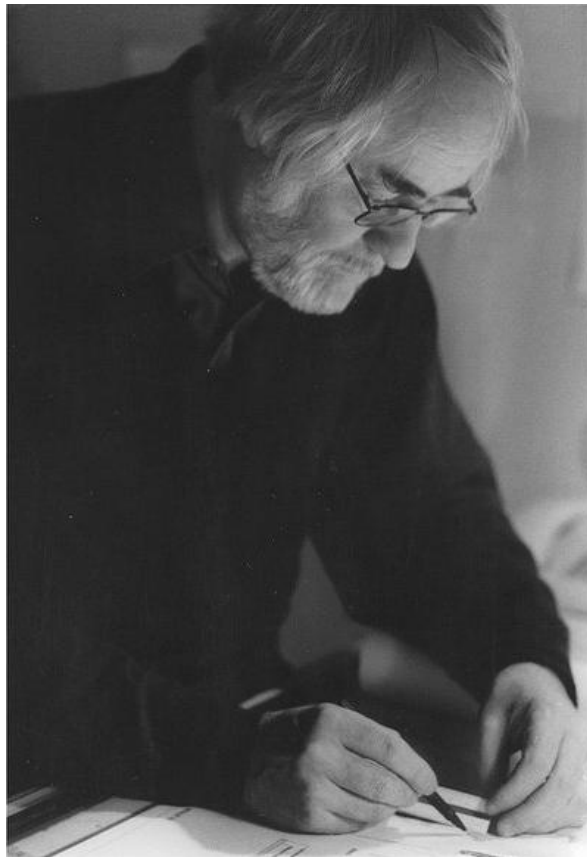


Foto: Knut Thyberg. Fonte: <https://www.ribaj.com/culture/an-interview-with-juhani-pallasmaa>
Acesso em: 19/03/2024.

Neste sentido, tatilidade significa o contato direto do artista com o seu material, a partir da sua mão-ferramenta em ação. O produto desse processo se configura como uma expressão primordial da intenção no desenho, a expressão inicial por meio do gestual do desenho, da gravura e da maquete.

Tatilidade é um conceito também explorado pela Dr.^a Tomoko Tamari⁵, associando o contato direto do (a) artista com os materiais com os quais produz, basicamente, as primeiras expressões artísticas das suas ideias, por meio do desenho manual, em ações diferenciadas do que se produz a partir da utilização de instrumentos, inclusive o computador.

A Dr.^a Tomoko Tamari é professora titular de Sociologia e pesquisadora na Goldsmiths, Universidade de Londres, Inglaterra. É editora executiva da revista *Body &*

⁵ <https://www.gold.ac.uk/icce/staff/tamari/>

*Society*⁶ (SAGE) e pesquisa, dentre outras relações entre corpo e tecnologia, a imagem corporal e a percepção humana. Para Tamari, “o desenho à mão ‘coloca o *designer* em contato com a pele e com o objeto’ e ‘em última análise, o objeto torna-se uma extensão e parte do corpo do *designer*’⁷ e dessa forma “a imagem surge como se fosse uma projeção automática da mente imaginativa”⁸, configurando-se em uma espécie de “êxtase do trabalho”.

Aqui tomamos, a partir da pesquisa de Tamari, inicialmente um exame com olhos para a arquitetura da cena craiguiana e a sua organização visual e estética. O objetivo é evidenciar o caráter cênico-arquitetural na cena, a partir de traços possíveis de referência na arquitetura, configurados sob as bases das ordenações⁹ espaciais presentes nos processos típicos e normatizados na arquitetura. Neste processo procuro também fazer o processo inverso ao experimentar e realizar releituras da obra craiguiana a partir da minha experiência pessoal, construindo, desconstruindo e reconstruindo as propostas craiguianas em esboços, maquetes etc., que fazem parte deste trabalho.

Passo também por uma investigação da obra de Gordon Craig nos seus aspectos multissensoriais, orientados aqui na fenomenologia da arquitetura onde temos como principais referências Juhani Pallasmaa, Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887 – 1965), mais conhecido como Le Corbusier, Bruno Zevi (1918 – 2000) e Josep Maria Montaner (1954), dentre outros pensadores da arquitetura, para um diálogo com a obra de Gordon Craig nesta perspectiva que envolve Arquitetura, Teatro e os Estudos das Performances Culturais. Assim fazem parte deste trabalho não apenas registros escritos e reflexões, mas também experimentações práticas das propostas craiguianas.

⁶ <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/journal/body-society>

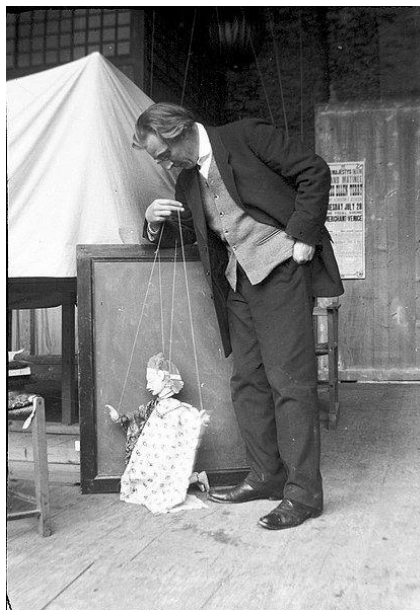
⁷ “(...) drawing by hand ‘put[s] the designer in skin-contact with the object’ and ‘ultimately the object becomes an extension and part of the designer’s body’” (PALLASMAA, 2009, p. 97 apud TAMARI, 2017, p. 92). Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1357034X16676540>

⁸ “In this process, ‘the draughtsman forgets both hand and the pencil, and the image emerges as if it were an automatic projection of the imaging mind’ (Pallasmaa, 2017). This is ‘the ecstasy of work’ (Pallasmaa, 2017)”. (PALLASMAA, 2009, p. 97 apud TAMARI, 2017, p. 93).

⁹ O termo ordenação se refere à “definição da forma arquitetônica” que é “basicamente determinada pela relação precisa entre elementos construtivos que definirão lugares que servem como: (1). Lugares de uso ou destino; (2). Lugares de movimento e conexão. Os arranjos formais em arquitetura, se fazem a partir de esquemas básicos que ordenam esses elementos em função de uma idéia (sic) ou tema formal, um partido ou uma Intenção Compositiva(...) que reconhece as circunstâncias e limitações de um dado contexto ou situação e as incorpora numa solução. A natureza estrutural inerente à arquitetura implica numa ordenação de base geométrica; logo, os esquemas básicos que vão relacionar os elementos fundamentais derivam dessa base geométrica”. Fonte: <http://www.fau.ufrj.br/wp-content/uploads/2018/03/FAR112-Cap%C3%ADulo-5-v2.pdf>

Além dos desenhos, gravuras e maquetes, Gordon Craig desenvolveu o conceito de *Übermarionette*, uma idealização simplificada e sintética da figura humana para um “ser” “desprovido de gênero biológico” (TAXIDOU, 1998, p. 94 apud RIBEIRO, 2024, p. 19) e que substituiria a presença daquela figura humana na cena (RIBEIRO, 2024). Assim, Gordon Craig também trabalha com marionetes, como se mostra na imagem abaixo.

Figura 5 - Edward Gordon Craig (1910) e marionete.



Edward Gordon Craig (1910) em Florença, Itália¹⁰. Fonte:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward-Gordon-Craig-1910s.jpg> Acesso em: 19/03/2024.

Na cena craiguiana, por exemplo, formas, volumes e superfícies demonstram-se carregadas de uma abstração originada em um “pensamento complexo que se desdobra numa série de raciocínios abstratos” (BERGSON, 1999, p. 6). Os raciocínios abstratos de Gordon Craig são materializados na cena, caracterizada pela síntese das formas, porém não perdendo as características principais.

¹⁰ Photograph of the English theatre practitioner Edward Gordon Craig (1872–1966), while visiting Florence, Italy. Presumably photographed by a member of the Thesleff family, which included the painter Ellen Thesleff (1869–1954). Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward-Gordon-Craig-1910s.jpg> Acesso em 19/07/2024.

Desde o ano de 2014, impressionado com a obra¹¹ de Edward Gordon Craig, estive mais interessado com a experiência da tatilidade - como artista e professor de teoria da Arquitetura, de desenho arquitetônico e de cenografia - e também em busca de uma compreensão maior e mais embasada sobre os processos que envolveram a expressão gráfica e artística de Edward Gordon Craig para a cena. Dentro da sua expressão, interessei-me por observar os seus desenhos, gravuras e maquetes, a partir de reflexões práticas que acabaram envolvidas na fenomenologia da arquitetura e na manipulação de materiais para, especificamente, desenvolver minhas pesquisas, bem como a prática de cenografia.

Assim exercitando essas práticas em cenografia, construí inúmeras maquetes a partir das imagens das cenas teatrais criadas por Gordon Craig, presentes em muitas das nas publicações que fazem parte desta pesquisa; também redesenhei essas imagens, ou a maioria delas, como modo de investigação das suas relações com o que entendo como uma aproximação com a arquitetura e seus princípios técnicos e artísticos. Não apenas um observar, mas um refletir do ato, em ato. Alguns desses princípios técnicos e artísticos são o desenho inicial da ideia, a partir dos esboços e construção de maquetes simples, porém que simulam ou melhor, antecipam a uma possível forma, estrutura e estética de algo que se pretende construir, como casas, seus interiores e nas reflexões aqui apresentadas, o teatro, o espaço cênico e seus elementos cenográficos.

Gordon Craig articulava, em seus processos criativos, desenho, pintura, maquetes e figurino, basicamente prévias ou antecipações de como idealizava e sugeria o seu novo teatro e a sua nova cena¹². Filho de uma famosa atriz britânica, Ellen Terry (1847 – 1928) e do arquiteto Edward William Godwin (1833 – 1886), Gordon Craig demonstrou, por meio das suas habilidades, alguns elementos constituintes da cena em seu espaço tridimensional, ou seja, “ajustou” sua ideia de cenário à altura, à largura e ao comprimento do espaço cênico. Tais elementos correspondem ao que se pode observar como referências arquitetônicas – imagens que remetem a construções, a edifícios, a torres, pontes, passarelas, plataformas etc. A ideia do tridimensional está na sensação de

¹¹ Conheci o trabalho de Edward Gordon Craig a partir da sugestão de observação dos cenários que ele elaborou (a partir do desenho, da gravura e de maquetes). Estes foram a mim indicados pelo Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva, Mestre e Doutor em Performances Culturais.

¹² Utilizo no decorrer da tese a expressão “seu novo teatro e sua nova cena” com o intuito de reforçar uma importante obra escrita de Edward Gordon Craig cujo título é, em Português, *Rumo a um Novo Teatro & Cena*, um conjunto de suas obras, traduzida por Luiz Fernando Ramos em 2017. No original, *Towards a New Theatre* (1913) e *Scene* (1923).

profundidade, de distância, de grandes alturas e demais percepções relacionadas aos espaços e como os compreendemos.

Gordon Craig utilizou diversos recursos técnicos e artísticos para a materialização das suas ideias em teatro e na cena, que são apresentados em croquis¹³, gravuras¹⁴, figurino e pela idealização da encenação a partir desse conjunto de recursos artísticos e técnicos. Incluo aqui elementos como as maquetes¹⁵, que oferecem uma prévia tridimensional¹⁶ no planejamento e organização do espaço cênico e são características na organização dos espaços da arquitetura, como uma antecipação do que se imaginou e caminha para vias de planejamento e execução. Neste ponto, especificamente, Gordon Craig se aproxima da arquitetura de forma evidente, haja vista a maquete não ser somente de domínio e prática da arquitetura em seus amplos caminhos de formação e atuação, assim observo, olho, exemplifico na imagem a seguir.

Figura 6 - Edward Gordon Craig na Arena Goldoni, com uma maquete para palco (1912).



Proprietário da imagem: *Craig-Lees Collection, Harvard Theatre Collection*. Fonte: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2003/03/exhibition-documents-life-of-influential-theatrical-designer/> Acesso em: 19/07/2024.

¹³ Um desenho feito normalmente à mão livre, com instrumentos simples e acessíveis como lápis comuns e canetas, coloridas ou não. São desenhos esquemáticos, que demonstram basicamente a estrutura de um objeto que está a ser observado e reproduzido.

¹⁴ A gravura é resultado da técnica de impressão de uma imagem previamente desenhada em madeira, metal, plásticos etc., por meio da escarificação desses materiais e se utilizando da pressão do molde sobre papeis e outros materiais que receberão a imagem.

¹⁵ Maquete é um modelo em três dimensões, reduzido, de algo que se pretende construir de fato. Pode ser de uma casa, de uma paisagem e também de cenografia. Utiliza-se aqui o recurso da escala de redução para, geométrica e matematicamente se ter uma redução proporcional ao objeto real que se miniaturiza.

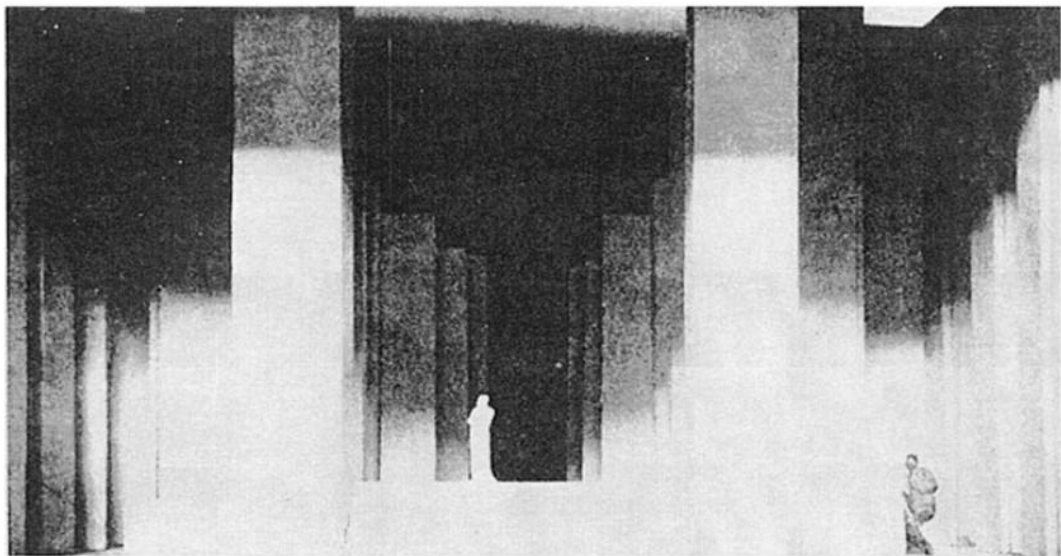
¹⁶ A palavra tridimensional se refere à condição de um objeto, ou de um espaço como o espaço cênico, apresentar altura, largura e profundidade.

O desenho e a escrita envolvem o imaginário, a imaginação, a memória e a experiência. Envolvermos nossos desejos, necessidades e mesmo uma lembrança nesse processo. Esta, por sua vez, envolve uma espécie de identidade memorial do que aprendemos não só pelo hábito, pelo treinamento, pelo aprendizado, pelo conhecimento nos saberes e fazeres empíricos, mas também por meio do que acumulamos em nossas histórias individuais e coletivas.

Cada letra que escrevemos individualmente é um desenho, por assim dizer. Nessa analogia percebemos e somos percebidos também em nossas identidades não somente artísticas, mas também memoriais e experienciais. Assim também diante de qualquer produção artística materializada.

Na imagem abaixo, uma das representações de Gordon Craig para o seu *Hamlet*, em 1912, configurada em uma maquete.

Figura 7 - Maquete para *Hamlet* (1912).



“A maquete para a cena final de *Hamlet*, mais tarde usada por Craig como um exemplo generalizado de como as telas podem ser “empregadas para uma grande cena de palco” em qualquer peça”.¹⁷

¹⁷ The model for the final scene of *Hamlet*, later used by Craig as a generalized example of how screens might be "employed for a large stage scene" in any play. Fonte texto/imagem: (INNES, 2010 [1998], p. 170).

Durante a pesquisa para a minha dissertação de mestrado¹⁸ no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar/FCS/UFG, orientado pelo Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, me foi oportunizada a possibilidade de poder observar e compreender com maior profundidade as relações entre Arquitetura e Teatro em Gordon Craig, observando tais relações e aproximações no espaço material da cena, em seus sentidos artísticos, técnicos e simbólicos.

Gordon Craig alicerçou a sua produção artística em uma cena previamente elaborada por meio do uso de ferramentas de expressão artística presentes na arquitetura: os croquis, a idealização da volumetria¹⁹ da cena, a expressiva presença e atuação da luz²⁰, da sombra, da penumbra, do claro e do escuro, da escuridão, dos cheios e vazios, dos recortes no espaço da cena, dos entre lugares, dos espaços do vir-a-ser²¹.

No decorrer da pesquisa para a dissertação de mestrado foram observadas as transições – e possibilidades de transição da matéria cênica²² para os simbolismos na cena craiguiana, o que retomamos nesta pesquisa em um diálogo com o próprio Edward Gordon Craig e com a imagem construída em sua obra, neste caso direcionando-a a *Hamlet* (William Shakespeare), em uma produção de Constantin Stanislavski (1863 – 1938) para o Teatro de Arte de Moscou, no ano de 1912. Na imagem abaixo, o caráter projetual arquitetônico do desenho para a cena de *Hamlet*, feito por Edward Gordon Craig.

¹⁸ Título: *Gordon Craig e Le Corbusier. O símbolo, o vazio e o espaço em performance* (2020). Orientação: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (Performances Culturais – Área Interdisciplinar – FCS/UFG). Dissertação disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10665>

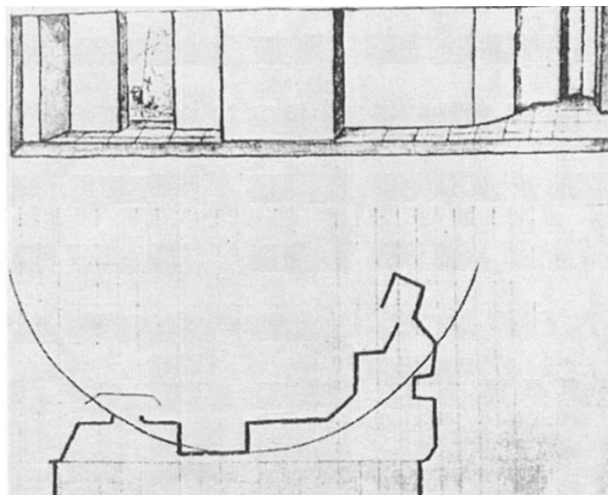
¹⁹ Volumetria se refere à ideia de oferecer soluções tridimensionais, a partir do início do processo de organização dos espaços na arquitetura. (LIMA; RIBEIRO, 2005).

²⁰ Referência ao artigo *Luz Presente e Atuante: a Arte e Ciência em um Encontro Tecnológico na Produção Cênica* (2018), de autoria do Prof. Me. Allan Lourenço da Silva e prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, que versa sobre a luz como potencializadora do espaço cênico e do drama, de forma geral, “o ato de iluminar” (2018, p. 1) em suas configurações e concretudes, em teoria e estética.

²¹ Referência ao artigo do professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, no qual aponta que “Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser”. (CAMARGO, 2013).

²² Matéria cênica: tudo que se refere às qualidades táteis dos materiais, objetos, estruturas e demais elementos físicos que compõem a cena em sua visualidade. Isto inclui a estrutura básica de um teatro convencional, como varas de luz e de cenografia, rotundas, ciclorama, pernas (coxias) etc.

Figura 8 - Projeto de palco para *Hamlet*.



“Planta baixa e elevação²³ de *Hamlet*, ato I, cena 3 (partida de *Laertes*), mostrando uma das “peças extras” – o navio pintado em uma tela especial”.²⁴

Gordon Craig expõe a si próprio e no que produziu, assim compreendo, em seus desenhos, maquetes e gravuras; uma demonstração revolucionária para a época em geometria e expressão artística; um sentimento transportado para a visualidade inovadora que desenvolveu. Para, portanto, estudar Gordon Craig, se torna necessário abranger os olhares para uma perspectiva de entendimento do próprio Gordon Craig em suas expressões, considerando os aparentes traços de um hábito e de uma experiência construindo uma produção renovadora na cena teatral, dentro dos recortes temporais e históricos que envolvem a sua trajetória pessoal e profissional.

Esta pesquisa acontece aqui a partir de uma perspectiva fundamentada na arquitetura enquanto forma de representação e expressão técnica e artística, entendendo a materialidade da cena craiguiana diante de e inserida em um espaço em performance, como espaço de um vir-a-ser, um entre lugar múltiplo em possibilidades de percepção e significação. Fundamentados na percepção e na experiência, dialogamos aqui com Gordon Craig, alicerçados no pensamento de um dos teóricos que mais solidificam e sustentam a ideia de organização do espaço a partir da percepção que é o arquiteto, escritor e professor finlandês Juhani Pallasmaa.

²³ Elevação refere-se à representação gráfica das alturas, no caso a altura do cenário.

²⁴ Ground plan and elevation for *Hamlet*, act I, scene 3 (*Laertes*' departure), showing one of the “extra pieces” - the ship painted on a special screen. (INNES, 2010 [1998], p. 164).

A obra escrita de Pallasmaa se localiza na observação e compreensão dos espaços arquitetônicos as suas formatações materiais e a partir destas suas possíveis interpretações e representações simbólicas, que evidenciadas na sua organização, têm em si concretizados sinais aparentes de uma referência forte nos aspectos físicos e emocionais humanos.

Dessa forma no desenvolvimento deste trabalho, como foi organizado na minha dissertação de mestrado, novamente retomamos Gordon Craig: ao que pensou e escreveu, seus desenhos e gravuras para entender de que maneira, nas qualidades do que se tem como produto do seu pensamento e na qualidade da experiência, que contempla a tatilidade, a fenomenologia e a memória daquele encenador.

Nestas abordagens, uma observação da imagem e por conseguinte suas origens e seus resultados artísticos e técnicos. O Simbolismo está presente na obra craiguiana: a organização dos espaços da cena, a luz, as superestruturas²⁵ cênicas, os *Screens* por Gordon Craig. Há desenhos, gravuras e maquetes. Estes meios utilizados por Gordon Craig apresentam nessa organização de visualidades uma relativa “simplificação” cenográfica; uma síntese de um pensamento complexo em subjetividades, metáforas e simbolismos.

Assim, nesta “perspectiva macro”²⁶ e interdisciplinar, o primeiro capítulo desta tese trata das possíveis raízes do pensamento craiguiano a partir da experiência, a partir de relações possíveis entre múltiplas reflexões que apontam à construção dos seus saberes e fazeres por meio do entendimento destes como fenômenos ativos em resposta a um produto artístico resultante das técnicas de desenho e maquetaria cênica. Reflito aqui também sobre a experimentação na criação artística craiguiana em suas bases artísticas e técnicas, dadas as chamadas regulações espaciais.

Nestas regulações do e para o espaço da cena é evidente uma condensação das formas – ou sua síntese - e simbolismo presentes convergem para um produto cênico, cenográfico e estético – o espaço craiguiano em suas características estruturado nas “subjetividades” espaciais e nas concretudes da materialidade da cena. Observo também neste primeiro capítulo as formas na cena craiguiana, cujas características estruturais

²⁵ Chamo de superestruturas as formas que ultrapassam, na vertical e na horizontal, a ideia que temos de espaços construídos; uma espécie de “gigantismo” na forma e na estrutura dos cenários idealizados por Gordon Craig.

²⁶ CAMARGO, 2013, p. 2.

apresentam notada semelhança com as formas idealizadas na arquitetura, suas formas primordiais na organização do espaço e em sua volumetria, o que, tal como na arquitetura alcança uma representação simbólica em seus fins.

No segundo capítulo, observo o desenho do espaço da cena craiguiana em seus potenciais arquitetônicos e cênicos em *Hamlet*, obra do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616). Na encenação dirigida por Constantin Stanislavski, Gordon Craig estabelece os princípios que viriam a ser considerados por diversos estudiosos do teatro, no seu tempo, como os princípios renovadores da arte do teatro.

Apresento aqui uma visão panorâmica sobre a arquitetura da cena e as suas formas em *Hamlet*, a partir de uma perspectiva descritiva dessa arquitetura da e para a cena, sustentados por transcrições documentadas de Constantin Stanislavski, especialmente, dentre outros contemporâneos de Gordon Craig e observações a respeito da imagem construída.

No terceiro capítulo, a partir da bibliografia referente aos ensaios, artigos e livros do arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa, desenvolvo uma reflexão sob a ótica da organização do espaço da cena craiguiana em seus aspectos fenomenológicos. A cena craiguiana se dota na sua concepção das relações subjetivas entre tempo e espaço.

Assim, trago o arquiteto Juhani Pallasmaa em suas reflexões sobre o espaço em um recorte voltado às interpolações entre a experiência na arquitetura, a memória como fator que contribui para a organização dos espaços arquitetônicos e cênicos e a conversão em matéria cênica da relação entre tempo, espaço e percepção, tratando estes elementos em seus aspectos filosófico-fenomenológicos. Abordo o espaço da cena craiguiana como espaço também de se habitar e ser habitado, em uma referência às reflexões de Juhani Pallasmaa apresentadas em seu livro cujo título é *Habitar* (2017).

Nessa obra, o arquiteto traduz para a linguagem da arquitetura e da sua materialidade, as significações dos espaços arquitetônicos em seus aspectos experienciais e multissensoriais. Nesse sentido, estabeleço uma aproximação com os estudos da imagem da cena craiguiana em relação à (re) apresentação do invisível nela, ou seja, a construção de uma cena fundamentada na experiência, no afeto, na memória e no que é sensível na interpretação de uma imagem e de uma materialidade incorporada ou corporificada pela presença humana.

No quarto capítulo, apresento uma reconstrução da cena craiguiana a partir do instrumental teórico e prático da arquitetura, em uma recuperação de um repertório gráfico e físico como desenhos e maquetes, construídas com o propósito de compreender a cena craiguiana em sua tridimensionalidade, especialmente, tanto quanto as suas características técnicas e como experimentações da e para uma antecipação da cena.

A partir disto, desenvolvo uma discussão sobre os aspectos arquitetônicos presentes nas idealizações de Gordon Craig, com pontuações sobre a transposição do simbólico, do intangível, para a materialidade da cena, significados em sua origem na conversão de uma imagem mental inicial para uma imagem concreta de antecipação da cena, ou seja, a materialização do pensamento para a efetiva construção do espaço da cena. Esta reconstrução está caracterizada pela utilização de materiais modernos, porém relativamente simples, o que torna a experiência, nesse sentido, o bastante pontuada nos aspectos da tatilidade, do afeto e da memória.

Esta pesquisa se fundamenta nas reflexões do próprio Gordon Craig, bem como também de personagens de destaque na história da dança, do teatro e da cenografia e iluminação cênica, como Isadora Duncan²⁷ (1877 – 1927) e Adolphe Appia²⁸ (1862 – 1928), respectivamente, dentre outros, demonstrados e realçados no decorrer desta tese. Duncan e Appia, em especial, fornecem informações não somente técnicas a respeito do pensamento craiguiano para a cena em suas reflexões, mas também observações e diálogos com o encenador, o que enriquece a perspectiva de entendimento de Gordon Craig na criação da cena, a partir das relações entre arquitetura e teatro e nos processos que suas formas de expressão.

Delimita-se aqui, ainda, a intenção de reforçar e sedimentar a importância da contextualização temporal e social do e no teatro como expressão reguladora de transformações sociais e psicológicas. Por meio do entendimento do espaço teatral como fenômeno e portanto como “objeto”/espaço em performance, observo que Gordon Craig performa em si mesmo e que se permite ser desvelado em suas construções simbólicas e não visíveis.

Em seu caráter interdisciplinar, transdisciplinar e interterritorial, esta pesquisa se constrói a partir de bases teóricas filosóficas, arquitetônicas e associadas às múltiplas

²⁷ Isadora Duncan foi uma bailarina e coreógrafa estadunidense.

²⁸ Adolphe Appia foi um arquiteto, iluminador cênico e cenógrafo nascido na Suíça.

observações características das e nas Performances Culturais, em uma análise também múltipla em suas concretudes e subjetividades em torno das experimentações feitas por Gordon Craig para a cena. Para tanto, a pesquisa aqui realizada atravessa muitas searas que envolvem reflexões sobre os espaços, suas qualidades materiais e simbólicas, em detrimento de uma experiência relativamente comum entre este pesquisador e o encenador Gordon Craig.

CAPÍTULO 1. As raízes do pensamento craiguiano

Nos campos que se referem à percepção do espaço, aos sentidos, ao espaço e sua organização em sua origem e à expressão artística em suas relações com o corpo e o gestual do desenho, da gravura e da cenografia em Edward Gordon Craig, é possível que sejam percebidas proximidades com a arquitetura em seus processos de organização do espaço.

Também assim em seus modos de representação técnica e artística. Tratamos de entender nesta pesquisa, as relações que se estabelecem entre Arquitetura, Teatro, Cenografia e expressão artística, propondo e compondo a partir destas relações uma reflexão sobre a imagem da cena craiguiana, por fim, em *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou no ano de 1912.

Fatores importantes nesta pesquisa, que assim se verificam como tema e problema, se localizam nos questionamentos e averiguações que consideram se, notadamente, Gordon Craig teria concretamente projetado na matéria cênica²⁹ e no espaço cênico o que o representava em experiência e em construção das suas habilidades técnicas enquanto cenógrafo. As formas que ilustram suas idealizações para cenografia, em conjunto com a iluminação, criam lugares e entre lugares, atmosferas, afetando a percepção desses espaços, aproxima-se e liga-se à organização dos espaços arquitetônicos.

Sustento aqui a hipótese de que Gordon Craig evidencia, além de referências nos métodos e processos arquitetônicos³⁰ de organização do espaço, uma conexão entre a ideia de organização espacial e um interesse - ou uma intenção - pela presença efetiva do sujeito humano na cena e nos espaços da sua cena. Gordon Craig aparenta considerar uma significância concreta, tornada matéria, distante de algo superficial.

Procuro relacionar a arquitetura da cena craiguiana observando os processos que se estabelecem em na interação entre arquitetura e teatro, definidos por uma estruturação dos espaços e da cena composta por significâncias formais. As significâncias formais a

²⁹ A matéria concreta que compõe o espaço da cena, ou seja, a cenografia proposta, incluindo objetos de cena.

³⁰ Métodos e processos como a elaboração de croquis, de plantas, de maquetes, dentre outras representações gráficas típicas da arquitetura.

que me refiro são originadas nas interpretações básicas que realizamos ao estarmos em um espaço, como basicamente as sensações de conforto, determinadas por exemplo pelas suas dimensões. A reflexão proposta aqui neste capítulo, com base nos processos criativos para as formas na cena craiguiana envolvem desenho, gravura e maquetaria cênica e nessa associação de técnicas exploro também bases importantes para as representações imagéticas para a cena, suas relações com duas das mais importantes figuras presentes em sua vida: Isadora Duncan e Adolphe Appia.

Gordon Craig conhece Isadora Duncan em Berlim, Alemanha, depois de mudar-se para lá no ano de 1904. Duncan foi uma das mais importantes figuras presente na sua vida. Em *Depois de Isadora Nunca Houve Tanto Mar* (2019), o professor e pesquisador Almir Ribeiro, seu autor, aponta: “Isadora Duncan foi uma pensadora, pesquisadora, investigadora e criadora de uma pedagogia de dança, fundada tanto em princípios artísticos quanto filosóficos” (2019, Orelha do livro). De acordo com Almir Ribeiro, nessa mesma publicação,

Com Edward Gordon Craig, Isadora Duncan teve um relacionamento afetivo conhecido mundialmente. Não era surpresa que Isadora despertasse paixões arrebatadoras, mas ambos perceberam de imediato que intensas afinidades os reuniam. (...) Certamente ocorreu entre eles uma intensa troca de experiências e uma decisiva influência intelectual mútua. (RIBEIRO, 2019, p. 40).

Tais afinidades não necessariamente significam aqui a exploração dos afetos entre Gordon Craig e Duncan, mas podem indicar, como mostra Ribeiro, uma influência que se apresentaria profícua no futuro. De fato, isto ocorre. Gordon Craig escreve entre 1904 e 1910 *A Arte do Teatro* e o publica em 1912. No capítulo dedicado ao Simbolismo³¹, Gordon Craig nos informa que

o Simbolismo é realmente bastante adequado; é sensato, ordenado e é universalmente empregado. Isto não pode ser chamado de teatral se por teatral significarmos algo chamativo, mas é a própria essência do Teatro se quisermos incluir a sua arte entre as Belas-Artes. O simbolismo não é nada para se ter medo, é a própria delicadeza; é compreendido tão facilmente pelo lavrador ou marinheiro como feito por reis e outros homens em lugares altos. (CRAIG, 1912, p. 293).

Almir Ribeiro aponta que “para Craig, o Naturalismo era em essência um equívoco tolo e nocivo ao teatro, cujas névoas confusas o Simbolismo ajudaria a dispersar” (RIBEIRO, 2016, p. 30), o que nos orienta a pensar a expressão craiguiana como uma forte rebeldia contra os excessos naturalistas, como “um contínuo protesto contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade” (BABLET [1962] apud Ribeiro, 2016, p. 30).

Para Anna Balakian (1915 – 1997), crítica literária de origem turca e radicada nos Estados Unidos, em uma das explicações que considero menos complexas para se entender o Simbolismo, especialmente no caso desta pesquisa,

no Teatro Simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente dos acontecimentos imprevisíveis. A interação de luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual, a fim de que a hora do dia, o bater de um relógio, a sugestão de vento, as variações de cor inundando o palco, constituam uma linguagem para cada diferente espectador, como a música, que comove cada ouvinte de uma maneira diferente de acordo com seu temperamento e suas experiências” (BALAKIAN, 2007 [1967], p. 100).

Um ponto importante a ser destacado, dentro do que potencialmente pode ser um fator importante para a compreensão de Gordon Craig e sua expressão, é o seu relacionamento com Isadora Duncan, que por sua vez, “conseguiu impulsionar definitivamente a carreira de Gordon Craig e erguê-lo ao patamar de grande criador da cena europeia do século XX” (RIBEIRO, 2019, p. 39). Isadora Duncan, apresentando-se em Moscou, conheceu Constantin Stanislavski (1863 – 1938) e a ele “descreve Craig (...) como um revolucionário da nova cena teatral europeia” (RIBEIRO, 2019, p. 39) e também

era clara a admiração de Craig sobre Duncan. Uma admiração com a qual Craig sempre teve enorme dificuldade em lidar. Segundo Edward A. Craig, filho e biógrafo de Gordon Craig, ao ver Isadora dançar em Berlim, Craig ‘sentiu um misto de admiração irresistível e furioso ressentimento (CRAIG, 1968 p. 191 in RIBEIRO, 2019, p. 41).

Gordon Craig organiza a cena sem os excessos decorativos que o caracterizam em sua obra. Sensatez, ordenação e delicadeza são adjetivos pertinentes no que se pode

compreender também como elementos de um processo que envolve criação de algo, neste caso a cena craiguiana. Para Almir Ribeiro, ainda, Gordon Craig

teve parte importante de sua formação intelectual e artística na efervescência gerada no bojo do movimento simbolista, sua obra sintetiza as principais qualidades previstas pelos simbolistas no teatro e a concepção de seu *Über-marionette* é a sua realização mais caracteristicamente simbólica. (RIBEIRO, 2016, p. 28).

Gordon Craig, bastante próximo do movimento simbolista, em um “discurso indireto das imagens” (BALAKIAN, 2007, p. 35), constrói a sua cena. O que faz compreende “um contínuo protesto contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade” (BABLET [1962] apud Ribeiro, 2016, p. 30). Para Christopher Innes, em *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre*, Gordon Craig manteve uma relação perto dos “limites da obsessão” com Isadora Duncan, aproximada de “extremos entre êxtase e agonia, devoção e infidelidade – claramente indicar sua importância para Craig” (INNES, 2010 [1988], p. 115).

Innes ressalta ainda, neste caso, as correspondências “trocadas” entre Gordon Craig e Isadora Duncan, após a morte desta, revelando um conteúdo “altamente emocional” (INNES, 2010 [1998], p. 115). Destaco assim, a importância de Duncan para Gordon Craig, mesmo após o passamento dela.

Possivelmente consigamos iniciar a um entendimento a respeito de Gordon Craig aqui a partir deste recorte. São fortes as presenças de Isadora Duncan e Adolphe Appia em sua obra. Em suas relações pessoais e profissionais, encontramos influências diretas dessas duas figuras importantes no e para o teatro. Isadora Duncan tornara-se esposa de Gordon Craig (1922 – 1923); uma influência forte para a montagem de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou em 1912. Adolphe Appia, por sua vez, dialoga de forma próxima a Gordon Craig nas visualidades e estéticas para as suas cenas. Appia fala sobre corpo humano, luz e volume, o que nos indica em Gordon Craig uma semelhança no que se refere à forma da sua cena; ou às formas na cena craiguiana.

Gordon Craig compartilhou suas reflexões, por correspondência, com Adolphe Appia, a quem Gordon Craig considerava como “o único artista de teatro com quem

poderia colaborar”³² (INNES, 2010 [1998], p. 191). Edward Gordon Craig e Adolphe Appia se conhecem em Zurique, Suíça, no ano de 1910 (VASQUES, 2002 [1921], p. 98). Em uma carta a Gordon Craig no ano de 1918, Appia relata que decidiu

fazer uma série de ensaios interligados pelo mesmo tema. A obra completa provavelmente se chamará *The Work o Living Art*; isto é, **a arte em movimento (corpo humano, luz etc.) em oposição à arte imóvel (todo o resto!) [grifo meu]**... Se isto for bem-sucedido, publicarei vários dos meus numerosos artigos e prefácios reunidos de forma semelhante num volume . Para isso farei alguns novos desenhos, sempre com uma visão do *The Hall*, uma espécie de catedral do futuro, que reúne num espaço vasto, livre e mutável, todas as expressões da nossa vida social, e em particular, da arte dramática, com ou sem espectadores. (BEACHAM, 1988, p. 278 in BEACHAM, 2011 [1993], p. 9).

É importante e pertinente nesta discussão que observemos o que consideramos como as também possíveis origens do seu pensamento em relação à cena e ao espaço de organização das suas ideias para o teatro. Gordon Craig teve contato desde muito cedo com o teatro, vivenciando com sua mãe, Ellen Terry, as suas primeiras incursões nesse universo. De acordo com Almir Ribeiro, Gordon Craig teve

Seu início precoce como ator e as presenças teatrais paradigmáticas de sua mãe, Ellen Terry e de Sir Henry Irving. Craig foi ator na companhia teatral de sua mãe e teve Henry Irving como seu grande mentor. Mas, ainda que sutil, a influência do universo profissional de seu pai biológico possui importância marcante em Gordon Craig. Arquiteto de renome, Edward William Godwin impregnou a imaginação de Craig com a geometria e a indispensável harmonização de volumes e suas proporções. (RIBEIRO, 2013, p. 22).

Gordon Craig iniciou a sua carreira como ator em 1889 e, como define Luiz Fernando Ramos em sua tradução de *Rumo a um Novo Teatro & Cena* (2017), foi um “artista que encenou poucos e inesquecíveis espetáculos, escreveu muito e desenhou mais ainda” (RAMOS, 2017, p. 11). Gordon Craig elaborou, segundo Luiz Fernando Ramos, “criações cênicas raras e impactantes”, desenvolvendo projetos como os dos *Screens*, ou biombos móveis.

³² Craig considered Appia to be the only theater artist with whom he could have collaborated but believed that Appia had not gone far enough. (INNES, 2010 [1998], p. 191).

Segundo Ramos, Gordon Craig introduziu na arquitetura da cena “mobilidade e flutuação” (2017, p. 11) e constituiu, a partir do Simbolismo, atmosferas cênicas abstratas, em formas sintetizadas “gerando, com isso, além de novas possibilidades representacionais para a arte da cena, uma enorme economia potencial de materiais e de pessoal” (RAMOS, 2017, p. 13).

No período compreendido entre os anos de 1885 e 1895,

fervilham novas ideias (...). A reforma da arte pretendida pelos simbolistas era bastante ampla e, especificamente no terreno teatral vislumbra (...) os necessários aportes que podiam demolir os padrões expressivos(...) em busca de uma nova fundação para a arte cênica (FARIA, 2013, p. 216).

Gordon Craig reordenou o espaço da cena em uma nova visualidade, uma nova estética e por conseguinte uma nova imagem para o teatro nos anos em que idealizou sua nova cena. Em seus escritos para *Rumo a um Novo Teatro e Cena*, Gordon Craig descreveu o que viria a ser uma espécie de antevisão do teatro moderno e contemporâneo, elaborando construções cênicas destacadas das estéticas anteriores, naturalistas e representativas de uma imagem mimetizada da realidade fora dos palcos. Para Arnold Aronson³³,

Em resposta ao realismo científico que caracterizou o drama naturalista das décadas de 1870 e 1880 e o realismo bidimensional mas detalhado dos conjuntos pintados típicos do realismo romântico do século XIX, Appia e Craig clamavam por uma teatralidade caracterizada pela simplicidade, sugestão, abstração e grandeza dentro de um contexto escultural tridimensional o cenário que unificaria o performer e o espaço do palco³⁴.

Essa nova visualidade que encontramos na obra craiguiana, em uma teatralidade como caracteriza Aronson, veio em Gordon Craig despertada por meio dos seus desenhos e gravuras. O novo espaço da cena craiguiana era uma revolução para a cena no seu

³³ Arnold Aronson é professor emérito de teatro no programa de teatro MFA da Escola de Artes da Universidade de Columbia, na cidade de Nova York. Fonte: <https://arnoldaronson.com/about/> Acesso em: 19/07/2024.

³⁴ In response to the scientific realism that typified the naturalistic drama of the 1870s and 1880s and the two-dimensional but detailed realism of painted sets typical of nineteenth-century romantic realism, Appia and Craig called for a theatricality characterized by simplicity, suggestion, abstraction, and grandeur within the context of a three-dimensional sculptural setting that would unify the performer and the stage space. (ARONSON in COLLINS; JAMES, 2010, p. 147).

sentido imagético, estrutural e atmosférico, diante de uma ruptura com cenários pintados, em uma reprodução bidimensional da realidade e uma aproximação com o espírito científico emergente no século XIX.

Neste contexto temporal e histórico, as questões humanas entravam em cena. Tal qual o Naturalismo, que como método também teve como pontos de partida a observação da experiência e dos sentidos, o Simbolismo viria, paralelamente, observar essas e outras questões humanas, como o empirismo e “as influências do meio e da hereditariedade sobre as relações humanas” (CUNHA in FARIA e GUINSBURG, 2017, p. 39). Buscava-se pela linguagem do invisível, na invenção de “uma linguagem que se basta a si mesma” (PAVIS, 2017, p. 360) e do que representava o ser humano em seus sentimentos, inquietações e ligações à existência.

A professora Dr.^a Lara Biasoli Moler, em sua tese de doutorado cujo título é *Da Palavra ao Silêncio: o Teatro Simbolista de Maurice Maeterlinck* (2006) aponta que:

No caso específico do teatro, o Simbolismo abria a cortina para uma nova cena, preenchida por questões metafísicas, à procura de um drama do indizível. Movimento de origem essencialmente francesa, o Simbolismo conheceu três precursores: Charles Baudelaire, com seu universo das correspondências; Stéphane Mallarmé, com sua busca de “*un langage autonome*”; e Arthur Rimbaud, com a proposta de uma poesia revolucionária, capaz de mudar o mundo e a própria vida (MOLER, 2006, p. 49).

As ambientações cênicas desenvolvidas por Gordon Craig, em suas formas, estruturas e sentidos, se observadas na maioria das imagens que produziu, desvelam paralelos com a imagem da arquitetura também em seu onirismo e lirismo, em um desvelamento visual do que se entende como uma nova significação para seus sistemas cênicos. O “drama do indizível” de que fala Moler, está configurado na cena craiguiana de maneira que seja observado e percebido pelos sentidos, pelas emoções e por uma “experiência anterior”.

A metafísica entra na interpretação dos sistemas de representação simbólica, a partir do que é comum na percepção de um observador espectador em relação aos recortes temporais e históricos – arquitetônicos e teatrais também, no caso de Gordon Craig. Uma qualidade interpretativa da matéria cênica – cenário e componentes materiais da cena, é a de poder ser entendida fundamentalmente a partir de alguma comparação com algo que

se tenha experienciado antes. Dessa forma, uma analogia (imagética) é feita pelo observador espectador diante do que vê e uma “recuperação de emoções” anteriormente experienciadas volta a acontecer. É uma espécie de (re) conhecimento da imagem, dado que para que isto aconteça, é necessário que a forma, a estrutura e a matéria cênica condensada, no caso da cena craiguiana, minimamente represente algo que já se tenha observado antes.

A criação de uma imagem condensada para a cena, em sua idealização básica, depende de critérios técnicos e artísticos inicialmente. Há que se transformar uma imagem mental em algo palpável [tátil – Pallasmaa e Tamari] no sentido da materialização dessa imagem na forma de alguma expressão gráfica (desenho, pintura, maquete etc.). A expressão do (a) artista, independentemente de critérios técnicos e artísticos como uma determinada experiência nessas linguagens, por exemplo, abrevia-se em tempo e trabalho quando há um mínimo domínio de premissas básicas como o conhecimento de fundamentos como escala, proporção, perspectiva etc.

Dessa maneira, a abstração de uma imagem mental para a cena, transposta para uma configuração visual e estética cenográfica tecnicamente organizada, resultará em uma imagem final compreensível e estimuladora para os sentidos de um observador espectador, mesmo que em sua fase inicial, o croqui ou uma maquete volumétrica.

A síntese das formas e estruturas – e estética de uma cena, apresenta em si uma organização visual, portanto, minimamente compreensível a partir do que é visto inicialmente e por meio do que resultam as articulações entre imaginação, memória e afetos. Assim sendo, em um exemplo elementar, um elemento de cena – uma escada, rampa, porta etc. – pode ser compreendido em sua função básica quando a lembrança desse elemento no cotidiano assim estimula os sentidos, ou poderá ser compreendido e percebido em sua forma e estrutura mínimas.

Em arquitetura, na obra do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, por exemplo, a imagem condensada está nas formas primordiais transportadas por ele para uma produção arquitetônica, na qual a luz protagonizaria o estímulo aos sentidos por meio da sua incidência nas superfícies das estruturas arquitetônicas construídas. Nessa dedução ao conjunto formado por elementos materiais e não materiais [táteis – nota minha], a imagem condensada, em seu mínimo compreensível, resulta da abstração. Para Susanne K.

Langer³⁵, entende-se aqui, em todo o emaranhado que compõe a expressão artística, apresenta-se como “um aspecto real do mundo” (...) “presente objetivamente” (LANGER, 1980 [1953], p. 21). Este aspecto real do mundo, continuando aqui o exemplo da luz na obra de Le Corbusier, existe e está presente por meio de “um ar de ilusão”. (LANGER, 1980 [1953], p. 48).

Susanne K. Langer, em seu livro *Sentimento e Forma* (1980 [1953]), segue apontando que:

A questão filosófica que é geralmente concebida em termos de imagem e objeto, na realidade preocupa-se com a natureza da imagem enquanto tal e sua diferença essencial das realidades. A diferença é funcional; conseqüentemente (sic), objetos reais; funcionando de uma maneira que seja normal para as imagens, podem assumir um *status* puramente **imaginal**³⁶ [grifo meu]. (...) o verdadeiro poder da imagem está no fato de que é uma abstração, um símbolo, o portador de uma idéia (sic). (LANGER, 1980 [1953], p. 49).

A presença objetiva do “fato arquitetônico”, na abstração de uma ideia, na criação de uma “ilusão” de realidade e nesta ideia abstraída a ideia representada como estrutura em seu sentido amplo na organização arquitetônica, sugere que o poder de uma imagem mental representada técnica e artisticamente, de forma condensada, ainda preserva esse poder. Nesse sentido, tal poder é constatado no fato de essa imagem condensada poder ser compreendida e interpretada a partir de uma conjuntura sistematizada técnica e artisticamente para sê-lo – intencionalmente.

Assim Langer apresenta essa conjuntura sistematizada como possibilidade de essa imagem condensada bem como ser essa imagem ser entendida como um “aspecto real do mundo” (LANGER, 1980 [1953]). Assim entendo, portanto, a síntese em Gordon Craig fundamentalmente originada também em um estado despertado pela imaginação. A forma pura em Gordon Craig representa um estado inicial de transferência do que é imaginado para a materialidade, neste caso, da cena. A cena craiguiana, nesses aspectos e nesta relação com os conceitos aqui apresentados de Susane Langer, alcançam a um estado simbólico exatamente pelas relações decorrentes da abstração das formas. Esta abstração das formas em Gordon Craig torna-se, como pode ser visto em seus desenhos e gravuras,

³⁵ Susanne K. Langer (1895 – 1985) foi uma filósofa estadunidense.

³⁶ “Recorremos ao neologismo,- pela imprecisão que envolve o adjetivo “imaginário””. (N. dos T.) (LANGER, 1980 [1953], p. 49).

mais que uma expressão da imaginação; tornam-se uma imagem simbólica originada na abstração das formas reais. Tais formas, em suas vezes, apresentarão um contexto diferente e assim a esta transformação de uma imagem concreta, real, em algo que aparentemente não representará a “coisa alguma” (LANGER, 1980 [1953], p. 49), Langer justifica:

Ela [uma imagem “que não representa coisa alguma”³⁷, a abstração – nota minha] se torna uma imagem quando se apresenta puramente à nossa visão, isto é, enquanto pura forma visual em vez de um objeto relacionado local e praticamente. Se a recebemos como uma coisa completamente visual, abstraímos sua aparência de sua existência material. O que vemos dessa maneira toma-se simplesmente um objeto de visão - uma forma, uma imagem. Destaca-se de seu cenário real e adquire um contexto diferente. Uma imagem nesse sentido, algo que existe apenas para a percepção, abstraído da ordem física e causal, é a criação do artista. (LANGER, 1980 [1953], p. 49).

Assim, a imagem das coisas, condensada como se observa na cena craiguiana em sua organização e formas, mantém presente em sua representação uma distinção – ou um diferencial estético e visual - enquanto formas puras, resultado da abstração.

É algo para se perceber (LANGER, 1980 [1953]); são, como símbolos, sinais visíveis de uma ideia (CRAIG in EYNAT-CONFINO, 1987, p. 192). Essa imagem condensada para a cena craiguiana é sugestiva em formas e estruturas imprecisas e indefinidas, figuras humanas difusas e os jogos entre luz, sombra, penumbra e escuridão. A imaginação do espectador, juntamente com seu repertório de experiências, integram as suas maneiras de interpretar a cena craiguiana, considerando “ a intuição como fonte de conhecimento” e “não só a razão.” (MORGADO, 2018, p. 30).

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier estabelece alguns pontos que nomeia de traçados reguladores, estes fundamentais para a organização dos espaços arquitetônicos. Le Corbusier estabelece e delinea suas fundamentações a partir desses traçados reguladores, tais sejam: o volume, a superfície e a planta de um produto arquitetônico. Estes traçados reguladores evidenciam como se organizam em estruturação e sentidos o espaço arquitetônico, bem como se apresentam de forma condensada; apresentando-se em suas formas primordiais. Assim, segue-se aqui um aprofundamento na ideia de

³⁷ LANGER, 1980 [1953], p. 49.

imagem condensada, a partir de determinados elementos que na arquitetura são denominados como elementos reguladores.

1.1 Uma imagem condensada – Os elementos reguladores da estética na cena craiguiana a partir da arquitetura

Gordon Craig criou atmosferas vaporosas, etéreas em suas configurações visuais, dados os climas de sonho e ilusão que podem ser notados nas formas monumentais, no uso das formas puras e do uso da luz como elemento fundamental para que essas visualidades fossem entendidas também como possíveis chaves para a percepção dos espaços.

Os métodos por meio dos quais Gordon Craig expôs e materializou seu pensamento, suas ideias, se relacionam com a arquitetura e seus processos criativos em um processo específico e de transformação de uma imagem mental em imagem “concreta” em desenho, pintura, escultura, maquetaria etc. Fala-se aqui de uma espécie de condensação da imagem para algo que, mesmo desprovido de detalhes ou excessos decorativos ainda se faz entender enquanto objeto em sua materialidade. A sugestão, a imaginação e a memória são agentes para a compreensão da imagem condensada.

Para tanto passo por considerações que entendo conectarem a expressão artística e técnica de Gordon Craig a conceitos originados nos estudos dos espaços arquitetônicos. Certamente que os espaços cênicos também fazem parte do que se pode entender como espaço arquitetônico, pois essencialmente são espaços construídos, independentemente dos seus fins de utilização.

A imagem condensada a que me refiro aqui é a transformação de uma imagem em algo que seja compreensível em sua observação, que mantém traços de sua origem principal. Exemplificando, Gordon Craig criou cenários, ou alguns deles, que lembram cidades e seus edifícios, torres, portais etc. – trata-se aqui de um trabalho com as lembranças do espectador/observador, que fará automaticamente a analogia entre um espaço urbano e os traços e estruturas mínimas que, por exemplo, possam recuperar em sua memória a ideia do que e de como são materialmente os edifícios em sua altura, largura, profundidade, minimamente. Ao final deste subcapítulo, espero que estejam nítidas e justificadas as interpolações conceituais que faço, cuja aparente difusão ou direcionamento irradiado para múltiplos caminhos e reflexões constituem a carga interdisciplinar aqui organizada para que a imagem condensada na cena craiguiana e seus elementos reguladores sejam compreendidos.

Da arquitetura, então, trago algumas considerações para que se compreenda o que são elementos reguladores do espaço. Esses elementos são elencados pelo arquiteto Le Corbusier como sendo: volume, superfície e planta ³⁸ basicamente, em suas complexidades de entendimento de como funcionam e se fazem perceber em um espaço organizado. Para Le Corbusier, em seu livro *Por uma Arquitetura* (1923),

o arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação do seu espírito; pelas formas afeta intensamente os nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, ele desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos do nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXIX).

Para esse arquiteto, a ordenação que se fala aqui, para uma condensação de uma imagem em suas características formais e materiais, se valeria da criação de uma harmonia visual e estética a partir das formas simples, mas que possuem em seu cerne a capacidade de estabelecer um contato do usuário do espaço com as suas emoções mais profundas. Essas emoções despertadas, a partir do que Le Corbusier considera como os principais pontos a serem observados na gênese da organização e ordenação dos espaços, seriam a observação do volume, da planta e da superfície em seus aspectos, digamos, sensíveis, ou que estimulem as percepções humanas.

Para o arquiteto, escrevemos os “Três Lembretes”: O Volume é o elemento pelo qual nossos sentidos percebem e medem, sendo plenamente afetados. A Superfície que é o envelope do Volume e que pode anular ou ampliar a sua sensação. A Planta que é geradora do Volume e da Superfície e que é aquilo pelo qual tudo é determinado irrevogavelmente. (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 9).

Para Le Corbusier, “nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz. As formas primárias são as belas formas porque se lêem (sic) claramente. (...) as linhas reveladoras das formas”. Estas “criam fatos plásticos límpidos e impressionantes” e “a planta traz em si a essência da sensação” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXX). Desta maneira e a

³⁸ Volume, superfície e planta – esta especialmente, por Le Corbusier, sugerida como “planta livre”. O espaço cênico pode ser, certamente, organizado a partir destes três pontos, observando que seja ele convencional ou não convencional, abrigará volumes e superfícies em sua planta: o palco.

partir dessas considerações de Le Corbusier sobre os espaços arquitetônicos, aproximamos a imagem da cena craiguiana às sensações provocadas pela sua ordenação.

Quando se fala de formas primordiais, ou originais de tempos imemoriais, tratamos aqui das formas a partir de suas configurações mais básicas, como o quadrado, o círculo e o triângulo, que por sua vez, em suas “evoluções técnicas” tornam-se, respectivamente, um cubo, uma esfera e uma pirâmide, por exemplo. Estas últimas formas, geradas por inicialmente suas representações geométricas planas – ou bidimensionais, são nisto que chamo de evolução para formas tridimensionais, ou seja, passam a apresentar altura, largura e profundidade. No espaço cênico elaborado por Gordon Craig, em grande parte das suas representações artísticas no desenho e na gravura, há um sistema de representação organizado para as formas descritas.

O espaço cênico craiguiano é constituído por superestruturas, por volumes nos quais o Sol presente de forma sugerida, por exemplo, tem a sua luz na cena incidindo nas formas também sugeridas. As atmosferas criadas por meio de estruturas semelhantes a edifícios demais espaços de um cotidiano urbano ou da imaginação são conexões com a arquitetura em muitos dos seus princípios técnicos, estéticos e morfológicos na construção da imagem da cena e dos espaços humanos, finalmente.

As atmosferas sugeridas na cena craiguiana aproximam-se das atmosferas antecipadamente idealizadas na arquitetura, tanto no sentido formal – das estruturas e volumes - quanto no sentido ligado às possíveis percepções em relação aos espaços sob, também, às condições que caracterizam intenções antecipadamente imaginadas e posteriormente concretizadas.

Estudar as formas das coisas perpassa a uma interpretação simplista do seu significado visual imediato. O círculo, o quadrado, a esfera e o cubo, dentre as outras inúmeras formas geométricas básicas, compreendem uma série de referências temporais, históricas, estéticas, formais, sensoriais e funcionais, ou seja, se configuram em Gordon Craig como um sistema composto por elementos carregados de sentidos simbólicos se levarmos em consideração as formas primordiais na arquitetura.

Na obra de Gordon Craig é possível perceber alguns detalhes relacionados à arquitetura, por exemplo, em relação à presença de uma estruturação por formas primordiais, reguladas em suas configurações e sentidos na cena. Ainda em seu livro *Por Uma Arquitetura*, Le Corbusier afirma que as “formas primárias ou sutis, brandas ou

toscas, agem fisiologicamente sobre nossos sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblíqua etc.) e os comovem” (2014, p. 7). Assim, podem ser observadas na estrutura e nas formas que compõem o espaço da cena craiguiana a existência de representações primárias, dadas essencialmente pela ausência de excessos, digamos, na representação daquelas formas.

Pensamos então no potencial das formas primárias para este estudo, entendendo que, em um amplo recorte temporal que alcança os primórdios da humanidade, os espaços em suas formas originais são elementos surgem em torno da necessidade humana, inicialmente. Nesse sentido, se desenvolvem para uma condição na qual nos torna “suscetíveis de perceber – esses espaços e sua organização [nota minha] - além das sensações grosseiras” (LE CORBUSIER, 2014, p. 7) e a partir disto, em contraposição ao que o arquiteto chama de sensações grosseiras,

nascerão então certas relações, que agem sobre nossa consciência e nos conduzem a um estado de júbilo (concordância com as leis do universo que nos dirigem e às quais todos os nossos atos se submetem) em que o homem usa plenamente de seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação. (LE CORBUSIER, 2014, p. 7).

As formas primárias são “elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais” (LE CORBUSIER, 2014, p. 7), o volume, a superfície e a planta, estes elementos em suas configurações puras, sem as contaminações decorrentes da “modernização” no seu entendimento e utilização. Para Le Corbusier, compreendo, o valor estético na arquitetura não está no que é medido por convenções matemáticas, mas por manifestações ocultas que “suscitam um livre acordo da sensibilidade e do intelecto” (DUFRENNE, 1972, p. 51) e assim, abre caminho para o entendimento de que para o que vemos, nossos olhos e percepção reagem em racionalização e emoção.

A máxima corbusiana “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” (LE CORBUSIER, 2014, p. 13) já nos adianta o que o arquiteto, em sua análise, entende como afetação dos sentidos, utilizando da percepção humana para definir o sentimento de presença no espaço. Para ele, “nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem” (LE CORBUSIER, 2014, p. 13).

O que se infere aqui é que as formas e volumes nas cenas proposta por Gordon Craig trazem elementos simbólicos, uma síntese, que comunicam seus significados a partir das formas simbólicas às quais correspondem. Assim, observo em Gordon Craig um certo alinhamento conceitual com Le Corbusier, em relação aos sistemas de organização do espaço, dadas as finalidades desses espaços – o espaço cênico e o espaço arquitetônico, respectivamente. Esse alinhamento se dá pela aproximação entre as suas linguagens, entre uma experiência estética associada à recuperação de formas e volumes em seus estados primordiais.

Dessa forma, faz-se aqui um apanhado teórico de origens na arquitetura, para que seja entendida a complexa relação entre o espaço idealizado, sua ordenação ou organização e como Gordon Craig, que idealizou e realizou um novo espaço, repleto de elementos simbólicos, também presentes na concepção dos espaços na arquitetura. Este apanhado teórico se situa nos múltiplos entrelaçamentos conceituais que percebo como possíveis para não somente explorar a gênese de uma condensação de imagens reais materializadas na cena craiguiana, mas também observar essa evolução. Para tanto, transitamos por conceitos que acredito desvelarem essa condensação de imagens, observada a partir da perspectiva da arquitetura. Assim, na origem dos espaços para a cena craiguiana, lanço um olhar ao que se possa entender como espaço e os possíveis elementos reguladores para a sua construção.

Devo citar aqui algumas das reflexões presentes no livro *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas Feiras* (2020), do Professor Dr. Robson Corrêa de Camargo, a partir das quais anoto uma aproximação entre alguns conceitos que penso estarem alinhados ao que se entende como espaço, como lugar de representação (ou apresentação) do símbolo.

A arte, como “um ato de experiência” (CAMARGO, 2020, p. 30), envolve também a uma experiência recíproca, tanto do ato/ação de quem a produz, quanto do ato/ação de quem a observa ou se situa nela. No sentido da imagem do espaço em Gordon Craig, permitindo-me a fazer uma associação com as reflexões do professor Robson Corrêa de Camargo, entendo que “a imagem, ou objeto ou pessoa, assim, é presença e algo que não existe, representação” (CAMARGO, 2020, p. 30).

Na imagem da cena craiguiana, como tal é representada, o real é visível mas não existe em sua representação concreta, mas existe de modo subjetivo, simbólico; uma

representação simbólica de uma imagem contextualizada ou distorcida/modificada pela restauração de uma experiência deslocada “do sentido usual” em que a percebemos, que se estabelece em “um novo sentido, experiência de forma e conteúdo” (CAMARGO, 2020, p. 31). Na imagem da cena craiguiana, a experiência do observador é deslocada para um outro campo de percepção; uma imagem estruturada para atingir os sentidos, mais que exatamente por um caráter associativo com imagens pré-existentes ou para as quais demande-se por uma comparação com o que é tátil, real.

Ainda em Camargo, encontro que “a obra de arte apresenta algo completamente, em si, não é mimese de algo, não contém algo, é realidade em si, apresentada, um símbolo com múltiplas determinações” (CAMARGO, 2020, p. 32). Estas múltiplas determinações acontecem nas determinações da relação tempo/espaço, em experiências novas, autênticas, em um estado transitivo (Camargo, 2020), o que por sua vez nos mostra o estado transitivo da arte, em suas múltiplas linguagens e percepções. Assim, “a matéria está impregnada de sujeito” (CAMARGO, 2020, p. 39), levando a crer também na ideia de que as resultantes da imagem da cena craiguiana está impregnada dele mesmo.

Para Robson Corrêa de Camargo, “o teatro é o lugar do acontecer das ambiguidades, simbólico, icônico, onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo” (CAMARGO, 2020, p. 40) e assim, por si só, o teatro é espaço de múltiplos diálogos entre quem vê e quem atua, na relação - de codependência, entendo - entre palco e plateia. Teatro é um espaço de interrelações entre o seu todo material, memorial e simbólico e todos os sentidos, portanto. A imagem condensada e os reguladores da estética na cena craiguiana, portanto, se estabelecem em uma relação de codependência com a percepção, nas interpolações entre o experienciado, o imaginado e o simbolizado.

Nesta reflexão sobre a imagem construída nos desenhos e gravuras de Edward Gordon Craig, para compreender métodos, técnicas e expressões, utilizo também como recursos imagéticos e bibliográficos, seus próprios escritos, definições e conceituações e certamente a imagem materializada por ele para o seu ideal de estética cênica, para que ele próprio chamou de *Novo Teatro* (CRAIG, [1913], 2017).

Como base para esta discussão, diante de um paralelo possível com a imagem na arquitetura, realiza-se um entrelaçamento com a teoria dos espaços em seu caráter multissensorial, em uma referência à análise das espacialidades e imagens arquitetônicas, por Juhani Pallasmaa, de quem consideraremos as reflexões no campo da fenomenologia

da arquitetura mais especificamente no Capítulo 2 desta tese. Trata-se aqui da construção da imagem em Gordon Craig em seus aspectos não somente cênicos e cenográficos, mas também nas suas características arquiteturais. Volto aqui, então, a observar os possíveis elementos reguladores da cena craiguiana, em algumas falas do próprio Gordon Craig.

Gordon Craig diz em seu livro *Na Arte do Teatro*³⁹ (2009 [1911]):

Então, faça o que eu digo. Pratique com o lápis no papel tanto em uma pequena escala e em grande escala; praticar com cores na tela; para que você possa veja por si mesmo que o que eu digo a você é verdade - e, se você é um Inglês, apresse-se: pois se não o fizer, outros que lêem (sic) isto em outros países encontrarão nele verdades técnicas e irão superá-lo antes que você seja ciente disso. (...) para falar mais tecnicamente, é preciso pensar nos sessenta ou setenta atores cujos movimentos devem ser feitos na base da cena, e de outras figuras que obviamente não podem ser suspensas em fios, e ainda assim deve ser visto como claramente separado do humano e de estruturas materiais. (CRAIG, 2009 [1911], p. 12).

Para Gordon Craig, ainda:

É óbvio então que alguma noção curiosa de uma linha divisória deve ser criada em algum lugar do palco para que o observador, mesmo que olhe apenas com seu olhar corporal, estará convencido de que as duas coisas são separadas coisas. Eu vou te dizer como fazer isso. Linha e proporção sugeridas, o material, substância semelhante a rocha, tom e cor (uma cor) terá dado o etéreo ao vácuo semelhante a uma névoa. Agora então, você traz esse tom e pinte para baixo até chegar quase ao nível do chão; mas você deve ter cuidado para trazer essa cor e esse tom em algum lugar que é removido do material substância semelhante à rocha. Você me pede para explicar tecnicamente o que quero dizer. Deixe sua rocha possuir metade da largura do palco, que seja a encosta de um penhasco ao redor do qual muitos caminhos se torcem e deixe que esses caminhos se misturem em um espaço plano ocupando metade ou talvez três quartos do palco. (CRAIG, 2009 [1911], p. 12)⁴⁰

A imagem condensada e os reguladores da estética na cena craiguiana aparecem como método, entendo. A simulação de uma estrutura cênica, ou de um objeto de cena,

³⁹ Título original: *On the Art of The Theatre* (1911).

⁴⁰ It is obvious then that some curious sense of a dividing line must be created somewhere upon the stage so that the beholder, even if he look but with his corporal eye, shall be convinced that the two things are separate things. I will tell you how to do this. Line and proportion having suggested the material rock-like substance, tone and colour (one colour) will have given the ethereal to the mist-like vacuum. Now then, you bring this tone and colour downwards until it reaches nearly to the level of the floor; but you must be careful to bring this colour and this tone down in some place which is removed from the material rock-like substance. You ask me to explain technically what I mean. Let your rock possess but half the width of the stage, let it be the side of a cliff round which many paths twist, and let these paths mingle in one flat space taking up half or perhaps three quarters of the stage.

como Gordon Craig descreve, caracteriza a ideia de substituição do que se imagina como real. Gordon Craig praticamente hierarquiza a transformação dessa simulação, no sentido da matéria cênica, quando reúne a ideia da cena à sua disposição/organização do palco, observadas as expressões ou linguagem que utiliza, como: desenho, escala, proporção, material, largura, espaço plano, dentre outras.

Entendo assim a existente aproximação com a arquitetura e suas linguagens, em especial a do planejamento dos espaços envolvendo as suas características físicas. Os reconhecidamente métodos da arquitetura para organização do espaço, neste caso o da cena craiguiana, fomentam a visualidade pretendida por Gordon Craig. A antecipação da cena, por meio da elaboração de representações técnicas como o desenho e suas especificidades técnicas (escala, proporção e noção das dimensões de um espaço etc.) também é, portanto, um caminho para a organização dos espaços cênicos. Gordon Craig associa esses caminhos de planejamento da cena, tecnicamente, às possíveis atmosferas que desejava criar e comunicar.

Gordon Craig apresenta uma construção cênica como em uma fotografia, registra significados e símbolos. Registra seus métodos e experiência. A cena craiguiana é como um organismo vivo e mutante, tal qual “o que está escrito sobre uma pessoa” (SONTAG, 2004, p. 14). Se dessa forma observarmos a imagem da cena craiguiana, é possível entender que ela carrega o tempo, o registro congelado de um instante, uma “mobilidade estática” repleta de memória e experiência.

A materialização das ideias em Gordon Craig acontece também pela gravura, pela expressão, por meio da sua habilidade artística em organizar o espaço cênico. Como o “inventor da cena moderna” (RAMOS, 2017, p. 11), Gordon Craig gravou em madeira e metal as suas “antevisões”, com “a mirada no futuro com as lentes do passado” (RAMOS, 2017, p. 15), de maneira que este olhar para o passado comunicou uma memória que, por sua vez, invocou pelos seus próprios imaginário e imaginação, estes representados na madeira e no metal em suas gravuras.

Gordon Craig nos apresenta uma “descrição” – na imagem da cena – em uma criação ficcional de uma realidade imaginada, composta pela abstração das formas, ou por quase um “desaparecimento” dos detalhes e rigores artísticos realistas.

A imagem em Gordon Craig guarda “uma única cena” (RAMOS, 2017, p. 28) e mesmo em sua “simplificação” - ou abstração, o caráter enigmático e metafísico

capturado, um “evento em si mesmo” (SONTAG, 2004, p. 21), repleto de significados a serem construídos por quem a observa e se permite sentir o que é dito pelo artista e pela sua própria experiência e imaginação. Como uma visão pessoal (SONTAG, 2004), a imagem em Gordon Craig não vem modelada em “temas desprevenidos” (SONTAG, 2004, p. 49), por assim dizer, mas sim em temas idealizados e materializados antecipadamente pela técnica, pela expressão artística, pela memória da sua prática desenvolvida ao longo do tempo e pela imaginação do artista na produção de um espaço novo; um novo teatro e uma nova cena.

A imagem craiguiana para a cena, em sua concepção primordial, apresenta diversos meios, diversos caminhos com e pelos quais foi produzida. Os croquis, os esboços rápidos de Gordon Craig, coloridos ou não, representam um claro domínio das técnicas de representação gráfica, bem como de uma noção solidamente assentada no que diz respeito à percepção do espaço cênico como espaço tridimensional.

No mérito do desenho, este como uma proto elaboração, observo em Gordon Craig um senso de organização espacial, de representação da figura humana e da exploração da tridimensionalidade, o que corrobora a ideia de um antecipado conhecimento técnico para a construção da cena. O domínio das técnicas que envolvem escala e proporção – em Gordon Craig a exploração das superestruturas cênicas em seus desenhos e gravuras, o uso das técnicas de perspectiva e dos – que considero inquietantes – jogos de luz e sombra, entre o claro e o escuro, entre cheios e vazios, vêm de uma evidente apropriação técnica, entendendo, a partir da experiência e da memória, nos sentidos explorados no decorrer desta tese. No conjunto de processos artísticos e técnicos utilizados e aperfeiçoados por Gordon Craig, há maquetes, as representações concretamente tridimensionais para o espaço cênico.

1.2 A natureza das formas em Edward Gordon Craig: estruturas primordiais na performance de um espaço simbólico

Para que compreendamos de como é observada a forma, em suas interpretações na arte e na arquitetura e para que evidenciemos as aproximações destes campos com o que se deseja aqui refletir sobre a cena craiguiana, passo a considerar alguns pensadores do espaço, das formas e suas organizações, da estética e de suas fundamentações.

Para tanto, parto das considerações de autores como os que a partir daqui observamos e do próprio Edward Gordon Craig, para que cheguemos às formas e estruturas primordiais, o caráter – ou as características que chamo de primordiais. Finalmente, uma abordagem sobre os símbolos presentes nas estruturas cênicas organizadas por ele. Assim, na sequência desta tese, para que cheguemos à interpretação em *Hamlet* (por Constantin Stanislavski) em seus espaços, estruturas e significações que se organizam, entrecruzamos reflexões que compreendo serem fundamentais para tal êxito.

Para a observação das estruturas nos espaços da cena craiguiana, temos apoio em diversos autores e suas reflexões. Rudolph Arnheim, por exemplo, em seu livro *Arte e Percepção Visual* (2013 [1980]), nos informa que os artistas da modernidade tratam da reorganização dos “objetos de maneiras que contradizem a experiência cotidiana” (ARNHEIM, 2013, p. 65). A partir desta premissa, observo Gordon Craig como um reorganizador das estruturas e das formas do cotidiano e na origem desta reorganização, a organização de espaços que divergem de uma imagem pré-concebida ou anteriormente experienciada.

Gordon Craig organiza uma imagem para a cena constituída por muito mais que simplesmente superestruturas de características monumentais (no sentido das suas dimensões), por superfícies banhadas pela luz direta ou difusa, pelos recortes espaciais que levam a entradas e saídas, a “labirintos” ou a entre lugares ordenados sobre o palco. Concretamente “diverge”, na concepção da cena, das imagens que vemos nas experiências cotidianas. Gordon Craig organiza uma cena composta por meio da sugestão das imagens do cotidiano e a interpretação dessas imagens passa a ser atribuição do seu observador que, natural e individualmente fará as conexões com as suas próprias experiências cotidianas.

As imagens que representam a cena craiguiana, em seus desenhos e gravuras, Gordon Craig organiza espaços onde o imaginário e a imaginação são despertados pelas sensações, não por uma demonstração óbvia das formas elementares. Aqui relaciono essas formas às formas na e da arquitetura e suas formas primárias – o cubo, o paralelepípedo, os prismas em geral, por exemplo, mas por sua configuração de caráter simbólico e relacionado a uma percepção que difere do que acontece no cotidiano. Essas formas elementares, ou primordiais, ou a geometria da e na construção da imagem da cena craiguiana aparece em evidência em *Hamlet* (1911). Para Almir Ribeiro,

Em *Hamlet*, a geometria surge como um elemento fundamental na interação com a iluminação e os inéditos biombos móveis de Craig. Mas a montagem revela algo mais que a visualidade cênica como nova possibilidade de escrita artística. Os volumes e recortes no espaço cênico decerto compunham uma fala, que dialogava em pé de igualdade com os atores em cena. (RIBEIRO, 2023, p. 34).

Almir Ribeiro, estudioso da vida e da obra de Edward Gordon Craig, trata diretamente de elementos da geometria, direta e indiretamente. Os biombos – *Screens* (1912) – de Gordon Craig já demonstravam por si, em suas configurações, o caráter de elementos planos; volumes e recortes, da mesma forma. As formas geométricas materiais, como os biombos, e suas interpretações posteriores, que afetam os sentidos, são construções que na comunicação das suas “funções” na escrita artística craiguiana agem diretamente sobre as percepções. Gordon Craig cria “novas realidades” a partir das formas e estruturas primordiais.

Devo aqui fazer uma pontuação, sobre o que o filósofo Gaston Bachelard diz a respeito das formas geométricas, no sentido das suas interpretações: “À beleza das formas geométricas se juntam uma beleza da substância” (BACHELARD, 1978 [1958], p. 280) e para isso, entendo, é preciso solucionar “um problema misto de imaginação e observação” (BACHELARD, 1978 [1958], p. 283). Essa relação entre forma, substância, observação e imaginação pode ser mais bem entendida por meio de algumas definições apresentadas pela desenhista e professora estadunidense Donis A. Dondis (1924 - 1984), encontradas em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual* (2005 [1973]). Para Dondis,

Os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input*⁴¹ visual, que consiste de miríades de sistemas de símbolos; o material visual representacional, que identificamos no meio ambiente e podemos

⁴¹ Tradução: entrada.

reproduzir através do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura abstrata, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais. (DONDIS, 2005 [1973], p. 20).

Nesse sentido, trazemos a interpretação de Dondis para o que sejam as formas e, por conseguinte, possamos entender as formas e as estruturas primordiais na cena em Gordon Craig. Enfoco no ponto em que Dondis observa as formas criadas para efeitos intencionais e, antes disso, nos sistemas de símbolos por meios dos quais as relações entre imaginação, observação e experiência ativam uma possível compreensão dos elementos básicos na cena craiguiana. Dondis, sobre as formas – e em vista disso, as estruturas que constituem as formas, nos diz que

A caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais são os elementos básicos, a fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências: o ponto, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço; a linha, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço seja na rigidez de um projeto técnico; a forma, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a direção, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o tom, a presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos; a cor, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional; a textura, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a escala ou proporção, a medida e o tamanho relativos; a dimensão e o movimento, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência (sic). São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. (DONDIS, 2005 [1973], p. 23).

As formas elementares ou estruturas primordiais, como nomeio a base do desenho da cena craiguiana, ou básicas como trata Dondis, sendo elas “o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões” (DONDIS, 2005 [1973], p. 23), aparecem na cena craiguiana em suas múltiplas configurações. São essas formas que originam da organização tridimensional delas mesmas – a “transformação” de um quadrado em uma figura tridimensional como o cubo, por exemplo – e a organização, em seu conjunto, de todo o complexo sistema de formas e volumes na cena craiguiana.

Tanto na imagem em si da sua nova cena, nos seus recortes formais, quanto no que essas imagens exprimem em sentido, as formas em Gordon Craig denotam uma (re) construção metafórica das formas arquitetônicas e das atmosferas destas. Envolvidas neste particular estão as sensações que se originam a partir dos volumes percebidos e destacados pela luz e pelas atmosferas criadas e “congeladas” nos seus desenhos e gravuras. As associações estimuladas acontecem por meio do que se conhece como imagem concreta, como a relação de semelhança com o que já existe ou com o que é palpável.

As estruturas lembram organizações urbanas, como prédios, torres, colunas e portais. A luz do Sol é difusa, não é “dura”, e potencializa a percepção da cena a partir da penumbra, da sombra, da escuridão. A matéria na cena craiguiana adquire um caráter de similaridade com o real por meio da transformação da ideia em matéria concreta. Assim, da mesma forma acontece na arquitetura; se dá pela organização da matéria arquitetônica nos espaços e da mesma maneira nas formas, volumes e superfícies.

Na imagem da cena craiguiana – construída com base em uma organização aproximada da arquitetura (a arquitetura da cena) percebe-se caracterizada uma poética visual própria de Gordon Craig. Esta afirmação decorre de que observo em Gordon Craig uma sucessão de ações correlatas e contínuas nas representações artísticas e técnicas para a sua cena em geral. Uma sucessão de ações nos desenhos e gravuras, tais como a estruturação de uma imagem concisa em suas formas, em suas estruturas primordiais. Essa sucessão de ações, contínuas, aponto aqui em Gordon Craig como fruto de uma experiência cumulativa no aperfeiçoamento das técnicas de desenho, por exemplo. John Dewey (1859 – 1952), filósofo e pedagogo estadunidense, afirma que

(...) uma experiência de pensar tem sua própria qualidade estética. Difere das experiências reconhecidas como estéticas, mas o faz somente em seu material. O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem uma conclusão intelectual consiste em sinais ou símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que representam coisas que, em outra experiência, podem ser qualitativamente experienciadas. (DEWEY, 2010 [1934], p. 113).

Na experiência, de acordo com Dewey, “os atos sucessivos são perpassados por um sentimento de significado crescente, que é conservado e se acumula em direção a um fim vivido como a consumação de um processo” (DEWEY, 2010 [1934]), p. 115).

Interpreto Dewey associando não somente a repetição dos atos e a consolidação do ato do desenho como processo contínuo nessa repetição, que culmina em uma expressão coesa, tecnicamente assentada e artisticamente identitária. Uma sucessão de representações mediadas pela técnica e nesta, pela repetição, acontece de forma contínua estabelecendo, por fim, o arremate de um processo de expressão a partir do aprendizado e de uma experiência cumulativa demonstrada, no que caracteriza a cena craiguiana em sua imagem.

Para Dewey, ainda, “qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética” (DEWEY, 2010 [1934]), p. 115). Portanto, entende-se que em Gordon Craig a estética e a visualidade relacionam-se diretamente também com a continuidade de uma atividade intelectual e prática, tanto quanto com uma exigência interna e posteriormente externalizada no processo de produção material e visual do seu raciocínio e desejo. Assim, é possível entender Gordon Craig em seus processos de materialização das ideias, a partir de “uma série interligada de incidentes variáveis” (DEWEY, 2010 [1934]), p. 121) resultando na projeção material das ideias para a cena craiguiana.

A raiz do pensamento craiguiano para a cena assemelha-se à gênese e à organização espacial e atmosfera, criada materialmente ou sugerida, ao que entendemos como ordenação dos espaços arquitetônicos, em um processo de significação do oculto, do simbólico, do metafórico, do onírico, do que é invisível aos olhos (LE CORBUSIER, 2014 [1923]). Ao afirmar isto, transito aqui pela imagem teatral craiguiana e seus sentidos simbólicos, com o propósito de localizá-los na cena craiguiana, já que Gordon Craig afirmava ser o símbolo uma das coisas que mais amava⁴². Parto do princípio que as significações simbólicas na cena craiguiana possuem como sustentação a organização das estruturas e formas básicas – ou primordiais, que abrangem a uma significação apenas e tão somente estrutural em sua composição, mas alcançam significações que vão além de uma interpretação meramente geométrica.

Em seu livro *Da Arte do Teatro* (1934 [1905]), Gordon Craig diz que

Enquanto estiver servindo seu aprendizado sob seu primeiro diretor ouça tudo o que ele tem a dizer e tudo o que ele pode mostrar sobre o teatro, sobre atuação e vá mais longe por si mesmo e **procure aquilo que ele não te mostra** [grifo meu]. Vá onde eles estão pintando as

⁴² “If there is a thing in the world that I love it is a Symbol”. (CRAIG, 1905, p. XV).

cenas; vá para onde eles estão torcendo os fios elétricos para as lâmpadas; vá para baixo do palco e olhe nas construções elaboradas; suba por cima do palco e peça informações sobre as cordas e as rodas; mas enquanto você está aprendendo tudo isso sobre o Teatro e sobre a atuação tenha muito cuidado para lembrar-se que fora do mundo do Teatro encontraremos maior inspiração do que dentro dele: quero dizer na Natureza. **As outras fontes de inspiração são a música e a arquitetura** [grifo meu].⁴³

Mais que um cuidado e atenção com as formas e suas significações, Gordon Craig demonstra serem a música e a arquitetura – esta especialmente no que se foca esta tese, a partir do que nos diz e do que mostra como orientação, uma das fontes que contribuem para a sua expressão na cena. A arquitetura e seus meios de organização do espaço, compreendem a observação de procedimentos técnicos; dessa maneira, a imagem da cena craiguiana carrega relações com a ordenação de procedimentos para que as cenas que idealizou fossem concretizadas, mesmo que seja naquelas que se mantiveram apenas em seus desenhos e gravuras.

Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, fala em tornar uma imagem “fonte de processos, (...) e de significações” (AUMONT, 2021, p. 205). Nesse sentido, vamos considerar aqui o processo criativo em Gordon Craig como ato humano, individual, e não automático ou puramente mecânico. O processo criativo de Gordon Craig não resulta somente de uma mera abstração de algo previamente existente. Ele se configura a partir da simulação do real. Para que esta afirmação se torne mais nítida, exploramos aqui as considerações de Christopher Innes (1941 – 2017), historiador canadense, que em seu livro *A Vision of Theatre* (2010 [1998]) nos expõe que

“(...) Craig fez do movimento o elemento-chave em suas teorias teatrais. Além disso, sua forma de representar a cena foi altamente estilizado desde o início e rapidamente mudou-se para a abstração”. Uma “exigência de que cada faceta do palco seja transformada, desde a arquitetura do auditório e prosênio, ao cenário, à iluminação, ao piso do palco e até ao ator (...)”⁴⁴. (INNES, 2010 [1998], p. 36).

⁴³ While you are serving your apprenticeship under your first manager, listen to everything he has to say and everything he can show you about theater, about acting and go further for yourself and look for what he doesn't show you. Go where they are painting the scenes; go to where they are twisting the electrical wires for the lamps; go under the stage and look at the elaborate buildings; go up to the stage and ask for information about the ropes and wheels; but while you are learning all this about Theater and acting be very careful to remember that outside the world of Theater we will find greater inspiration than within it: I mean in Nature. Other sources of inspiration are music and architecture. (CRAIG, 1934 [1905], p. 5).

⁴⁴ “(...) Craig made movement the key element in his theatrical theories. In addition, his representationalism was highly stylized from the first and quickly moved toward abstraction. His demand that every facet of

Innes aponta Gordon Craig como um artista que se utilizou da estilização, ou da abstração, para compor as suas estruturas e formas na cena. O que observo é que Gordon Craig ordenou o espaço da sua cena conforme determinadas premissas que fazem parte dos meios e técnicas provenientes da arquitetura e associou àquela a síntese das formas, a partir de uma redução notável dos detalhes.

Para compreendermos melhor o termo abstração e localizá-lo em Gordon Craig e sua cena, recorro a Donis A. Dondis. Para esta autora, “o processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado” (DONDIS, 1997 [1991], p. 90). Dondis afirma que para que exista abstração, é necessário que exista uma redução de elementos visuais, o que percebemos efetivamente na cena craiguiana, por sua vez caracterizada pelo desenho mais fundamental nas suas formas.

Para Dondis, ainda,

A eliminação ulterior dos detalhes, até se atingir a abstração total, pode seguir dois caminhos: a abstração voltada para o **simbolismo [grifo meu]**, às vezes com um significado identificável, outras vezes com um significado arbitrariamente atribuído, e a abstração pura, **ou redução da manifestação visual aos elementos básicos [grifo meu]**, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente (DONDIS, 1997 [1991], p. 91).

Voltando à observação a respeito da natureza das formas na cena craiguiana, anotamos que o próprio Gordon Craig, em seu livro *Da Arte do Teatro* (1911) afirma que “o Simbolismo é realmente bastante apropriado; é ordenado e é universalmente empregado. Isto não pode ser chamado de teatral se por teatral significa algo chamativo, mas é a própria essência do Teatro se quisermos incluir a sua arte entre as Belas Artes”⁴⁵ (CRAIG, 2009 [1911]), p. 293). E completa, aqui repito e reforço em sua reflexão, para que cheguemos ao ponto em que o Simbolismo se configura materialmente, de forma concisa e sintetizada, na organização da cena craiguiana, em suas estruturas e formas:

the stage be transformed, from the architecture of the auditorium and proscenium, to the scenery, lighting, stage floor, and even the actor (...). (INNES, 2010 [1998], p. 36).

⁴⁵ Symbolism is really quite proper; it is sane, orderly, and it is universally employed. It cannot be called theatrical if by theatrical we mean something flashy, yet it is the very essence of the Theatre if we are to include its art among the fine arts.

O Simbolismo não é nada para se temer – é ir a própria delicadeza; é compreendido tão facilmente por eles lavrador ou marinheiro como feito por reis e outros homens em lugares altos. Há alguns que têm medo de simbolismo, mas é difícil descobrir por que, e essas pessoas às vezes ficam muito indignadas e insinuem que a razão pela qual eles não gostam de simbolismo é porque há algo insalubre e prejudicial sobre isso. “Vivemos numa era realista”, é a desculpa que eles apresentam. Mas eles não podem explicar como é que eles fazem uso de símbolos para nos dizer isso, nem como é que durante toda a vida eles fizeram uso da mesma coisa que eles acham tão incompreensível. (CRAIG, 2009 [1911]), p. 293)⁴⁶.

Para mediar este diálogo também, nas reflexões sobre a natureza das formas em Edward Gordon Craig e a presença percebida de estruturas primordiais na performance do espaço simbólico na cena craiguiana, observo em *Sobre Fotografia*, livro da filósofa, escritora e crítica de arte Susan Sontag (1933 – 2004) a apresentação de algumas considerações a respeito da fotografia. Nessa analogia da imagem da cena craiguiana com a fotografia, notamos que as fotografias, para Sontag, são “experiência capturada” (2004, p. 14) e “a fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação” (2004, p. 21). Nesses sentidos, faço uma correlação com a imagem em Gordon Craig, que se caracteriza como prévia ou uma proto elaboração da cena, enquanto gravura, e concreta enquanto parte de uma cena ou no todo de uma idealização para cenografia.

No sentido ainda, de “experiência capturada” e da imagem enquanto um instante “congelado”, Sontag aponta que “as fotos são indícios não só daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo” (SONTAG, 2004, p. 105), corroborando a fala de Gordon Craig sobre o apontamento que faz sobre o Realismo, sobre, em seu tempo, de se viver na era do Realismo (CRAIG, 2009 [1911]), p. 293). Dessa maneira, transportando as ideias de Sontag para o que podemos perceber na imagem da cena craiguiana, possivelmente seja ela uma imagem cênica construída a partir da memória e do imaginário do próprio Gordon Craig, o que resulta em sentidos

⁴⁶ Symbolism is nothing to be afraid of—it is delicacy itself; it is understood as easily by the ploughman or sailor as by kings and other men in high places. Some there are who are afraid of symbolism, but it is difficult to discover why, and these persons sometimes grow very indignant and insinuate that the reason why they dislike symbolism is because there is something unhealthy and harmful about it. " We live in a realistic age," is the excuse they put forward. But they cannot explain how it is that they make use of symbols to tell us this, nor how it is that all their lives they have made use of this same thing which they find so incomprehensible.

expressados na e pela matéria cênica, suas configurações e constituições materiais e simbólicas.

Como ainda aponta Sontag, “a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens” (SONTAG, 2004, p. 169). A imagem portanto, em Gordon Craig e na cena por ele idealizada é, assim considero nessa associação, uma interpretação da realidade; ou da sua/de uma realidade imaginada, que é o ponto para onde convergem seu imaginário e a sua memória, além da sua experiência em torno das habilidades e percepções que constituiu para si.

A imagem difusa na cena craiguiana é uma característica da obra do artista. Essa atmosfera onírica, anuviada, Gordon Craig justifica como sendo algo que não pode ser desvelado (RAMOS in CRAIG [s/d], 2017). Esta possibilidade requer do observador da imagem o esforço pela interpretação do que vê, percebe e assimila como mensagem comunicada. Esta clarificação de mensagem para o observador, por sua vez, retomando as reflexões do arquiteto Juhani Pallasmaa, aparece por meio dos estímulos sensoriais despertados no instante da observação da imagem, nos referenciais estruturais do intelecto para o reconhecimento do que se vê, em paralelo com o que existe na realidade concreta e pelo que Gordon Craig organiza e ordena como os entre lugares, os lugares na imagem da cena que são os lugares do “vir-a-ser” (CAMARGO, 2013, p. 2).

O “vir-a-ser” na cena craiguiana é uma espécie de restauração de uma atmosfera de sonho, que age na consciência do espectador por meio de identificações com as atmosferas criadas e com as estruturas cênicas construídas, invocando, assim, por sensações e lembranças de algo que não se identifica por completo, mas que a esse algo se reage com certa identificação. Os espaços do “vir-a-ser” podem ser entendidos como os espaços que estimulam a uma expectativa. Essa indução à percepção do espectador ocorre de forma manifesta enquanto materialidade e símbolo.

Tratamos aqui do símbolo na cena craiguiana emparelhando alguns conceitos que tangenciam aqui a manifestação do pensamento anteriormente à sua expressão artística, ou seja, conectam-se a própria experiência e percepção do artista, tanto quanto à expressão do inconsciente - ou de um inconsciente coletivo (JUNG, 2010 [1976]), materializado por meio de símbolos constituídos no decorrer da história humana. Para clarificar isto, observamos um indício do que Gordon Graig idealiza, imagina e propõe em seus desenhos e gravuras, a partir de uma expressão interna, inicialmente, registrando

o “instante da cena”, como se fora uma imagem fotográfica com tempo, atmosfera e inúmeros recursos de tratamento de luz, de sombra, de penumbra e de escuridão (SILVA, 2018).

Os recursos técnicos, ora utilizados por Gordon Craig, cooperam fortemente no que se quer transmitir por meio do desenho idealizado para a cena. Destaco, nessa conexão que faço aqui com a luz, a sombra, a penumbra e a escuridão, no sentido do “vir-a-ser”, as conexões com os estudos das Performances Culturais que, em seu conceito estão inseridos

numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. (CAMARGO, 2013, p. 2).

Desta forma, como aponta Robson Corrêa de Camargo e por meio do estudo das múltiplas contaminações históricas, culturais e simbólicas presentes na cena craiguiana, em um “lirismo estético e visual” carregado de elementos que representam também múltiplas manifestações da cultura enquanto coletiva e de uma transformação – ou de transformações – o “vir-a-ser” do artista e do espaço por ele, Gordon Craig, imaginado.

Nesse “lirismo estético e visual”, Gordon Craig registra a “fotografia da cena”. Por mais que em seu tempo de vida já houvesse equipamentos para fotografar, permitiu-se a expor a si próprio em método e técnica de expressão artística, oferecendo ao observador da sua obra um resultado sensível, com a sua presença enquanto manipulador de técnicas e materiais para expressar – a tatilidade-, associando experiência e memória.

Gordon Craig, ele próprio, diz: “fui capaz de fazer, com minha experiência no teatro, desenhos que podem, com grande chance, ser perfeitamente materializados” (CRAIG, 2017, p. 68). Assim, nos entrelaçamentos apresentados aqui neste tópico, vejo Gordon Craig como o fotógrafo dos seus próprios sentimentos, criador da imagem da sua memória e materializador de atmosferas de sonho, da coisa imaginada, de um imaginário presente em significações impressas em seus desenhos e gravuras. Esta materialização de expressões artísticas internas, no sentido do fato arquitetural presente na cena craiguiana,

na natureza das estruturas primordiais que a compõem, perpassam também pelos campos das lembranças e das memórias. Observamos aqui, nestes pontos, o que a neurocientista estadunidense Lisa Genova fala sobre a memória. Em *Memória – A ciência da lembrança e a arte do esquecimento* (2021), a pesquisadora Lisa Genova⁴⁷ (1970) diz que

A memória visual não é como olhar a sua biblioteca de fotos do celular, uma coleção de fotos que podem ser aumentadas e diminuídas. Você não está vendo um retrato. Recordar é uma caça ao tesouro associativa, um trabalho de reconstrução que envolve a ativação de várias partes do cérebro distintas, mas conectadas. Recordamos lembranças, não as reproduzimos. A recuperação de uma lembrança ocorre quando parte da memória é estimulada, disparando a ativação do circuito interno ligado à memória. (GENOVA, 2021, p. 26).

Não há, aparentemente, de acordo com Genova, uma simplificação na construção de imagens. A elas estão conectadas inúmeras associações. Tais associações passam pelo que Genova chama de memória declarativa, que para a autora é “uma lembrança ativada no cérebro”, por sua vez ligada ao “como fazer as coisas” (GENOVA, 2021, p. 45). Dessa forma, associando as falas da neurocientista à imagem da cena craiguiana, percebemos o quão complexa é a sua formação na cadeia de envolvimento associados para esse ato e expressão. Essa imagem, portanto, é declarativa de algo que já se sabe fazer, já se domina de alguma forma e assim, é expressa de forma “consciente de informações aprendidas e experiências vividas anteriormente” (GENOVA, 2021, p. 45), caracterizando uma recuperação, assim chamo, de lembranças declarativas.

De acordo com a autora, ainda, é necessário que se descarte a ideia de memória muscular, pura e simples, o que ela argumenta como “enganosa” (GENOVA, 2021, p. 45), o que nos faz deduzir sobre a presença de uma outra ideia, a de que possivelmente já sabemos o que iremos construir como imagem, e que essa imagem, de certa maneira, já é pré-concebida tomando por base o que já tenha sido experienciado. É um espelhamento do que conhecemos, um reflexo das nossas lembranças declarativas. Nesse sentido, partindo para uma observação sobre o artista Gordon Craig encontramos que, em *Rumo a Um Novo Teatro e Cena* (2017), na tradução de Luiz Fernando Ramos, aquele relata

⁴⁷ Lisa Genova graduated valedictorian, *summa cum laude* from Bates College with a degree in Biopsychology and has a Ph.D. in Neuroscience from Harvard University. Fonte: <https://www.lisagenova.com/> Acesso em: 27/01/2025.

diversas observações em que menciona associações que faz com o que já tinha experienciado, sendo expresso no seu modo de pensar o teatro e a cena.

Gordon Craig associa à sua produção imagética suas lembranças que, portanto, configura seus desenhos e gravuras como uma experiência vivida mais de uma vez, ou seja, repetida. Esta repetição, por sua vez, denota não somente a construção de um hábito, de uma habilidade – na execução de desenhos e gravuras-, mas soluciona algumas questões sobre o próprio Gordon Craig, como a “redução da manifestação visual aos elementos básicos, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente” (DONDIS, 1997 [1991], p. 91).

Desse modo, a partir aqui do retorno ao fragmento do livro de Dondis, já mencionado neste tópico, compreendo que Gordon Craig projetava no desenho e na gravura, profundos níveis de abstração e codificação, assim manipulando o imaginário e a imaginação do seu espectador. Nessa sequência de atos e acontecimentos, o Simbolismo presentificado, de fato concreto nos novos códigos de Gordon Craig para simbolizar as suas manifestações visuais na cena.

O olhar de Gordon Craig para o novo teatro e a nova cena que propôs nos relata o hábito e a projeção desse hábito em forma de um registro experiencial e de afirmação artística e técnica. Nesse sentido, Gordon Craig noticia a história da sua própria natureza em seus desenhos e gravuras, suprimindo da imagem da cena o que o olhar pudesse observar e assimilar como mera reprodução de algo preexistente. Assim, a sugestão do que se pode ou deve perceber é organizada pelo observador, em sua individualidade.

Nesta multiplicidade composta por conceitos e práticas, aqui nestas reflexões, para que seja compreendida a natureza das estruturas e formas primordiais na imagem da cena craiguiana, alicerço aqui as Performances Culturais como fonte de referências elementares no sentido das múltiplas interpretações que a cena craiguiana pode sugerir. As Performances Culturais,

configuram-se em uma área de encontro interdisciplinar que empreende estudos comparativos dos produtos culturais das civilizações em suas múltiplas denominações, visando o estabelecimento dos processos de seus desenvolvimentos e de suas possíveis contaminações. Além disso, tem como finalidade o entendimento das culturas através de seus produtos, em sua profusa diversidade; ou seja, como o ser humano as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua

estrutura, suas contradições e seu vir a ser. (CAMARGO; REINATO; WEBER, 2020, P. 12).

Teatro e Arquitetura - esta, nesta tese a mediadora para uma leitura das configurações objetivas e subjetivas do espaço e da imagem cênica craiguiana -, são observados como produtos de uma época e de uma cultura, nos recortes temporais que aqui são apresentados. Estudar Gordon Craig é um ato de efetiva presença nas possíveis “intersecções interdisciplinares” que demonstro aqui. A imagem da cena craiguiana é também produto de uma cultura, localizada em um recorte não somente histórico-temporal, mas sociocultural, fenomenológico e, dentro disto, uma observação comparativa que compreende a experiência do próprio Gordon Craig na manipulação da matéria cênica em seu espaço, desenho e organização.

A criação de atmosferas e outras significações fenomenológicas, a partir de uma semelhança com bases teóricas, artísticas e técnicas da produção do espaço arquitetônico em suas origens, é assunto de que trato no terceiro capítulo desta tese, onde observamos com mais profundidade essa relação, a partir das reflexões do arquiteto Juhani Pallasmaa.

A cena craiguiana aparece, entendo, como uma imagem condensada em formas, volumes e funções e ressaltam a existência humana em seu caráter imaginativo e simbólico, assim como aponta o filósofo romeno Mircea Eliade a respeito da “morfologia das imagens primordiais e o papel da imaginação criadora” (ELIADE, 1979 [1952], p. 8) e compreendo em Gordon Craig nesta tese. Para Mircea Eliade,

Nos planos diferentes, mas solidários, da experiência onírica, da imaginação ativa, da criação mitológica e folclórica, dos ritos e da especulação metafísica, enfim no plano da experiência extática⁴⁸, trata-se sempre de imagens da transcendência e da liberdade. Com efeito, o simbolismo da ascensão significa sempre o rebentamento de uma situação ‘petrificada’, a ruptura de nível que torna possível a passagem para um outro modo de ser; no fim de contas a liberdade de se «mover», isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamento. Encontramos em contextos múltiplos — onírico, extático, ritual, mitológico etc. significações complementares mas estruturalmente solidárias que se deixam arrumar segundo um padrão e que ‘fazem sistema’. (ELIADE, 1979 [1952], p. 8).

⁴⁸ “Que envolve êxtase ou causado por êxtase”, segundo o Dicionário Michaelis. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ext%C3%A1tico> Acesso: 09/02/2024

Dentro da ideia do que possam ser elementos reguladores da forma, da estética e da função na cena craiguiana, percorro aqui pelas significações das formas simbólicas, formas da memória humana e por conseguinte da experiência de Gordon Craig nesse caminho. O que se propõe também é observar as nuances formais e estéticas na obra craiguiana da materialização visual e estética que correspondem à experiência de uma imaginação ativa e também de uma especulação metafísica (ELIADE, 1979 [1952]).

Há características evidentes na visualidade da cena craiguiana quando observamos elementos aparentemente descompromissados diante das suas significações, como as superestruturas assemelhadas às estruturas arquitetônicas em forma e volume, sendo elas notadamente destituídas de detalhamentos que caracterizassem quaisquer exageros na decoração da cena, uma profusão de ornamentos e afins quando se trata de elementos visuais complementares ao espaço cênico e à cenografia. Trata-se de uma condensação de imagens mentais, de imagens da realidade e seus elementos reguladores, constituídos – ou configurados - na “importância da imaginação como instrumento de conhecimento”, em uma “experiência imaginária” que é parte da experiência humana.

A partir da experiência e seus entrelaçamentos conceituais observamos, a seguir a imagem condensada na cena craiguiana, constituída de pormenores nas suas características de sua construção, cujas significações são de certo modo antecipadas por uma linguagem pré-existente, em uma natureza “baseada na interação de pensamento e percepção”⁴⁹.

Para uma análise da imagem craiguiana, considerando o espaço no qual ela está contida, estão a organização desse espaço e a configuração das formas primordiais como reguladoras (ou ordenadoras) de uma imagem capturada inicialmente por quem a observa, pela identificação das formas primordiais⁵⁰ em seu caráter primitivo, em seu caráter estrutural.

⁴⁹ An image is something recreated or reproduced, by words, sounds, thoughts or by the medium of one of the many visual arts (painting, sculpture, architecture, theatre). Whether contained in the mind or manifested in the material world the nature of the image is predicated on the interaction of thought and perception (WILCOX, 1994, p. 11).

⁵⁰ “Formas primitivas em arquitetura referem-se a formas geométricas simples e básicas usadas como blocos de construção para projetos arquitetônicos. Essas formas, como círculos, quadrados, retângulos, triângulos e formas poligonais, são a base de todas as formas arquitetônicas e servem como linguagem visual para arquitetos e designers. A utilização de formas primitivas permite a criação de composições fortes e simples e pode ajudar a enfatizar os aspectos funcionais de um edifício. Essas formas são frequentemente usadas em combinação com formas mais complexas para criar uma hierarquia visual e equilíbrio no projeto arquitetônico”.

Os entrelaçamentos entre Arquitetura e Teatro apresentam-se aqui fundamentais para que Gordon Craig seja compreendido aqui em suas maneiras (técnicas e expressão artística em desenhos e gravuras) de representar o espaço cênico e suas estruturas cenográficas. Também desse modo nas relações de semelhança com a ideia de forma primordial ou estruturação primordial de um espaço da cena, a partir de formas básicas como as figuras planas e/ou prismas⁵¹. Dessa forma, por meio destas analogias com as formas arquitetônicas e com a volumetria dessas formas, transitamos pelo pensamento dos autores mencionados e discutimos em Gordon Craig essas representações concretas ou simbólicas, que envolvem as aproximações observadas entre o que Gordon Craig produziu em imagem e suas relações com a linguagem da arquitetura.

São usadas aqui as palavras “primitivo” e “estrutural” na literalidade das suas interpretações, em que “primitivo” vem a significar a origem da forma em um recorte histórico-temporal em que as formas primordiais colocam-se, paradoxalmente, em uma não linearidade para sua percepção, ou seja, as formas primordiais são percebidas pelo inconsciente, pelas suas presenças desde os primórdios da humanidade e o surgimento da necessidade humana por uma organização espacial que contemplasse, por exemplo, o habitar, o lugar de proteção, o lugar de morar. A palavra “estrutural”, em seu significado mais básico, refere-se à condensação das formas nas suas mais puras constituições e como argumenta Jacques Aumont, “no âmbito da generalidade” (2021, p. 7) dessas formas e imagens.

Para Le Corbusier, por exemplo, “a arquitetura é coisa de emoção plástica” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 7), coisa tangível por meio do óbvio: a referência na memória e na história. Nesse sentido, como diz o arquiteto, a idealização de um espaço, considerando aqui uma aproximação com neste caso a cena craiguiana, começa pelo início e assim, de acordo com Le Corbusier – de quem, para reforço da ideia, retomo o seu pensamento já mencionado anteriormente - deve

empregar os elementos suscetíveis de atingir os nossos sentidos, de satisfazer nossos desejos visuais, e dispô-los de tal maneira que sua visão nos afete claramente pela delicadeza ou pela brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse; estes

Fonte: <https://archeyes.com/tag/primitive-shapes/#:~:text=Primitive%20Shapes%20in%20architecture%20refer,language%20for%20architects%20and%20designers.>

⁵¹ Para entendimento do que sejam formas e volumes primordiais perceba-se, na sequência dos exemplos, como elas se apresentam: o quadrado está para um cubo, quando construído em forma tridimensional; o triângulo, para a pirâmide; o círculo, para a esfera; um retângulo, para um paralelepípedo, e assim em diante.

elementos são elementos plásticos, formas que nossos olhos vêem (sic) claramente, que nosso espírito mede. Essas formas primárias ou sutis, brandas ou toscas, agem fisiologicamente sobre nossos sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblíqua etc.) e os comovem. Sendo afetados, somos suscetíveis a perceber além das sensações grosseiras; nascerão então certas relações, que agem sobre nossa consciência e nos conduzem a um estado de júbilo (concordância com as leis do universo que nos dirigem e às quais todos os nossos atos se submetem) em que o homem usa plenamente seus dons de lembrança, de exame, de raciocínio, de criação. (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 7).

O espaço performático idealizado por Gordon Craig é composto essencialmente por elementos que estimulam os sentidos, a imaginação, enfim, as respostas ao que se vê a partir da sugestão, organizadas pelo pensamento e pela percepção. A satisfação gerada por um desejo visual em que a realidade seja transportada literalmente à visualidade da cena craiguiana não é algo que se observa na imagem construída como proto elaboração da cena por Gordon Craig. São observáveis, na sua invisibilidade, pelo que as sensações provocam.

Aqui destaco Le Corbusier, como fonte, como recurso concreto em sua obra, de compreensão de que dentro do recorte temporal em que analisamos Gordon Craig, somos afetados pela crueza estética e pelas formas e volumes que, dispostos sob a luz (LE CORBUSIER), irrevogavelmente estimulam nossos estados emocionais e nesse sentido, configuram-se como sensíveis nas suas formas invisíveis. Estas formas invisíveis, ou como se vê e se interpretam essas formas acontece por meio das interações entre o pensamento e a percepção. São relações de associação que originadas em determinados códigos, pré-concebidos, que vão da historiografia dos espaços e as relações que estes estabelecem com seus usuários, desde o seu planejamento, construção e ocupação. Um maior aprofundamento neste tópico se dá no Capítulo 3 desta tese, no qual a já mencionada apresentação de *Hamlet*, dirigida por Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou em 1912.

Nesta citada associação, que invoca por uma generalização inicial para a percepção e compreensão da imagem em suas formas mais básicas para posteriormente entendermos o espaço da cena craiguiana em *Hamlet*.

Em relação à organização de uma imagem primordial, por meio da organização de formas primordiais inicialmente, observe-se aqui como se dá a percepção dessas formas e imagens a partir da luz que incide nessas imagens e formas e a ideia de imagem

e forma em sua tridimensionalidade, ou seja, uma imagem ou forma percebida em três dimensões: largura, altura e profundidade. Neste sentido, acrescento, tal qual Jacques Aumont e teóricos da arquitetura como o arquiteto e urbanista italiano Bruno Zevi (1918 – 2000) um fenômeno plástico resultante da somatória que compreende observação e percepção.

Para Bruno Zevi (2009, p. 19), há fatores como “ritmo, “escala”, “*balance*⁵²” e “massa” envolvidos na percepção da arquitetura e, por conseguinte, na percepção das formas que compõem a arquitetura. Por sua vez os espaços, em sua composição mais fundamental, pelas formas primordiais constituintes de sua imagem, viriam a depender para uma interpretação dos seus sentidos, de que fosse entendido seu propósito, sua estrutura, sua forma básica e sua função. Assim, surge o tempo como a dimensão restante, defendida na arquitetura e, por associações que faço aqui, ao espaço da cena e à estética craiguiana, como debateremos no decorrer desta tese.

Para Zevi, em relação ao espaço arquitetônico, “a descoberta da perspectiva, ou seja, da representação gráfica das três dimensões – altura, profundidade e largura -, podia levar os artistas do século XV a acreditar que possuíam finalmente as dimensões da arquitetura e o método de representá-las” e “uma vez elaborada a perspectiva (...) qualquer pessoa pode desenhá-la” (ZEVI, 2009, p. 21).

O sentido que se propõe ao entendimento aqui é que a técnica da perspectiva é fator determinante para uma representação gráfica espacial na qual haja domínio – e experiência – de compreensão do espaço como dimensão que faz com que se o perceba também sensorialmente. As sensações estimuladas por essa técnica aproximam-se das sensações envolvidas na percepção do real e novamente, a partir da interação entre pensamento e percepção (WILCOX, 1994).

Bruno Zevi, por fim, considera que uma “experiência espacial não é dada enquanto a expressão mecânica e factual não tiver realizado a intuição lírica” (ZEVI, 2009, p. 24) e esta consideração, levada à interpretação do espaço da cena craiguiana, corrobora a ideia de experiência em Gordon Craig. Assim, a intuição lírica a que se refere Zevi, é o campo que contém os fatores humanos que, estimulados, materializam no ato

⁵² Tradução livre: equilíbrio.

da representação dos espaços a percepção e expressão das ideias de tridimensionalidade e escala humana e finalmente o fator tempo.

O tempo como quarta dimensão, para Zevi (2009, p. 22) depende, para que exista em uma concretude, do entendimento de que existe “um número infinito de perspectivas⁵³” em “infinitos pontos de vista”. Na Arte, segundo Bruno Zevi, “a conquista cubista da quarta dimensão é de grande alcance histórico, independentemente da avaliação estética, positiva ou negativa, que se pode fazer das pinturas cubistas” (ZEVI, 2009, p. 16).

Na pintura cubista, representada por exemplo por artistas como o espanhol Pablo Picasso (1881 – 1973), o fator tempo está presente nas sensações transmitidas por uma imagem organizada para gerar inquietação no ato, no instante do primeiro olhar, haja vista o notável “descompasso” com as artes anteriores, realistas, figurativas de uma realidade congelada no tempo.

Diferentemente das artes realistas e figurativas, no Cubismo foi possível de ser percebida uma distorção temporal por meio da organização das formas que compõem a sua imagem. Esta distorção temporal é debatida, em algumas particularidades que entendo se aproximarem de Gordon Craig, a partir das observações do filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941), que afirma que em decorrência de “dispositivos motores, e de dispositivos motores somente” é que as “ações do passado” (BERGSON, 1999, p. 83) são armazenadas. A memória, portanto, para esse autor, depende de processos nos quais “o passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes” (BERGSON, 1999, p. 84).

Para Bergson, os denominados por ele como mecanismos motores são aqueles que se põem a funcionar a partir de dispositivos cerebrais encarregados “de recolher os movimentos e de transmiti-los (...) a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária” (BERGSON, 1999, p. 83).

Desta maneira é possível compreender, minimamente, que dois processos distintos atuam na representação e na interpretação das formas das coisas, sejam elas em

⁵³ Técnica de representação e observação das formas e também a sua reprodução por meio do desenho, tornado tridimensional por determinados procedimentos e técnicas, com a utilização de ferramentas e seqüências pré-determinadas para que se chegue ao objetivo proposto pela técnica.

sua materialidade ou nas projeções dos símbolos em suas materializações: a memória age nesse ato por meio de um armazenamento coordenado por mecanismos motores e em outro momento, ou conjuntamente, por meio da recuperação de memórias ou lembranças. Nesta recuperação de memórias ou lembranças, dois caminhos: a expressão, ou resposta reflexa a um estímulo e uma expressão voluntária, deliberada, presente no ato imediato da expressão, condensando, assim o que fora imaginado como imagem.

Essa condensação das imagens, no sentido de que possa ser um mecanismo é orientada pelo que Bergson trata como um “exercício habitual do corpo” (1999, p.86). Este exercício se armazena em um “mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 1999, p. 86). Desta maneira, entendo em Gordon Craig mecanismos reflexos e deliberados no que se refere à sua expressão artística para a cena, em detrimento de um reconhecimento de fatores históricos, temporais e humanos para tal.

A condensação, ou “simplificação” de uma imagem acontece por meio de mecanismos cerebrais que, pelo hábito, pela memória, pela experiência e por fatores reflexos e voluntários, as imagens são transformadas por assim dizer, em proximidade com a ideia do que sejam as imagens primordiais em suas formas, demandando a um observador dessas imagens uma observação e compreensão antecipada das imagens reais para que se possa decodificar esta condensação.

Gordon Craig demonstra em seus desenhos e gravuras essa complexidade de relações entre os mecanismos que constroem a sua expressão nas estruturas e formas que retratam a mencionada “simplificação” do real.

Walter Gropius (1883 – 1969), arquiteto alemão, fundador da Bauhaus⁵⁴ e diretor do curso de Arquitetura da Universidade de Harvard – E.U.A., em seu livro *Bauhaus: Nova arquitetura*, reforça:

Nossas impressões sensoriais não nos vêm das coisas que nos cercam, mas procedem de nós mesmos. Como não provêm do meio-ambiente imediato e, obviamente, tampouco do futuro, elas devem vir do passado. Mas se provêm do passado, só podem estar baseadas em experiências precedentes. (GROPIUS, 1994 [1959], p. 46).

⁵⁴ A Bauhaus foi uma escola de *Design*, Arquitetura e Arte Moderna, fundada por Walter Gropius no ano de 1919 em Weimar, Alemanha.

A afirmativa de Gropius, transposta para estas reflexões sobre a imagem condensada na obra craiguiana demonstra o valor da experiência, bem como o necessário rigor em um levantamento sólido de referências históricas, artísticas e técnicas. Gordon Craig, assim, utiliza da experiência em si mesmo e evidentemente dos fundamentos histórico, artísticos e técnicos aos quais se dispôs a refletir e expressar as suas qualidades como encenador e organizador do espaço da cena. Isto é claramente demonstrado por Gordon Craig em suas negativas com relação à cena realista; Gordon Craig deixa evidente uma profunda atração (e expressão) por um novo teatro e uma nova cena Simbolista, haja vista a sua plena defesa do símbolo, afirmando inclusive que: “Se há algo em o mundo que eu amo é um símbolo” (CRAIG, 1934 [1905], p. 28).

É possível perceber na imagem da cena craiguiana a presença dos reguladores na cena craiguiana, observando as formas, os volumes e as superfícies reagindo à proposta de luz cênica que, em contrapartida, estimula a percepção do espaço tridimensional por meio das ideias representadas de luz e sombra, de claro e escuro, de cheios e vazios, dos contrastes e saturações de luz, dos espaços de transição e passagem da liminaridade no espaço de um vir-a-ser.

Esses elementos da cena craiguiana nos convidam, inconscientemente a buscar soluções ou respostas para o que não vemos ou para o que nos inquieta. Esses estímulos, provocados, são uma experiência sensorial em que a percepção se converte em uma recuperação das percepções (GROPIUS, 1994 [1959]), uma experiência que em nós mesmos resulta em uma “impressão sensorial” (GROPIUS, 1994 [1959], p. 46), causada por traços de reconhecimento, com efeito, no que reconhecemos como já visto e percebido, no sentido das formas primordiais. Estas formas primordiais são, em si, pela sua estrutura e forma, a condensação de formas mais complexas.

São elementos reguladores a partir dos quais detectamos outras formas consequentes das originais. Tanto quanto altura, largura e profundidade, os três reguladores espaciais que consideramos essenciais para a compreensão de um espaço tridimensional. Gropius ainda destaca que

O homem percebe o meio-ambiente físico por meio de suas experiências sensoriais. Nossos sentidos de visão e tato se completam no complicadíssimo processo visual. Nossa retina só nos proporciona figuras planas, assim como a lente de uma câmera projeta figuras planas sobre um filme sensível. A percepção de distâncias espaciais é um aprendizado que incumbe a cada indivíduo por si, apoiado por seu tato.

Lembrem-se do bebê que tenta agarrar a Lua. (GROPIUS, 1994 [1959], p. 51).

O curioso exemplo dado por Walter Gropius, da ideia de um bebê tentando agarrar a Lua, demonstra o quão importante é o (re) conhecimento dos espaços para que os entendamos como tridimensionais. Os olhos, em sua formação e desenvolvimento, são importantes para a construção da noção dos espaços em altura, largura e profundidade. Como em uma estrada retilínea, nossos olhos enxergam um hipotético final de estrada, configurado em um ponto, para onde convergem, neste exemplo, os acostamentos dessa estrada.

Enxergar e perceber essa perspectiva, bem como senti-la, surge a partir da associação dos nossos sentidos (GROPIUS, 1994 [1959]). A ilusão da perspectiva também pode ser criada na cena, onde os recursos mínimos que possuímos já estão presentes, seja em um espaço teatral convencional ou em um não convencional. Refiro-me aqui à possibilidade também de uma antecipação da cena, a partir de representações gráficas que contemplem as formas primordiais, à essência das formas, metodologicamente um ponto de partida para a elaboração de uma proto elaboração de imagens, como notadamente Gordon Craig procedia.

Uma passagem em Gropius, que pode caracterizar a obra visível e invisível no desenho da cena craiguiana é a ideia de que a consciência do próprio corpo sugere o entendimento e a criação da proto elaboração de uma cena, já que nessa consciência, dominamos relativamente o nosso trânsito nos espaços. Dessa maneira, nossa noção de espaço permite que a escala humana de nós próprios seja referência para uma ordenação espacial.

A escala humana determina, em média, a partir de Ernst Neufert (1900 – 1986) em *Arte de Projetar em Arquitetura* (1998 [1976]), os fatores condicionantes e determinantes para a ocupação permanente e/ou transitória dos espaços organizados. Neufert trata do pré-dimensionamento dos espaços, levando em conta as dimensões dos objetos e a escala humana.

Os estabelecimentos arquiteturais em Neufert determinam que o ser humano, na ocupação dos espaços, deve ter para si considerados fatores como ergonomia e antropometria e, nesse sentido, o reconhecimento do espaço perpassa a ideia de que são

organizados só e exatamente pela forma e estética, mas tem como premissa a escala humana. Diante disto, entendo que Gordon Craig, na sua experiência em espaços de encenação, carrega em memória e projeção dessa memória na organização da cena o conhecimento e experiências mínimas em se situar – ou situar o ator – em um espaço de encenação. Entender-se em uma caixa – ou em uma caixa cênica- é observar todas as possibilidades possíveis de percepção acerca da sua tridimensionalidade, da mesma forma que dessa maneira, é possível registrar uma dinâmica da encenação e por fim organizar a um conjunto cenográfico considerando-se minimamente, mas criteriosamente, essa tridimensionalidade.

Listo aqui, por exemplo, em relação à tridimensionalidade do espaço na cena craiguiana, três dos principais elementos e fundamentos para a compreensão do espaço arquitetônico, do espaço de uma cena: são a altura, a largura e a profundidade. Estes elementos são essenciais, em forma e volume que os constituem, para que se entenda uma condição subjetiva na construção da cena, lembrando que são fundamentos básicos para que na arquitetura sejam primeiramente observados os espaços nesse sentido e posteriormente seja idealizado para eles alguma organização.

Gordon Craig utiliza de recursos plásticos límpidos, sem a afetação do que podemos considerar como ornamento ou decoração em seus possíveis excessos e saturações à percepção. A escala humana é um dos seus reguladores mais importantes. Vê-se nos desenhos e gravuras de Gordon Craig uma escala humana não condizente com a escala dos cenários propostos. Observa-se uma discrepância em proporção, nada relacionada aos parâmetros mínimos de “humanização” dos espaços.

Isto faz-nos perceber que a intencionalidade de Gordon Craig em organizar espaços para a cena com características monumentais – as superestruturas, é possivelmente algo que tem origem em uma ideia de espaços planejados para não haver a presença humana. Esta ideia é bem representada a partir do que podemos considerar como representação simbólica e mesmo considerando a escala humana como regra, temos em nós ativadas sensações de estranhamento e mesmo de inquietação. O espaço monumental, com suas superestruturas⁵⁵ na cena craiguiana, nos remete a imaginá-los

⁵⁵ Denomino como superestruturas as formas e superfícies que compõem a imagem da cena craiguiana no sentido de suas dimensões, muito além e superiores da escala humana por exemplo, para a qual se levaria em conta uma média em dimensões do corpo humano e as configurações antropométricas e ergonômicas presentes na organização dos espaços na arquitetura.

também como não terrenos, não concretos na realidade como a temos, vivemos, entendemos e percebemos.

Gordon Craig utiliza artifícios artísticos, técnicos, arquitetônicos, simbólicos, míticos, arquetípicos e metafísicos nos espaços que organiza. O símbolo está presente, de forma que se materializa e comove. A cena craiguiana é um símbolo em performance, o espaço em seu conjunto é condensado às mínimas formas possíveis de compreensão do seu conteúdo, porém a dramaticidade presente desvela o propósito de Gordon Craig em estimular a imaginação e as emoções.

Assim, a construção de uma proto imagem⁵⁶ da cena craiguiana, portanto, apresenta reguladores nítidos, sejam eles “naturais”, que estimulam as percepções, ou artificiais, apropriando-se sabiamente de técnicas e métodos utilizados na arquitetura. É possível citar essas aproximações com a arquitetura, como a perspectiva, os jogos entre luz e sombra, claro e escuro, cheios e vazios, a utilização de uma escala humana frente a estruturas cênico-arquitetônicas superdimensionadas e a dimensão do tempo, que constroem nas possíveis interpretações da imagem condensada craiguiana também possíveis estados emocionais, por meio da criação de indizíveis atmosferas.

Gordon Craig entendo, está em um tempo-espaço-matéria que se sobrepõe ao ato do desenho em si, este nas suas possíveis interpretações enquanto mera e somente expressão técnica e gráfica fundamentada nos manuais de expressão artística. A partir das primeiras leituras sobre Gordon Craig, sua vida e sua obra, iniciadas com referência nos pesquisadores prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho⁵⁷ e Luiz Fernando Ramos⁵⁸, parti em busca de um entendimento das minhas próprias inquietações sobre o quão aproximadas de uma imagem arquitetônica eu entendia as imagens e a visualidade da cena craiguiana.

Essas inquietações despertadas pela observação e análise da obra do encenador percebi muito próximas da arquitetura em imagem e transposição do seu pensamento para

⁵⁶ Defino como proto imagem, de forma simplificada, a expressão gráfica por meio dos croquis e maquetes volumétricas (aquelas em que não há detalhamentos ou ornamentações e sua construção demonstra volumetria, alturas e larguras, bem como considerações sobre a luz e sua influência na organização do espaço arquitetônico – e cênico).

⁵⁷ O Prof. Dr. Almir Ribeiro da Silva Filho é autor do livro *Gordon Craig – A Pedagogia do Über-marionette* (2016), professor e pesquisador autor de diversos artigos sobre Gordon Craig.

⁵⁸ Luiz Fernando Ramos é o tradutor para a língua portuguesa no Brasil do livro *Rumo a Um Novo Teatro e Cena* (2017), com textos de autoria de Edward Gordon Craig.

uma visualidade e estética destacadas de uma construção cenográfica até então, em seu tempo, convencional; uma “repetição” da realidade sobre o palco.

Insiro também reflexões sobre questionamentos e inquietações, fundamentadas na teoria da arquitetura, que desvelam determinadas impressões que se localizam no afeto promovido pelo ser e estar arquitetônico, ou seja, matéria e símbolo convergindo para uma percepção que invoca e desperta estados emocionais a partir do símbolo materializado nos espaços. Os artifícios artísticos e técnicos utilizados por Gordon Craig caracterizam o símbolo – ou os símbolos - em suas representações.

A definição moderna de Simbolismo é

1: a arte ou prática de usar símbolos, especialmente investindo coisas com um significado simbólico ou expressando o invisível ou intangível por meio de representações visíveis ou sensuais: como

a: imitação ou invenção artística que é um método de revelar ou sugerir verdades ou estados imateriais, ideais ou de outra forma intangíveis;

b: o uso de signos convencionais ou tradicionais na representação de seres e espíritos divinos.

2: um sistema de símbolos ou representações.⁵⁹

Assim, caminho aqui para o desvelamento dos propósitos de Gordon Craig no que se refere à utilização do símbolo como recurso concreto na cena, explorando sinais e significados presentes no espaço do seu novo teatro, da sua nova cena. Simbolismo também é definido em diversos campos do pensamento. Aqui, mais adiante, entrelaçamos alguns deles, na arquitetura e na filosofia, como por exemplo as definições do arquiteto italiano Bruno Zevi, o que utilizamos para a observação dos espaços, da matéria edificada e seus significados simbólicos.

A organização das funções, formas e estética nos espaços cênicos pensados e elaborados por Gordon Craig assemelham-se, em sua organização primária, nas suas proto elaborações, à idealização de espaços arquitetônicos e neste caso, a materialização dos símbolos na cena craiguiana.

⁵⁹ 1: the art or practice of using symbols especially by investing things with a symbolic meaning or by expressing the invisible or intangible by means of visible or sensuous representations: such as -

a: artistic imitation or invention that is a method of revealing or suggesting immaterial, ideal, or otherwise intangible truth or states;

b: the use of conventional or traditional signs in the representation of divine beings and Spirits;

2: a system of symbols or representations. Fonte: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbolism> (Acesso em 09/01/2024).

Vindo de uma escola de arquitetura fundamentalmente funcionalista⁶⁰, a partir de dúvidas e inquietações pessoais e profissionais, busco compreender não somente a ordenação física dos espaços, mas da mesma forma a linguagem subjetiva para esse fim, bem como aspectos simbólicos e relacionados à percepção dos espaços e de como eles afetam os seus usuários em seus sentidos físicos e emocionais.

Faço aqui esta passagem pela arquitetura, observando os paralelos que podem ser feitos a partir de uma observação do usuário dos espaços e suas relações psicológicas com eles. Nos espaços arquitetônicos construídos os fatores psicológicos, condicionantes e determinantes – conforto físico e psicológico -, influenciam diretamente tanto na idealização quanto na sua organização e, da mesma maneira e intensidade, no poder do símbolo e do seu transporte para uma materialidade construída.

O fator psicológico, ou as “interpretações fisiopsicológicas”⁶¹, na compreensão de que seja materialidade construída – ou edificada, ou ainda na proto elaboração que antecede a uma imagem arquitetônica e/ou cênica/cenográfica concreta - são apresentadas pelo professor e arquiteto Bruno Zevi, além de quaisquer entendimentos superficiais ou genéricos. Zevi indica determinadas “equações” para tal entendimento, a seguir, em recortes temporais, socioculturais, políticos e históricos específicos:

Egito: idade do medo, em que um homem se dedica à conservação de um corpo sem o qual não poderá encontrar a reencarnação; Grécia: idade da graça. Símbolo da trégua contemplativa no redemoinho das paixões; Roma: idade da força e da pomposidade; o protocristão: idade da piedade e do amor; o gótico: idade da aspiração; a Renascença: idade da elegância; **os revivals: idade da memória** [grifo meu] (ZEVI, 2009, p. 152).

Retomo aqui o símbolo na obra de Edward Gordon Craig, a partir de um diálogo com autores que refletiram sobre o símbolo, bem como com o próprio Gordon Craig, no qual cruzamos reflexões entre pensamento, significação simbólica da imagem e expressão do símbolo.

Para o professor e filósofo romeno Mircea Eliade (1907 – 1986), “as imagens constituem ‘aberturas’ para um mundo trans-histórico” (ELIADE, 1979 [1952], p. 169).

⁶⁰ A função (seja ela concreta ou simbólica) deriva da forma e da estética. A forma arquitetônica é condicionada e determinada pela função do espaço, ou dos espaços. A estética é uma resultante da organização das funções e das formas do espaço arquitetônico ordenado.

⁶¹ Título do subcapítulo *As interpretações fisiopsicológicas* (Capítulo 5 – As interpretações da arquitetura), do livro *Saber Ver a Arquitetura* (2009 [1984]), de Bruno Zevi.

As imagens e seus sentidos simbólicos são construídas pelo atravessamento do tempo em relação ao espaço e pelo seu cruzamento com a cultura e formação humana no transcorrer da sua constituição.

Nestes breves apontamentos sobre o livro de Eliade e os cruzamentos com os potenciais debates que o estudo das imagens e dos símbolos pode dar sequência, aqui em Gordon Craig e em sua obra, é importante que sejam destacados os pensamentos do autor não somente sobre a estrutura e a função dos símbolos, mas também a “morfologia das imagens primordiais e o papel da imaginação criadora” (ELIADE, 1979 [1952], p. 7) nessa construção.

Essa morfologia das imagens primordiais das quais Eliade fala estão presentes, como averiguado na cena craiguiana, haja vista inclusive, em Ramos (2017), observarmos as conexões de Gordon Craig com uma poética visual ligada à abstração e à poesia simbolista, buscando “novas possibilidades representacionais para a arte da cena” (RAMOS, 2017, p. 13). Esses novos caminhos de representação da cena em sua imagem simbólica são evidenciados por Luiz Fernando Ramos, indicando o apreço de Gordon Craig por uma recuperação, neste recorte específico, pelo simbolismo do Sol.

Para Ramos, “ele – Gordon Craig [nota minha] – toca numa das questões mais intrigantes de sua obra teórica que é a da iluminação, mais especificamente do contraste entre a luz artificial e a luz natural, do sol (sic)” (RAMOS, 2017, p. 18). Não nos deteremos aqui de maneira mais profunda em especulações sobre as potentes possibilidades de significação histórica e simbólica do Sol. Porém destaco que, de acordo com o próprio Gordon Craig, em *Da Arte do Teatro*,

Se existe um símbolo do céu ao qual posso dobrar o joelho, é o céu, **se existe um símbolo de Deus, o Sol [grifo meu]**. Quanto às coisas menores que posso tocar, não me contento em acreditar nelas, como se algum dia pudessem ser a coisa. Isso devo sempre manter como algo precioso. Tudo o que peço é que me seja permitido vê-lo, e o que vejo deve ser soberbo (CRAIG, 1934 [1911], p. 15).

Pontuo aqui um dos mais presentes recursos na obra craiguiana, que é a criação de atmosferas diversas a partir da sugestão ou mimetização da presença da luz solar como elemento da cena, na qual ou a partir da qual observamos os contrastes, a luz e a sombra em suas relações com a fisicalidade cênica, o claro e o escuro e os cheios e vazios no espaço cênico. Nessa transformação – ou materialização do símbolo, Gordon Craig utiliza

da imagem e do imaginário de quem – ou como – seja Deus e constrói na imagem da cena a matéria correspondente ao que se entende como esse Deus: a personificação da divindade em um elemento da Natureza, entendido como a representação, apresentação e/ou presentificação dessa própria divindade.

A materialidade na cena craiguiana é caracterizada por esses fatores, muitas vezes subjetivos e relacionados a uma experiência de atribuição de sentidos aos fenômenos da natureza, neste caso o Sol em suas representações simbólicas, em uma poética que envolve a concretude e a experiência na e da Natureza em seus significados simbólicos, em um “apelo” ao imaginário e à imaginação.

Mircea Eliade afirma que “as investigações realizadas ao longo dos últimos trinta anos confirmaram amplamente a importância da imaginação como instrumento de conhecimento”⁶² e que “a experiência imaginária é constitutiva do homem” (ELIADE, 1979 [1952], p. 8) e, assim sendo, podemos considerar que a formação cultural e o cotidiano se apresentam como fatores potencializadores nas relações entre a imagem e o símbolo. Para Eliade, ainda, as imagens e os símbolos “constituem, para o homem moderno, outras tantas ‘aberturas’ sobre um mundo de significações infinitamente mais vasto do que aquele onde vive” (ELIADE, 1979 [1952], p. 8), na procura por significações, na relação tempo-espaço, passando também pelo rito, como afirma o autor, o que é um ponto estrutural na formação dos sistemas simbólicos.

Entendo, a partir de uma visão a partir da arquitetura, em seus meios de significação do espaço construído e o que pode ser percebido na experiência do usuário dos espaços com o “invisível” materializado, que Gordon Craig experimentou métodos e procedimentos daquele campo dos saberes para de certo modo recuperar um mundo de significações aplicáveis em sua concretude e simbolismo no espaço cênico. Assim constituiu significações que rompem com os limites nas relações temporais e espaciais na sua cena imaginada. Dessa maneira, o observador da obra craiguiana, consciente e por meio da sua imaginação, passa a interpretar o que vê e percebe e sente, de forma inteligível.

Ainda sobre as considerações de Mircea Eliade, observo que ele destaca que essas interpretações passam a ser inteligíveis a partir de quando são relacionadas à concretude nas realizações e cotidianos humanos, como nos exemplos de associações sobre as quais

⁶² Mircea Eliade refere-se aos anos antes da primeira publicação do seu livro *Imagens e Símbolos*, em 1952.

disserta, evidenciando a presença da materialidade na construção das significações simbólicas das coisas. Dessa forma Eliade associa, por meio do estudo profundo das ações humanas (a performance humana no tempo da sua existência), à existência humana enquanto ser consciente em suas realidades objetivas.

As ações humanas, nessa amplitude de possibilidades em significar as coisas e (re) construir – e recuperar - a partir delas os símbolos, presentificam-se em Gordon Craig, entendendo que este reconfigurou a cena e os métodos de significação simbólica do construto cênico a começar do seu cotidiano – a experiência – e de uma memória coletiva humana em seus princípios mais remotos, nos campos da imaginação e do imaginado pela humanidade.

No mundo arcaico, os universos do onírico e do imaginário (ELIADE, 1979 [1952]), preservados na continuidade da existência humana, despertam na modernidade sob formas aperfeiçoadas nessa evolução. O que Eliade reforça é que essas representações independem de tempo, espaço e história, pois estão inseridas em campos profundos da psique humana, preenchendo necessidades e funções revelando não apenas pontos de vista socioculturais, mas também uma encruzilhada com referências nas “alusões ao concreto” (ELIADE, 1979 [1952], p. 15) evidenciadas nas experiências humanas arcaicas. Tais experiências, entende-se, para o autor, concretizam-se em imagens “que revelam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo” (ELIADE, 1979 [1952], p. 17), como “restaurador da significação espiritual da imagem” (ELIADE, 1979 [1952], p. 15 – nota de rodapé).

Observando aqui Gordon Craig como um agente da restauração de significações em um espaço de projeção de imagens simbólicas, é possível perceber que ele pensa “o teatro como um ‘lugar’, substantivo, autônomo, como algo que fale por si” (RAMOS, 2017, p. 24), com uma linguagem própria para o que os olhos não veem.

Como espaço em performance, a cena craiguiana tem em si restaurados dispositivos e sistemas simbólicos que, em um possível cruzamento entre as reflexões de Mircea Eliade com as do professor norte-americano Richard Schechner (1934). Schechner, cujos pensamentos se voltaram à ideia e análise do que chamou de “comportamento restaurado”, em um apontamento à imagem e ao símbolo, o que observo neste caso que se repetem nos contextos temporal e histórico em Gordon Craig.

Talvez esta seja uma aproximação a ser mais profundamente investigada, pois esse “comportamento restaurado é simbólico”, segundo Richard Schechner (2006, p. 10), como afirma, em alusão aos estudos de Clifford Geertz (1926 – 2006) sobre cultura e símbolos no comportamento humano⁶³.

Gordon Craig, percebo e assim entendo, restaura o símbolo redescobrimdo “o significado profundo de todas estas imagens desbotadas e de todos os mitos degradados” (ELIADE, 1979 [1952], p. 19). A localização histórica de Eliade, nessa análise, é o período da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente nos campos de concentração nazistas e soviéticos. Apesar de um possível fim dos símbolos, uma “nostalgia” (ELIADE, 1979 [1952]) surge e, por sua vez, se configura naquele tempo na recuperação de histórias e “romanzas”⁶⁴ em substituição aos mitos, como Eliade afirma. Distante da ideia de que espontaneidade e imaginação arbitrária (ELIADE, 1979 [1952]) invalidam a existência e força dos mitos, Eliade entende a imagem como um elemento passível de atualização (no sentido de imagens como símbolo), atualizadas perpetuamente.

Dentro desta ideia, Gordon Craig, assim compreendo, “atualiza” a imagem do símbolo, ou dos símbolos, na sua cena, como por exemplo a citada presença da imagem simbólica do Sol e também os jogos de poder e as hierarquias na composição e nas formas e estruturas dos cenários por ele idealizados – rampas e escadas (aqui a ideia de ascensão, de caminho para a iluminação), portais e corredores (a ideia de passagens corredores e passagem do tempo) e as plataformas, que sugerem superioridade. Estes são apenas alguns exemplos do que se pode inferir a respeito de uma observação das profundidades contidas na imagem da cena craiguiana, na qual o símbolo também performa e está configurado como uma recuperação de memória, uma restauração concreta do símbolo. Assim, o símbolo é vivo, não pelas suas estruturas móveis ou estáticas, na materialidade da cena, mas no que é invocado pela imaginação e por uma memória experiencial

⁶³ Excerto do texto de Richard Schechner: “Comportamento humano enquanto ação simbólica - Uma vez que o comportamento humano é visto como [...] ação simbólica – ações as quais significam, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha no texto, a sonância na música – a questão é se a cultura é um conduto na padronização ou uma fração da mente, ou ainda as duas juntas, o que perde o sentido. [...] O comportamento deve estar a serviço, e nisso existe alguma exatidão, porque é através do fluxo do comportamento – ou ainda, mais precisamente, ação social – que as formas culturais encontram a articulação. Elas a encontram também, é claro, em vários tipos de artefatos, em vários estados de consciência; mas elas desenham seu significado a partir do papel que desempenham [...] em um padrão de vida que não pára de andar [...] 1973, *The interpretation of cultures*” – Clifford Geertz. Fonte: https://files.cercomp.ufg.br/web/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf

⁶⁴ “*Romanza* é uma peça musical de carácter lírico, escrita para voz ou instrumento, que se distingue pelo seu estilo melódico e expressivo”. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Romanza_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Romanza_(m%C3%BAsica))

individual e coletiva, referenciada no cotidiano, nas temporalidades e espacialidades, do homem arcaico até os dias atuais em seu tempo. Seguindo aqui com as reflexões de Mircea Eliade encontramos:

Tomemos um só exemplo; sabe-se hoje que certos mitos e símbolos circularam através do mundo divulgados por determinados tipos de cultura; quer dizer que estes mitos e estes símbolos nem por isso são descobertas espontâneas do homem arcaico mas criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas; tais criações foram difundidas muito longe do seu lugar de origem e foram assimiladas por povos e sociedades que doutro modo as não teriam conhecido. (ELIADE, 1979 [1952], p. 33).

Nessa passagem, Mircea Eliade reflete sobre o transbordamento das ideias de imagem e mito para além dos círculos fechados das sociedades humanas. O homem arcaico, dentro dessa difusão de ideias e concretudes materiais e simbólicas, também é símbolo “não apenas como ser histórico, mas também como símbolo vivo” (ELIADE, 1979 [1952], p. 35).

Dentro da ideia de criação e vida em um microcosmo, o ser humano, na criação de um simbolismo arcaico, vive em uma realidade subjetiva, no entorno do “sagrado e mítico” (ELIADE, 1979 [1952], p. 39). Assim, no mundo arcaico segundo Eliade, o ser humano tem o mito como real e cria uma imagem sacralizada para este, a partir da exteriorização/manifestação de uma realidade verdadeira como assim crê. Nessa crença que atravessa o mítico, o sagrado e o simbólico, Gordon Craig se coloca em um lugar de construtor de uma imagem repleta de significados simbólicos, associando concretudes a elementos do invisível e do sensorial humano, tangenciando e em grande parte da sua produção visual adentrando em universo caracterizado por uma realidade subjetiva materializada na cena.

A manifestação do símbolo na matéria cênica craiguiana se apresenta por meio de questões associativas, dado que a experiência e a memória despertam a percepção de um certo torpor provocado pelo esquecimento. Em sua forma e estética, a cena craiguiana é materialmente representativa das relações cosmogônicas e dos caminhos para a transcendência, para o alcance do divino (ou de um estado divinal); um retorno, uma restauração de sensações primevas, arcaicas.

Nesse sentido, Eliade demonstra como a matéria pode ser repleta de significados simbólicos e que têm origem no simbolismo arcaico, um simbolismo primordial – o que observo em Gordon Craig -, que se repete de forma cíclica nas representações do espaço e na imaterialidade de elementos na cena craiguiana. Assim, a partir das bases e níveis profundos do pensamento arcaico, o símbolo permanece e é restaurado na obra de Gordon Craig, em um caráter imanente, historicamente variando em significações renovadas, sem a perda ou desestruturação da sua essência ancestral.

Para Almir Ribeiro, Gordon Craig almejou por uma “simplificação da cena” (CRAIG, 1922, p. 29 apud RIBEIRO, 2016, p. 18). Essa “simplificação” que mantenho entre as aspas, demonstrou toda a complexidade do fazer craiguiano, na proto elaboração da imagem da sua cena e nas materialidades do espaço cênico. Esta materialidade foi erguida sobre sustentações simbólicas renovadas e articuladas, como uma provocação ou mesmo ruptura e nas tensões que declarava diante do Naturalismo na cena.

O interesse de Gordon Craig pelos sistemas de símbolos e sua aplicabilidade na cena aparecem sistematizados, inclusive no processo de elaboração do *Über-marionette*, a figura do ator inexistente como ser vivo, mas presente como representação de um ser atemporal, um espelhamento do ser humano materializado em sua forma inerte mas paradoxalmente vivo (RIBEIRO, 2016).

A simbolização da existência humana viria, no *Über-marionette*, percebo, no “aniquilamento individual, voluntário e temporal do ator” (RIBEIRO, 2016, p. 24) e acrescento, intencional e paradoxalmente “celebrar” a vida “celebrando” inicialmente a morte. Possivelmente existiu em Gordon Craig uma inquietação a esse respeito, visto que nesta hipótese, de duplo e dúbio enaltecimento de verdades indiscutíveis sobre a vida (nascer e morrer), desejou simbolizar no inanimado os simbolismos que envolvem a existência humana.

Para que entendamos na materialidade da cena craiguiana a transposição da ideia e das representações simbólicas como apresentamos neste capítulo, elegemos *Hamlet*, sob a direção de Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, no ano de 1912. Em *Hamlet*, Gordon Craig praticamente apresenta todo o seu sistema de símbolos desenvolvido ao longo da sua experiência como encenador e cenógrafo, em que elaborou uma complexa relação entre o símbolo e a materialidade da cena.

CAPÍTULO 2. EDWARD GORDON CRAIG E O DESENHO DA CENA EM *HAMLET* (1912)

Neste capítulo destaco a cena de *Hamlet*⁶⁵, organizada em 1912, a partir de um convite feito a Gordon Craig por Constantin Stanislavski. *Hamlet* é uma peça do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616). Para Edlúcia Robélia Oliveira de Barros⁶⁶,

Hamlet possui uma variedade de temas (vingança, violência, teatro, loucura...), formas textuais (prosa, verso), gêneros dramáticos (tragédia, comédia...), e principalmente o humano... *Hamlet* aborda, dentre outros assuntos, o humano em seu ato de teatralizar para o mundo, o que foi para o texto e o que vai ao palco, porque o palco é o mundo e “o mundo é um palco”, máxima de Shakespeare que se encontra em sua comédia *Como Gostais (As You Like It, 1599)*.

E também, em uma descrição poética que faz da história contada em *Hamlet*:

Era uma vez... um príncipe encantado, encantado apenas para Ofélia (a filha do Lorde camarista Polônio) que o amava bastante. Esse príncipe vivia no castelo de Elsinore, nome fictício criado por Shakespeare para o castelo de Kronborg, que se localiza próximo a Elsinor ou Helsingor, um dos municípios da Dinamarca. País que junto com a Suécia e a Noruega forma a Escandinávia, uma região do norte da Europa de onde surgiram os antigos Vikings. Um povo conquistador que iniciou as suas invasões na Europa, em 793 d.C., com o ataque ao mosteiro de Lindisfarne, na Inglaterra, marcando o início da Era Viking, que terminará em 1066 d.C., com a morte de Harald Hardrada (LANGER, 2011, p. 4), o último rei importante da Era Viking. Descendente dos Vikings, o príncipe dinamarquês Hamlet vivia no castelo de Elsinore, com o seu recém coroado tio Cláudio e sua mãe Gertrudes, atuais rei e rainha. Ele, *Hamlet*, tinha o mesmo nome que seu falecido pai. Certo dia seus amigos Marcelo e Horácio vieram lhe contar que tinham visto, na madrugada anterior, o que parecia ser uma figura, um vulto, talvez o “espírito” do rei recém falecido. Ele teria aparecido nas ameias do castelo de Elsinore. Perturbado com esta estranha notícia *Hamlet* resolve conferir a história com seus próprios olhos e desvelar este vulto que estranhamente ali perambulava. À meia-noite, numa noite

⁶⁵ “Escrita entre 1599 e 1601, *Hamlet* é a obra de Shakespeare que mais expõe a natureza humana em toda a sua complexidade. O jovem príncipe da Dinamarca descobre, em meio a uma circunstância sinistra, que seu pai teria sido assassinado pelo seu irmão. Obrigado a vingar a morte do rei, ele mergulha num dilema profundo. As questões éticas e filosóficas que atormentam o protagonista externam sua fragilidade psíquica. Tramas paralelas misturam amor, loucura, mistério e poesia, permitindo novas interpretações a cada leitura. É um clássico de grandeza única, que reúne com excelência imaginação e sabedoria”. (HAMLET, 2019, orelha).

⁶⁶ Edlúcia Robélia Oliveira de Barros possui Licenciatura em Artes Cênicas (EMAC – UFG) e é Mestra em Performances Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais - Área Interdisciplinar, da Faculdade de Ciências Sociais da UFG – Universidade Federal de Goiás.

extremamente fria, *Hamlet* encontra-se de guarda na esplanada do castelo com Horácio e Marcelo. De repente... eis que o fantasma aparece. Ele acena para o príncipe para que este o acompanhe, como se quisesse lhe contar algo em particular. *Hamlet* segue o que não deveria seguir, a sombra, talvez ele o veja e o escute. Assim o vulto se configura ser o velho *Hamlet*, que lhe revela um segredo trazido das profundezas das suas sombras: a sua morte não fora natural, o seu irmão, o tio Cláudio, rei recentemente empossado, o havia assassinado. Estamos frente a um fantasma que revela seu passado ou a um humano que projeta seus temores? Aí se instala o terreno da ambiguidade que irá perambular por toda a história. *Hamlet* pai fora assim roubado, simultaneamente fora privado da coroa, da rainha e da vida. Por essas ações sofridas o espectro exige vingança do filho, apontando uma missão, e se despede dizendo as palavras que irão rodear os devaneios e os caminhos do príncipe a partir desse momento, e talvez de todos os filhos a serem nascidos, daí em diante. Disse o rei, seu pai: “Adeus, adeus, adeus! Lembre-se de mim” (SHAKESPEARE, 2004, p. 83, tradução de Millôr Fernandes in Barros..., p. 24). Uma despedida e uma exigência de que o filho carregue não apenas os seus traços, seus gestos, mas também suas dívidas, seu mundo. E o príncipe transporta consigo essas lembranças, o que determina muitas das suas ações. Ele parece fingir-se de louco para conseguir arquitetar a sua vingança e para sobreviver às armadilhas do seu tio Cláudio, que pretende destruí-lo. Como artifício para testar a veracidade das denúncias feitas pelo espectro de seu pai, como último ato de análise, o príncipe não olha mais a “realidade”, mas dirige um grupo de atores ambulantes que representam para a corte do castelo uma cena que simula o suposto assassinato. Uma cena intitulada, não por acaso, “A Ratoeira”. Esta “armadilha” teatralizada pretende desmascarar o rei Cláudio, o teatro como instrumento de verdade. (BARROS, 2015, p. 24).

Contextualizando ao recorte temporal proposto na reflexão neste capítulo, em *Hamlet* no ano de 1912, é importante destacar alguns pontos que indicam algumas semelhanças entre o pensamento de Gordon Craig e de Constantin Stanislavski, que viria a contratá-lo para realizar a encenação.

Em *L'Art Théâtral Moderne* (1910) de Jacques Rouché⁶⁷:

Em 1898, os Srs. Stanislavski, Meyerhold e Nemirovitch Danchenko fundaram o Teatro de Arte de Moscou. **O lema era: tirar tudo da alma humana; a sua ambição era de realizar um teatro psicológico** [grifo meu]; mas, curiosamente, com uma atmosfera cênica muito naturalista. Toda a parte do jogo, tratada simbolicamente (no sentido de que o Russos dão a esta palavra, isto é, simplificação, síntese etc.)⁶⁸

⁶⁷ Jacques Rouché (1862-1957) foi um mecenas do teatro francês que administrou o *Théâtre des Arts* (hoje Teatro *Hébertot*) e a Ópera de Paris. Ele é reconhecido por suas contribuições na modernização do teatro e da dança francesa no século XX. Fonte: <https://archives.nypl.org/dan/29928> Acesso em 22/07/2024.

⁶⁸ En 1898, MM. Stanislavsky, Meyerhold et Nemirovitch Dantchenko fondèrent le théâtre d'art de Moscou. La devise était: tout prendre de l'âme humaine; leur ambition de réaliser le théâtre psychologique;

Stanislavski compartilhava com Gordon Craig a ideia de um espetáculo que “agisse” nas emoções, em recusa, tanto quanto Gordon Craig, a uma estética realista para a cena. “O lema era: tirar tudo da alma humana; a sua ambição era de realizar um teatro psicológico”. Nesta indicação de Rouché, é possível já compreender um ponto de interesse de Stanislavski por Gordon Craig e o que este encenador já havia produzido.

A edição de abril de 1911 da revista *The Mask* já antecipava a Stanislavski de que novas maneiras Gordon Craig articulava os elementos para as encenações. Diz um artigo na revista:

O dia 12 de janeiro [1911] foi uma ocasião memorável na história do *Abbey Theatre*; na verdade posso dizer...e acredito que os acontecimentos subsequentes provarão que estou certo,... na história do teatro moderno como um todo, sendo a ocasião do primeiro uso público da nova cena para o drama poético concebido, construído e patenteado pelo Sr. Gordon Craig.⁶⁹

E ainda, em uma nota recebida pelo escritor⁷⁰ do artigo:

O método de decoração utilizado para os dois primeiros foi inventado pelo Sr. Craig e será utilizado por ele para o famoso Teatro de Arte de Moscou onde, para citar o programa do *Abbey Theatre*, tornará possível uma representação do *Hamlet* completo, com uma decoração diferente para cada pequena cena, as cenas podem ser alteradas tão rapidamente. Este método, “continua a mesma nota do programa, não visa efeitos de realismo, mas sim uma decoração do palco quase infinita na variedade da sua expressão e sugestão, e pela primeira vez torna possíveis efeitos de luzes e sombras diversos, poderosos e delicados”: e a nota conclui: “Sr. Craig deu-nos o direito de fazer uso da sua patente na Irlanda, com a generosidade de um grande artista e porque respeita o nosso trabalho e ambição.”⁷¹

mais, chose curieuse, avec une atmosphère scénique très naturaliste. Toute la partie jeu, traitée symboliquement (dans le sens que les Russes donnent à ce mot, c’est-à-dire simplification, synthétisation, etc.); (...). (ROUCHÉ, 1910, p. 45).

⁶⁹ January 12th was a memorable occasion in the history of the Abbey Theatre; in fact I may say...and I believe subsequent events will prove me right,...in the history of the modern theatre as a whole, being the occasion of the first public use of the new scene for the poetic drama conceived, constructed and patented by Mr. Gordon Craig. (*The Mask*, 1911, p. 190).

⁷⁰ Na edição, constam apenas as iniciais do autor do artigo, P. N. e a localização, Dublin, na Irlanda. Não há apresentação do nome completo. Dentre a lista de pseudônimos utilizados por Gordon Craig, não constam essas iniciais, ao menos.

Endereço para a lista de pseudônimos: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/bibliography/> Acesso em 22/07/2024.

⁷¹ The method of decoration employed for the two former was invented by Mr. Craig and used by him for the famous Art Theatre of Moscow where, to quote the Abbey Theatre Programme, it will make possible a performance of the full Hamlet, with a different decoration for every little scene, so rapidly can the scenes be changed. This method, “continues the same programme note does not aim at effects of realism, but at a decoration of the stage almost infinite in the variety of its expression. and suggestion, and for the first time

E segue dizendo o escritor do artigo, descrevendo os *Screens* móveis de Gordon Craig, bem como as sugestões que caberiam a esse novo desenho de cena propor, em sua visualidade, o teatro psicológico mencionado por Rouché sobre o “lema” do Teatro de Arte de Moscou com Stanislavski, Meyerhold e Danchenko:

Esta cena consiste em uma série de telas portáteis capazes de uma variedade infinita de efeitos; Eles são tão plásticos, tão ilimitados em sua potencialidade quanto o barro nas mãos de um escultor, tão fluidos em sua capacidade de mudança quanto a linha que segue o lápis do desenhista, e ainda assim tão obedientes à lei, tão intimamente aliados entre si, quanto matematicamente precisos em seus movimentos como as notas de uma peça musical. Com estes, e somente com estes, o artista cênico pode evocar diante de nós paredes, colunas, corredores, corredores, escadas, saídas, entradas; tão elástico é o material que pode alargar-se até formar uma praça espaçosa ou estreitar-se até um caminho secreto e sinuoso; ele pode ser transformado, diante de nossos olhos, de um salão palaciano em uma cela de prisão, e esse fato minimiza para os dirigentes do *Abbey Theatre* algumas das limitações até então impostas a eles pelas condições estruturais de seu palco. O próprio Sr. Yeats declarou as vantagens da invenção do Sr. Craig da seguinte forma: “O principal valor da invenção do Sr. Craig é que ela permite usar a luz de uma forma mais natural e bonita do que nunca. Livramo-nos de todo o cesto superior do palco, de todas as cordas penduradas e cenas que impedem o livre jogo da luz. Agora é possível substituir no sombreamento de uma cena luz e sombra reais por luz e sombra pintadas. Continuamente, no teatro contemporâneo, a sombra pintada está fora de relação com a direção da luz e, o que é mais importante, perde-se a beleza extraordinária da luz e da sombra delicadas. Isto significa, contudo, uma abolição do realismo, pois torna impossível a pintura de cenas, que é, evidentemente, uma questão de luz e sombra pintadas. Entramos num mundo de efeitos decorativos que conferem ao ator uma importância renovada. Há menos para competir com ele, pois há menos detalhes, embora haja mais beleza”. A aplicação do novo método em a *The Hour Glass* foi de especial interesse para aqueles que já haviam testemunhado a peça anteriormente, pois proporcionava uma oportunidade de comparar o sistema antigo com o novo; e certamente o veredito de todos os presentes foi a favor do novo, que conferiu à peça uma nova beleza e dignidade e a tornou infinitamente mais impressionante do que a antiga. Na verdade, a produção foi uma prova irrefutável da capacidade de materiais e meios simples, quando manuseados por um gênio, de produzir belos resultados. A cena era um mero arranjo de telas de cor neutra, e os únicos acessórios no Palco eram o assento do Sábio, feito do mesmo material de cor neutra, o missal iluminado, o sino e a ampulheta do Sábio; mas através desses meios escassos e simples, desse método de sugestão em vez de afirmação, a beleza foi trazida ao palco, e realmente nos encontramos no que *The Mask*, referindo-se a esta cena há um ano,

makes possible effects of lights and shadow various, powerful and delicate”: and the note concludes, “Mr. Craig has given us the right to make use of his patent in Ireland, with the generosity of a great artist and because he respects our work and ambition”. (*The Mask*, 1911, p. 190).

descreveu como aquele lugar estranho e maravilhoso chamado de terra da imaginação”. Todos os acessórios que pudessem desviar a atenção do significado da apoteose dramática foram descartados, enquanto os valores dramáticos foram acentuados e realçados. Os figurinos, feitos a partir dos desenhos do Sr. Craig, estavam, em sua simplicidade, em perfeita harmonia com o cenário cênico, as graciosas vestes penduradas encantando os olhos ao aparecerem em relevo contra o fundo claro e neutro.⁷²

Gordon Craig tinha um método constituído para a criação da imagem da cena em *Hamlet*. Há uma presente intenção de “construir” o seu *Hamlet* a partir do que houvera apreciado da relação entre Henry Irving e Richard Wagner. Isto no que se refere ao estabelecimento das bases teatrais em princípios artísticos, históricos, arquitetônicos,

⁷² This scene consists of a series of portable screens capable of an infinite variety of effect; They are as plastic, as limitless in their potentiality as clay in the hands of a sculptor, as fluid in their capacity for change as the line which follows the draughtsman's pencil, and yet as obedient to law, as closely allied one to another, as mathematically precise in their movement as the notes in a piece of music. With these, and these alone the scenic artist can conjure up before us walls, columns, corridors, halls, stairs, exits, entrances; so elastic is the material that it may widen to a spacious piazza or narrow to a secret winding way; it may be transformed before our eyes from a palace hall to a prison cell, and this fact minimises for the managers of the Abbey Theatre some of the limitations hitherto imposed upon them by the structural conditions of their stage. This scene consists of a series of portable screens capable of an infinite variety of effect; They are as plastic, as limitless in their potentiality as clay in the hands of a sculptor, as fluid in their capacity for change as the line which follows the draughtsman's pencil, and yet as obedient to law, as closely allied one to another, as mathematically precise in their movement as the notes in a piece of music. With these, and these alone the scenic artist can conjure up before us walls, columns, corridors, halls, stairs, exits, entrances; so elastic is the material that it may widen to a spacious piazza or narrow to a secret winding way; it may be transformed before our eyes from a palace hall to a prison cell, and this fact minimises for the managers of the Abbey Theatre some of the limitations hitherto imposed upon them by the structural conditions of their stage. Mr. Yeats himself stated the advantages of Mr. Craig's invention as follows; “The primary value of Mr. Craig's invention is that it enables one to use light in a more natural and more beautiful way than ever before. We get rid of all the top hamper of the stage all the hanging ropes and scenes which prevent the free play of light. It is now possible to substitute in the shading of one scene real light and shadow for painted light and shadow. Continually, in the contemporary theatre, the painted shadow is out of relation to the direction of the light, and what is more to the point, one loses the extraordinary beauty of delicate light and shade. This means, however, an abolition of realism, for it makes scene-painting, which is, of course, a matter of painted light and shade, impossible. One enters into a world of decorative effect which gives the actor a renewed importance. There is less to compete against him, for there is less detail, though there is more beauty”. The application of the new method to “The Hour Glass” was of especial interest to those who had witnessed the play previously as affording an opportunity of comparing the old system with the new; and certainly the verdict of all those present was all in favour of the new, which invested the piece with a fresh beauty and dignity and rendered it infinitely more impressive than of old. Indeed, the production was an irrefutable proof of the capacity of simple materials and mediums, when handled by a genius, to produce beautiful results. The scene was a mere arrangement of neutral tinted screens, and the only accessories upon the Stage were the Wise Man's seat, built up of the same neutral tinted material, the Wise Man's illuminated missal, bell and hour-glass ; but through these scant and simple means, this method of suggestion rather than statement, beauty was brought upon the stage, and we found ourselves indeed in what The Mask, referring to this Scene a year ago, described as that strange and wonderful place called the land of imagination”. All accessories which could distract from the significance of the dramatic apoteosis had been discarded, while the dramatic values were accentuated and thrown into relief. The costumes, made from Mr Craig's designs, were, in their simplicity, perfectly in Harmony with the scenic setting, the graceful hanging robes delighting the eye as they appeared in relief against the light neutral background. (The Mask, 1911, p. 190).

técnicos etc. (ROSE, 1932), bem como Gordon Craig ter possivelmente “absorvido” de Irving, este sendo seu mestre (ROSE, 1932), um interesse pela renovação das artes do teatro por meio da pesquisa e da experiência. Mais que um repertório técnico constituído para a cena em *Hamlet*, Gordon Craig, dentro desses estabelecimentos para renovação da arte do teatro relaciona matéria cênica e a “ativação” das sensibilidades de quem ele esperava ser sua plateia.

Em *L'Art Théâtral Moderne* (1910), Jacques Rouché, em um capítulo cujo título é *As Ideias do Sr. Craig*⁷³, além de elogiar, descreve as ideias de Gordon Craig para o *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou. Rouché registra também algumas falas de Gordon Craig, nas quais estão evidentes o método e o posicionamento de Gordon Craig a respeito do teatro Naturalista, repudiando-o. Este posicionamento também é destacado pelo que Rouché registra dizendo que

O Sr. Edward Gordon Craig é um dos maiores inovadores do nosso tempo. Filho da ilustre atriz Ellen Terry, desde muito jovem conheceu os principais atores ingleses e o famoso Irving. Durante nove anos atuou nos principais teatros do mundo. Então ele fica impressionado com as imperfeições da encenação, as condições deploráveis em que os teatros funcionam. (ROUCHÉ, 1910, p. 49).

Considerando uma cena imperfeita para o teatro daquele tempo, Gordon Craig inicia sua produção alicerçado pela experiência como ator e posteriormente encenador. Gordon Craig aperfeiçoa o teatro pelas ideias renovadoras, como assim as considerava, elaborando uma nova cena a partir de princípios norteadores – ou reguladores-, para a organização tanto do espaço cênico quanto a comunicação que pretendia e também do que os “olhos não viam”, ou seja, a partir do estímulo à imaginação do observador espectador.

Rouché considera o trabalho de Gordon Craig “uma obra de arte” (ROUCHÉ, 1910, p. 49) na qual a síntese, a “concisão” na composição da visualidade da cena, eram já pontos técnica e artisticamente dominados e defendidos por Gordon Craig. Para Rouché, Gordon Craig “repudia o naturalismo” (ROUCHÉ, 1910, p. 50), e isto se confirma no que Gordon Craig diz em *Na Arte do Teatro*:

O homem de negócios [de teatro - nota minha] emprega uma ou duas pessoas que sabem como é uma árvore se parece, distinguindo-se de um

⁷³ Título original: *Les idées de M. Edward Gordon Craig*, p. 49.

gato, e claro que isso é muito útil. E assim quando o empresário quer uma árvore, seu trabalhador traz uma para ele. Quão simples! Quando ele quer uma floresta, digamos, para *Sonho de uma noite de verão*⁷⁴, seu o homem traz uma para ele. Ele não pinta uma, claro que não! Isso seria arriscado; arriscado e difícil. Não, ele pediu uma floresta, e seu homem traz para ele o que é real e original, árvore por árvore. “Aí está você, Sr. Gerente, aí está a sua floresta para você”, e o Sr. Gerente responde, “Por Jingo, então é! Que artista magnífico você é!” E então ele corre pelas estradas e atalhos, tendo primeiro coloca os punhos de celuloide [punhos de tecido sintético – nota minha] e diz a todos das suas relações e clientes: “Subam, senhores venham e vejam a cena que preparei para vocês! Vocês já viram uma cena assim? Eu me orgulho de que a Natureza não possa fazer melhor”. E seus clientes suspiram. Eles suspiram pela inocência do homem. Tudo o que eles podem dizer educadamente a ele é: “É muito realista!”. E assim através desta inocente grosseria, o realismo reina no teatro, pois o as pessoas são sempre educadas. (CRAIG, 1957 [1911], p. 107).

Com sua forma bastante peculiar de dizer as coisas, em especial a crítica ao teatro realista, Gordon Craig destaca vários posicionamentos seus frente ao “reinado” do Realismo no teatro. Gordon Craig anuncia sua crítica a uma certa falta de propriedade e conhecimento, assim aqui compreendida, sobre o teatro pelos empresários dessa arte.

Da mesma maneira Gordon Craig ironiza e critica os trabalhadores e o público do teatro realista. Para os primeiros, um entendimento das orientações do empresário de teatro para uma literalidade que não corresponde ao que o espaço cênico necessita verdadeiramente, diante de uma proposta de se organizar a encenação, por Gordon Craig, sob premissas simbolistas. Em relação ao público, uma aparente satisfação elogiosa por pouco monossilábica sobre um cenário que reproduz figurativamente a Natureza, apenas. Para tal público, Gordon Craig reforça que

Há uma grande liberdade permitida para o leitor⁷⁵ [o público, o leitor de Shakespeare – nota minha], pois muito ficou por dizer, mas muito também foi dito que quase tudo está indicado, e para o cérebro imaginativo esses espíritos são claramente implícitos e os frutos da imaginação são sempre bem recebidos pelos sem imaginação, que os devoram como Eva deve ter devorado o fruto proibido. Portanto, quando um diretor de palco tem imaginação, ele também deve colocar

⁷⁴ Título original: *A Midsummer Night's Dream* (1590). É o título uma peça teatral cuja autoria é de William Shakespeare (1564 – 1616).

⁷⁵ Aqui Gordon Craig faz uma menção ao personagem Lady Macbeth, que ele considera o mais fraco personagem de todos os personagens criados por Shakespeare. No entanto, de maneira geral, Gordon Craig indica um posicionamento do leitor e espectador das peças de Shakespeare. A indicação é sobre “espírito imaginativo”, para o qual o leitor e espectador possivelmente devesse se despertar. Assim também o diretor de palco. (CRAIG, 1957 [1911]).

diante do povo os frutos desta imaginação. (CRAIG, 1957 [1911], p. 277).

Gordon Craig critica duramente o público shakespeariano, afeito ao Realismo na cena e uma necessária reconstrução das formas de atuação e comunicação da cena pelos diretores de palco, observando a imaginação como ponto crucial na defesa do seu novo teatro e da sua nova cena. Nesse sentido, a imaginação deve ser contemplada na organização de quaisquer espaços.

Dessa mesma maneira, deve-se estimular a imaginação e também a memória de forma ampla, em uma abrangência maior que aquela que prevê apenas o espectador de um espetáculo teatral como principal “protagonista” dessas capacidades humanas. As orientações de Gordon Craig para uma cena ideal, como assim ele considera. Os aspectos humanos também são elementos que podem ser parte de uma série de premissas para a organização do espaço da cena. Para Gordon Craig, portanto, indicando os caminhos interdisciplinares que já planejava para a sua escola em Florença, diz que

É necessária uma direção única, uma opinião única, um cérebro único. Não há mais artistas nos teatros, só há empresários. Já vimos pintores famosos fazerem cenários e não obterem nenhum resultado, porque o gestor atrapalhou seus planos artísticos. Um gestor culto, mas não um artista, é tão inútil num teatro como um carrasco num hospital. Ele quer que o artista fique satisfeito com as proporções de altura e superfície que ele mesmo determina! Para representar um porto, por exemplo, ele quer mostrar num espaço ridiculamente pequeno: pedras, barcos, cidade, casas, ponte de desembarque. O ator tem que atuar no meio de tudo isso. Um personagem deve embarcar, outro deve estar na rocha. Esta imagem será necessariamente irreal, se pensarmos na incrível proporção de tamanhos que deve ser dada para que todas as coisas ocupem o seu lugar no palco. No “navio fantasma”, a escada chega até a metade do barco atrás dela. A cidade fica cinquenta centímetros acima dos telhados das casas. A ponta das montanhas tem a mesma altura dos mastros dos barcos.⁷⁶

⁷⁶ Une seule direction s'impose, un seul avis, un seul cerveau. Il n'y a plus d'artistes dans les théâtres, il n'y a que des hommes d'affaires. On a vu des peintres célèbres faire des décors et n'obtenir aucun résultat, parce que le régisseur entravait leurs plans artistiques.

Un régisseur cultivé, mais non artiste, est aussi inutile dans un théâtre qu'un bourreau dans un hôpital. Il veut que l'artiste se contente des rapports de hauteur et de surface qu'il détermine lui-même! Pour faire représenter un port par exemple, il veut montrer dans un espace ridiculement restreint: rochers, bateaux, cité, maisons, pont de débarquement. L'acteur doit jouer au milieu de tout cela. Un personnage doit s'embarquer, un autre doit se trouver sur le rocher. Ce tableau sera forcément irréel, si l'on pense à l'invraisemblable rapport des grandeurs qu'il faut donner pour que toutes choses prennent place sur la scène. Dans le Vaisseau fantôme, l'escalier arrive à mi-hauteur du bateau placé derrière. La cité se trouve à cinquante centimètres au-dessus du toit des maisons. La pointe des montagnes a la même hauteur que les mâts des bateaux. (CRAIG in ROUCHÉ, 1910, p. 50).

Nessas indicações, ilustrativas para o método utilizado por Gordon Craig na e para a construção da cena em *Hamlet*, é importante perceber as pontuações que o encenador faz sobre as relações entre o espaço cênico e os artifícios cenográficos utilizados. Comparando um barco – o que Gordon Craig chama de “navio fantasma”, um barco cenográfico-, e a sua relação com “pedras, barcos, cidade, casas, ponte de desembarque” denota já um caminho de Gordon Craig pelo campo da técnica e sua antecipação para a cena, por meio de uma lógica cênica que contemple o espaço da encenação e os seus componentes (em suas dimensões também) materiais e simbólicos.

Gordon Craig relata suas reflexões sobre Shakespeare e sua obra apontando que, na sua perspectiva

(...) tudo em Shakespeare é estranho e antinatural, e nós deveríamos queimar às pressas a maior parte de suas obras, pois queremos que nada que possa ser chamado de estranho e antinatural no século XX. **Queremos algo que nós possamos entender claramente e, conforme representado no palco, essas peças não são claras de entender, pois a aparência tola de um fantasma não é algo muito compreensível** [grifo meu], embora a realidade da presença de espíritos ao nosso redor me parece uma coisa que todas as inteligências comuns deveriam ser lembradas.⁷⁷

E segue Gordon Craig, sobre Shakespeare:

A menos que vejamos esses espíritos antes de começarmos nosso trabalho, nunca os veremos mais tarde. Pois quem pode ver um espírito procurando-o após o fim de um ato? Não, **o homem que mostraria essas peças como Shakespeare, talvez desejasse que eles fossem mostrados investindo cada partícula deles em um sentido do espiritual; e para fazer isso ele deve evitar inteiramente aquilo que é material, meramente racional ou antes, aquilo que expõe apenas sua casca material, pois o observador se depararia então com algo espesso e impenetrável e tem que retornar àquele ritmo oscilante que não flui apenas nas palavras de Shakespeare, mas em sua própria respiração, no doce aroma que perdura em torno das suas peças** [grifo meu].⁷⁸

⁷⁷ Why, then the whole of Shakespeare is strange and unnatural, and we should hastily burn most of his works, for we want nothing which can be called strange and unnatural in the twentieth century. We want something we can clearly understand, and, as represented upon the stage, these plays are not clear to understand, for the foolish appearance of a spook is not a very understandable thing, though the reality of the presence of spirits around us seems to me to be a thing which all ordinary intelligences should be reminded of. (CRAIG, 1957 [1910], p. 278).

⁷⁸ Unless we see these spirits before we begin our work we shall never see them later on. For who can see a spirit by looking for it behind an act drop? No, the man who would show these plays as Shakespeare, perhaps, might wish them to be shown must invest every particle of them with a sense of the spiritual; and to do so he must entirely avoid that which is material, merely rational, or rather, that which exposes only

Em suas reflexões sobre a obra de Shakespeare, Gordon Craig ressalta que para uma cena shakespeariana, deveria haver algo minimamente compreensível, que fosse claramente entendido e que tocasse o espírito do espectador. Nessa relação entre matéria cênica compreensível por ser palpável na encenação e o que cabe à percepção do espectador - no sentido de que a imaginação “trataria” de desvelar o que não fosse visto a olhos nus, Gordon Craig traça os primeiros caminhos para desenvolver o *Hamlet* de Stanislavski, e dentre esses caminhos, a materialização da imaginação. Trata-se aqui de um desenho para a cena não na literalidade dessa palavra. O desenho por meio do qual se reflete sobre o *Hamlet* de Gordon Craig perpassa a ação de um desenho, de uma gravura, da construção de um modelo em escala – a maquete - e também de uma duplicação na cena do que se lê no drama sobre a tragédia do príncipe da Dinamarca.

Gordon Craig é um construtor de imagens, sejam elas postas a uma possível concretização ou relacionadas ao imaginário, à imaginação, ao mundo das ideias. Fala-se aqui de uma proto elaboração⁷⁹, do croqui, do desenho primordial por meio do qual as primeiras ideias ou organizações cênicas são inicialmente materializadas. Gordon Craig, como construtor de imagens, utilizou como meio principal a concepção de imagens a partir de técnicas de desenho, gravura e pintura, sendo que o que mais chama a atenção é o aperfeiçoado senso das características tridimensionais do espaço da cena. Quando falamos em três dimensões, falamos em altura, largura e profundidade.

Em contraponto a uma imaginada existência de somente convenções e recursos técnicos para a representação dos espaços e seus conteúdos, existe a noção de proporção, que dentro da obra craiguiana se destaca. Por mais que as superestruturas, ou as representações das estruturas construídas, em sugestão a edifícios, por exemplo, a proporção é notadamente divergente da escala humana, ou seja, em relação a uma altura média do ser humano, as proporções são visivelmente discrepantes. A escala humana é ínfima diante das alturas das superestruturas. O desenho da cena craiguiana, de forma geral, é caracterizado por, além dessa proto elaboração de imagens, pelo trabalho com a sugestão. A sugestão no trabalho de Gordon Craig ocorre por meio da utilização de

its material shell, for the beholder would then come up against something thick and impenetrable and have to return to that swinging rhythm which flows not only in the words of Shakespeare but in his very breath, in the sweet aroma which lingers round his plays. (CRAIG, 1957 [1910], p. 278).

⁷⁹ Proto elaboração é definida aqui nesta pesquisa como a antecipação de algo a ser posteriormente elaborado em detalhes. Cita-se aqui como exemplo o croqui, que é um esboço que precede às organizações técnicas e artísticas e demais contextos histórico-temporais e teóricos na arquitetura e neste caso na cenografia, no desenho da cena craiguiana.

recursos simbólicos, evidentemente sustentados pelas pesquisas artísticas e históricas que o encenador passou a desenvolver a partir de 1900 (ROSE, 1932).

Gordon Craig diz: “Nós devemos trabalhar a arte desde o início, não aceitando nenhuma tradição de qualquer tipo se for desprovida de bom senso”⁸⁰. Entendendo aqui as menções de Gordon Craig ao “início” e “bom senso”, pode-se interpretar a sua intenção em sustentar o que propunha como nova imagem para a cena, algo que fosse fundamentado em uma espécie de arqueologia do teatro e da arquitetura.

Dessa forma, Gordon Craig passa, demonstrando profundo interesse pelos “estados primordiais” da matéria (cênica e arquitetônica) (ROSE, 1932), construir a imagem da sua nova cena, do seu novo teatro, trabalhando tal imagem a partir de suas qualidades interpretativas (ROSE, 1932). Estas questões interpretativas derivam do interesse de Gordon Craig, como dito, pelo estado inicial das representações materiais de forma sugestiva, a partir de uma morfologia baseada na condensação das formas, de uma ação de significação do drama e da visualidade que ocorresse em função de um estímulo ao sensorial do espectador.

Neste capítulo, observa-se não somente a morfologia da encenação de *Hamlet*, ou uma reflexão meramente descritiva de métodos, processos e outros recursos técnicos. Observa-se, além dos elementos que constituem subjetivamente essa forma material para a cena de *Hamlet*; a visualidade resultante em sua estrutura e estética, da imagem pura a um cenário sugestivo às percepções e interpretações. Gordon Craig grava nesse conjunto cênico um sistema simbólico que, em sua natureza, é formado por uma convergência de propósitos e intencionalidades que vieram a resultar em um trânsito pelos universos da matéria cênica e do símbolo. Para tanto, neste estudo sobre o desenho da cena em *Hamlet* por Gordon Craig, devem ser observadas as pontuações de quem testemunhou tal produção, tanto quanto, e obviamente, o próprio Gordon Craig em suas anotações sobre o espetáculo.

Observam-se aqui alguns apontamentos do diretor teatral japonês Kaoru Osanai (1881 – 1928), em dois importantes artigos. Em um artigo intitulado *Kaoru Osanai and the impact of Edward Gordon Craig's theatrical ideals on Japan's shingeki (new theatre)*

⁸⁰ We shall work the art out from the commencement, accepting no tradition of any kind if it is devoid of commonsense. (CRAIG apud ROSE, 1932, p. 39).

movement, o professor Reiko Oya⁸¹ aponta a experiência de Osanai no testemunho da produção de *Hamlet*, um espetáculo tomado por simbolismos e referências na cultura oriental.

Osanai, segundo o professor Reiko Oya, professor pesquisador da obra de William Shakespeare, teve a sua formação influenciada por Gordon Craig, a partir das leituras e traduções da obra do encenador britânico, bem como testemunhando a apresentação de *Hamlet* dirigida por Stanislavski no teatro de Arte de Moscou em 1912 (OYA, 2013).

Em um outro artigo, cujo título é *Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre* Osanai, segundo Andrew T. Tsubaki⁸², assistiu à obra completa de Gordon Craig, que chamou de o “poeta da cena”⁸³ na encenação de *Hamlet*, “em sua mais grandiosa escala.”⁸⁴

Como Osanai descreve, na transcrição e tradução de seu relato sobre a produção de *Hamlet*, sua intenção não era de debater sobre o processo criativo de Gordon Craig para o espetáculo, mas observá-la sob o ponto de vista de um espectador entusiasmado por poder transmitir aos seus o que viu e sentiu.

Stanislavski “já era conhecido no Japão como o fundador do Laboratório de Teatro e como um grande ator e diretor.”⁸⁵, segundo Kaoru Osanai. Osanai diz que já havia tido conhecimento da nova invenção de Gordon Craig, os *Screens*, e que seriam utilizados na montagem de *Hamlet* e que isto foi o que tinha visto no Laboratório de Teatro de Stanislavski.

Não havia árvores cortadas, telas pintadas, pilares esculpidos, teto arqueado. Tudo lá foi representado por telas. As telas eram pintadas de amarelo pálido ou douradas. Elas podiam ser dobradas a qualquer momento na largura desejada e, além disso, cada peça era destacável.⁸⁶

⁸¹ Professor na Keio University, Tokyo, Japão.

Fonte: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17450918.2013.807296> Acesso em: 24/07/2024.

⁸² Andrew Takahisa Tsubaki (1931 - 2009), pesquisador japonês de teatro.

⁸³ Poet of the stage (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 588).

⁸⁴ On the most grandiose scale (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 588).

⁸⁵ Stanislavski is already well known in Japan is a founder of the Art Theatre as well as a great actor an regisseur (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 588).

⁸⁶ There were no cut-out trees, no painted canvas, no sculptured pillars, no arched ceiling. Everything there was represented by screens. The screens was either painted pale yellow or gilded with gold. They could be folded any times to the desired width, and furthermore each piece was made detachable. (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 589).

A descrição de Osanai para a visualidade de *Hamlet* já indica a aversão ao realismo por Gordon Craig. Dentro desta ideia, Gordon Craig constrói uma cenografia simplificada, condensada em estrutura e estética, evocando outros sentidos que não os da matéria cênica por suas características físicas – ou decorativas. Os *Screens*, com a possibilidade de se ajustarem aos desejos do encenador, responderiam à dramaturgia pela mobilidade e pela incidência da iluminação cênica, criando a atmosfera pensada pelo encenador.

Em sua reflexão, Osanai, além de descrever a visualidade do que testemunhou, especifica nela um conteúdo simbólico que relata em suas entrelinhas as relações entre *Hamlet* e si mesmo, entre ele e a cena e entre ele e o próprio Gordon Craig, se sustentando em uma “avaliação da cena” que ocorre no entendimento desde o propósito das cores e objetos de cena até às qualidades psicológicas aparentes e ocultas no drama. A seguir, o relato completo de Osanai, escrito em 18 de setembro de 1913 e traduzido por Andrew T. Tsubaki.

No relato de Osanai:

Assim, as telas poderiam ser transformadas em um corredor que pudesse girar diagonalmente, uma parede que pudesse ficar em pé ou pilares que pudessem ficar separados uns dos outros. Ou seja, esta encenação consistia apenas em um grupo de linhas retas paralelas ao palco e outro grupo de linhas retas cruzando o palco em um ângulo reto. Repito que a cor utilizada era em um amarelo completamente pálido ou completamente dourado - acredito que Craig pintou um lado das telas em creme e o outro dourado para que ele pudesse revertê-los quando desejasse.⁸⁷

Continua Osanai, em seu relato traduzido por Andrew T. Tsubaki:

Para quais cenas ele usou o amarelo claro e para quais o dourado? Lá parecia ser um sistema bem-organizado para isso. O amarelo claro sempre foi empregado para uma cena ao ar livre, o exterior de um edifício, a casa de Polônio etc. O interior do palácio de Elsinore sempre foi apresentado em ouro. Quando o amarelo claro estava em uso, ele poderia ser transformado em cinza, azul e amarelo mudando a luz. Quando o dourado era empregado, um amplo feixe de luz forte foi jogado para baixo do teto cruzando o espaço na diagonal. Nunca

⁸⁷ Thus, the screens could be made into a corridor which could turn diagonally, a wall which could stand up straight or pillars which could stand apart from each other. That is to say this staging consisted only of a group of straight lines running parallel to the stage and another group of straight lines crossing the stage at a right angle. I repeat that the color used was either completely pale yellow or completely gold-I believe Craig painted one side of the screens cream and the other gold so that he could reverse them when he desired. (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 589).

iluminou todo o palco com um brilho deslumbrante - a intenção, antes, era criar o efeito de ouro manchado. A cor dos figurinos também foi suavizada. Embora o rei, a rainha, e todos os cortesãos usassem trajes que tinham um desenho tecido em fio dourado, o fio estava flexível e manchado. Os figurinos de Hamlet e Horácio eram de uma cor entre o azul e o índigo. Eles foram bordados muito modestamente e não apareceram tanto quanto nas fotos que eu vi. Material antigo - essa foi a minha impressão sobre os figurinos como todo.

A primeira cena do primeiro ato. Como Craig nos mostrou frequentemente desde na época de seu *Da Arte do Teatro*, esta primeira cena apresentava a aparência de um céu longo e raso entre massas de árvores grandes e altas, usando a cor creme ao lado dessas telas. Mas não consegui encontrar nada que fosse novo para mim no tratamento da entrada do fantasma e de seu aparecimento.

A segunda cena foi baseada nos desenhos apresentados entre as páginas 80 e 81 em seu *Rumo a um Novo Teatro*. Hamlet estava completamente isolado na frente do palco, por uma barreira baixa e flácida, atrás da qual todos no pátio estavam reunidos. A cena foi concebida como um pesadelo que foi visto através dos olhos da mente de Hamlet. Somente a barreira flácida contra onde Hamlet estava encostado, como se tivesse caído contra ela, era amarelo pálido, e o palácio que se espalhava espaçosamente atrás da barreira foi renderizado por as altas telas douradas. A luz foi lançada diagonalmente do espaço acima do palco, à esquerda, para o centro - se eu tentar explicar a cena em um japonês familiar, será o raio de Sol da manhã que espia pela cozinha escura através da claraboia - assim como um amplo feixe de luz, e o resto do cenário foi visto apenas vagamente no reflexo dourado. Pudemos ver os degraus altos no centro. No topo da escada vimos o encosto grande, liso e semicircular de uma cadeira pintada de dourado. O rei e a rainha estavam sentados nessa cadeira, usando coroas e trajes dourados. Da cadeira para baixo, um grande número de cortesãos enchiam os largos degraus. Seus trajes também eram feitos em ouro. Quando a cortina foi levantada, revelou uma escultura quase perfeita de uma multidão, apresentando a bela composição do rei e da rainha sentados na cadeira e os cortesãos em pé de ambos os lados. A multidão na escultura não se mexeu por algum tempo. Como Craig mesmo explica, eles apenas se movem para cima e para baixo, enquanto “as mandíbulas do Rei estalam no palavras”. Craig chama a cena de “a caricatura grotesca de um tipo vil de realeza”. Fiquei tão impressionado que me senti como se estivesse observando um grande escultor empregando seu cinzel com habilidade exata e concentração implacável. Enquanto todos os cortesãos se retiravam e deixavam Hamlet sozinho fora de uma barreira móvel, a cortina, que desceu como neblina caindo silenciosamente, escondeu toda a cena atrás da barreira. Depois veio o longo monólogo de Hamlet, e quando acabou, Horácio, Marcelo e Bernardo entraram e se juntaram a Hamlet.

A terceira cena, na casa de Polônio, foi feita inteiramente em tons claros de amarelo. O palco era muito pequeno. Um objeto alto, semelhante a uma cama, colocado à esquerda era de cor esbranquiçada.

A quarta cena foi semelhante à primeira, embora não exatamente idêntica a ela.

A quinta cena foi aquela que apresentou Hamlet conversando com o fantasma. Também aqui Craig usou as telas amarelo-claras e o palco plano. No palco a imagem era composta por três triângulos: a primeira unidade de degraus que se estendia da direita para a esquerda do palco em um ângulo de quarenta e cinco graus; o segundo conjunto de degraus que continuavam do topo dos primeiros degraus para a direita ao mesmo tempo ângulo; e finalmente o céu triangular acima dos degraus. A porção inferior de o céu estava iluminada de púrpura. A parte superior era inicialmente azul e mais tarde mudou para vermelho. Aqui, Hamlet fez anotações sobre o que o fantasma de seu pai disse a ele.

A primeira cena do segundo ato foi igual à terceira cena do primeiro ato. A sala do palácio da segunda cena foi feita simplesmente usando as telas douradas. A luz veio da esquerda do palco. A terceira cena que começou com a entrada de Hamlet no final da segunda cena deu a impressão de ser um amplo corredor, que se estendia ao longo um arco de cima para baixo, feito pela colocação de altas telas amarelo-claras em oposição aos altos e dourados. Craig sempre gostou de um arranjo desse tipo. Podemos encontrar um exemplo semelhante em seu design para *The Hour Glass* de Yeats. A luz nesta cena estava vermelha. Um ar desconfortável encheu a cena por causa desta luz vermelha e seu reflexo nas telas amarelo pálido e douradas. Hamlet caminhou pelo corredor desde a extremidade do palco lendo um livro (o livro parecia o caderno que ele estava usando para anotar as palavras do fantasma na quinta cena do primeiro ato). Esse negócio de caminhar ao longo do corredor ao longo de seu arco me impressionou fortemente. A entrada de Rosencrantz e Guildenstern, que entraram com medo, ombro a ombro e olhando atentamente um para o outro como se fossem fantoches sendo manipulados pelo rei, também foi realizada de forma eficaz. A entrada dos atores foi habilmente feita. Acompanhados de música clássica, apareceram em sequência com um ar alegre sobre eles, alguns carregando pedaços recortados de árvores decorativas, alguns segurando caixas de perucas bem acima de suas cabeças e alguns carregando malas de fantasias em seus ombros.

A primeira cena do terceiro ato foi igual à cena anterior, exceto que a luz era amarela em vez de vermelha. Quando Hamlet disse a Ofélia: “Entra para um convento”, ele disse isso em voz muito baixa e chegou perto de Ofélia, como se ele fosse mordê-la. Não foi um abuso venenoso, mas um sussurro de amor, não mais doce, mas azedo. A segunda cena foi dividida em duas: a primeira ambientada no camarim dos atores e a segunda no grande salão onde a peça foi apresentada. As telas amarelo-claras, retas e espalhadas de maneira simples, formaram o camarim. Alguns dos atores estavam ocupados com seus preparativos. Alguns outros estavam absortos em seus exercícios de voz ou sobre pantomima. Uma penteadeira branca com um formato interessante foi colocada dentro das telas e formou o fundo para a cena entre Hamlet e o primeiro ator. A cena do grande salão que se seguiu revelou-se a mais elaborada. O centro do palco foi transformado em um retângulo baixo que se estendia quase até toda a largura e profundidade do palco. Um ator poderia andar descendo os degraus do proscênio até esse nível baixo, que era tão baixo que só sua cabeça podia ser vista pelo público. Ele poderia então subir os degraus no final do nível até chegar ao pé do trono, no centro. Em cada lado do trono havia uma passagem estreita que se estendia para lados do palco, proporcionando assim acesso ao trono além dos degraus do centro. Naturalmente a cena era totalmente

dourada. O trono era semelhante à cadeira em forma de “Sol nascente” que foi vista no primeiro ato. O rei e a rainha sentaram-se naquele trono alto e distante, voltados para a frente. O grupo de atores representou sua cena na estreita frente do palco, de costas para o público. Entre a velha peça, que parecia uma vara de tortura, e no trono trêmulo, ali estavam os degraus largos que desciam e depois como um abismo profundo com uma boca aberta. Hamlet ficou atrás do trono em que o irmão do marido de sua mãe e a esposa do marido de seu pai sentou-se, colocando as mãos nas costas circulares da cadeira. Pouco a pouco, ele aproximou seu rosto cada vez mais deles, como se estivesse tentando perceber sua feiura. Quando a peça dentro da peça chegou ao seu clímax, a cabeça de Hamlet alcançou o topo das costas da cadeira e ele olhou diretamente e opressivamente diante dos rostos do rei e da rainha. O rei e a rainha voaram pelas passagens estreitas nas laterais do abismo aberto, revelando seus medos. A originalidade dos diretores expôs de forma impressionante o conflito entre o *páthos*⁸⁸ de Hamlet e o de Cláudio.

A quarta cena era o quarto da mãe de Hamlet, que lembrava a casa de Polônio. A cama branca foi colocada no lado esquerdo vazio no centro das telas amarelo-claras.

No quarto ato, como era tradicional, foi apresentada apenas a quinta cena. No centro do palco havia dois pilares quadrados, pintados de amarelo-claro, e um pouco deles deram lugar a um trono para a rainha. O palco foi cercado pelas telas douradas que formavam um círculo. Além das telas havia um espaço que parecia o corredor escuro usado na terceira cena do segundo ato. Quando a cortina foi levantada, a rainha foi descoberta sentada no trono. Em frente ao trono, doze damas da corte usavam trajes semelhantes, que tinham padrões xadrez. - Os trajes também eram semelhantes aos dos dançarinos da ópera chamada *Acis e Galatea*, que Craig desenhou -. Quatro das damas da corte estavam em fila de cada lado do trono, do alto do palco para descer do palco. Dois outros ficaram do lado de fora de cada fileira, formando uma linha se estendia diagonalmente para fora. Cada um deles segurava um livro de música nas mãos e estavam cantando uma música. Então a ensandecida Ofélia entrou em cena, como se ela estivesse tentando fugir de alguma coisa e se escondeu atrás das fileiras de damas, embora temendo alguém. As senhoras que haviam saído subiram ao palco novamente quando Laertes, entusiasmado, causou uma perturbação e eles compuseram uma bela “escultura de medo” em torno da rainha. Ao redor das damas, os guardas imperiais permaneciam solenemente. Ofélia vestiu um vestido velho feito de fio prateado e por cima usava um vestido rasgado de gaze de seda preta. A cor prateada ficou um pouco cinza através da gaze de seda preta. Apenas algumas folhas e pedaços de hera estavam agarrados à saia e ela não tinha flores nem na mão nem no cabelo. A cena inteira ficou mais lamentável quando ela falou sobre flores, esticando os braços com as mãos vazias como se ela estivesse segurando um buquê.

A primeira cena do quinto ato foi o cemitério de uma igreja. Essa cena também foi formada com pilares e degraus amarelos claros, além da sepultura que foi aberta abaixo do palco como uma caixa cortada uniformemente. Os coveiros jogaram cada osso escavado da sepultura

⁸⁸ Tipo de experiência humana, ou sua representação em arte, que evoca dó, compaixão ou uma simpatia compassiva no espectador ou leitor (...). Fonte: <https://www.dicio.com.br/pathos/> Acesso em: 25/07/2024.

em uma pequena cesta retangular. E um dos escavadores de túmulo levou esta cesta consigo quando ele saiu. Não houve nada no palco que possa realisticamente nos lembrar de terra ou lama. Era um terreno que havia sido varrido e purificado. Era a terra sagrada em onde jazia o corpo de Ofélia. Não me lembro de nada de especial sobre o cortejo fúnebre.

A segunda cena, ou seja, a cena mais catastrófica da peça, foi igual à imagem que aparece na última página de *Rumo a um Novo Teatro*. Diferia daquela imagem apenas porque o centro do palco consistia das telas amarelo-claras que pareciam ser a parede do castelo e do céu azul acima dele, enquanto na imagem apenas o espaço escuro preenchia esta área. Não tenho certeza de quando essa foto foi tirada, mas o palco que vi no *Da Arte do Teatro* era bem diferente tanto na luz quanto na sombra. Foi interessante notar que na cena em que Hamlet duelou com Laertes, não havia mais ninguém presente, exceto o rei, a rainha, Horácio, e Osric. Também foi interessante observar os homens do Fortinbrás enchendo-o gradualmente após a morte de Hamlet, como uma maré crescente. Todos os homens usavam algo revestido como o *jinbaori*⁸⁹ japonês. As bandeiras que foram levantadas um por um, nos ombros dos homens, consistia apenas de brancos, pretos e linhas índigo. Os desenhos dos casacos e dos estandartes me lembraram muito de nossos arranjos simples de *design* japonês. Mesmo depois de muitas bandeiras terem coberto inteiramente o triste cadáver de Hamlet, inúmeras pontas de lança do lado de fora da muralha do castelo no centro do palco continuaram em movimento e criaram a ilusão de que o resto do exército ainda estava marchando. Assim caiu a cortina sobre o Hamlet de Craig, Stanislávski, e Sulerzhitsky. Em Hamlet de Kachalov pude observar os resultados de uma grande quantidade de estudo, especialmente em suas atitudes em relação a Rosencrantz e Guildenstern, Polônio e Ofélia. A Ofélia de Baranovskaia me deu a impressão de um lago calmo, profundo e pequeno com seus olhos profundos que pareciam olhar muito além vida, e com seu coração apaixonado que me lembrava o ninho molhado de uma aranha balançando na chuva. Polônio de Luzhsky era uma caricatura perfeita de um “homem comum” que espalhou o odor do “bom senso” por toda parte. A rainha da Sra. Chekov não parecia nem um pouco convencional. Ela nunca fez grandes gestos com o corpo. Ela a mostrou chorando e agoniada apenas com sua alma.

E, por fim, Kaoru Osanai termina seu relato:

De todas as coisas que vi em *Hamlet* no Teatro de Arte, fiquei mais emocionado com a arte de Gordon Craig, como eu esperava. Embora tivesse sido movido e estimulado com frequência por suas teorias idealistas, duvidava ao mesmo tempo se elas poderiam ser colocadas em prática. Mas essas dúvidas foram tiradas de minha mente de uma vez por todas ao assistir ao seu Hamlet.

⁸⁹ *Jinbaori*: um casaco de campanha decorativo usado sobre uma armadura de samurai. Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/x311225> Acesso em 25/07/2024.

Seus ideais não são “impossíveis”. “Simplicidade”, na concepção de Craig, é simplicidade na expressão e não no conteúdo. Na sua composição simples de linhas retas, encontra-se um poder inegável. Não há muito a dizer no caso de Craig, que a arte não é uma imitação de fatos, mas sim a criação de fatos.⁹⁰

Osanai descreve uma encenação constituída por uma cenografia móvel e dinâmica, organizada por Gordon Craig sob bases próximas da organização dos espaços na arquitetura. No relato de Osanai, o palco e o desenho da cena de *Hamlet* foram organizados por Gordon Craig diferenciando-se das complexas estruturas que porventura fossem dispostas ao uso em caso de uma cenografia naturalista. Linhas retas, linhas paralelas, ângulos, formas e estruturas da arquitetura. Dos *Screens* – as telas desenvolvidas por Gordon Craig - a mobilidade e a possibilidade de, por possuírem duas faces, serem utilizados mais de uma vez nas cenas. A sugestão de atmosferas estava associada tanto à dramaturgia quanto à utilização da iluminação cênica – incidindo nos *Screens* móveis - para que essas atmosferas fossem apresentadas à plateia, assim estimulando sua imaginação e as sensações originadas nos jogos de luz e sombra, de claro e escuro, de penumbra e escuridão.

As cores no *Hamlet* de Gordon Craig, as telas pintadas com cores empalidecidas, os figurinos e outros elementos de cena dourados, as referências na cultura japonesa: o encenador cria fatos (OSANAI, 1913) a partir da sistematização da visualidade da cena e para a cena. Esta sistematização também pode ser observada nos relatos de Ellen Terry, mãe de Edward Gordon Craig, no que escreveu em seu livro *The Story of My Life: Recollections and Reflections* (1908). Ellen Terry diz que Gordon Craig sempre tinha um lápis à mão, o que indica a sua afeição, precocemente, enquanto ainda era criança (TERRY, 1908). Sobre seus filhos, Terry comenta que

Eles não eram de forma alguma prodígios, mas não me surpreendeu que meu filho, quando cresceu, deveria ser primeiro um bom ator, depois um artista com alguma originalidade, e deveria finalmente transformar

⁹⁰ Of all the things I saw in Hamlet at the Art Theatre I was most moved by the art of Gordon Craig, as I had expected to be. Although had I been moved and stimulated frequently by his idealistic theories, I had doubted at the same time whether they could be put into practice. But these doubts have been cleared from my mind once and for all by seeing his Hamlet. His ideals are not “impossible”. “Simplicity” in Craig’s conception is simplicity in expression and not in content. In his simple composition of straight lines there lies undeniable power. It is not to much to say in Craig’s case that art is not an imitation of facts but is the creation of facts. (OSANAI in TSUBAKI, 1968, p. 593).

todo o seu cérebro e indústria aos novos desenvolvimentos na arte do teatro.⁹¹

Nesse sentido, Ellen Terry já descreveria Gordon Craig em sua manifestada diferença, que viria no futuro construir uma nova imagem para a cena. Em 1903, Ellen Terry, mãe de Gordon Craig e atriz famosa em sua época, assume a administração do Teatro Imperial, em Londres, Inglaterra (ROSE, 1932). Gordon Craig seria, então, seu colaborador na peça *Os Vikings*⁹². Para Enid Rose,

Foi somente quando a curta temporada no Teatro Imperial revelou-se uma pequena perda financeira, que uma crítica começou a ser ouvida das pessoas que não estavam presentes. Eles sabiam que as performances foram diferentes do combinado e, portanto, decidiu-se que elas eram “afetadas” ou “estranhas” ou qualquer outro termo que pudesse prejudicar a sorte de seu criador no teatro inglês. A “lenda” de Craig começou a crescer. Ele era “pouco prático” (embora Ellen Terry tenha declarado que ela não o achou assim quando trabalhou com ele); ele era “impossível”, “extravagante”, “louco” (embora sem dúvida que quando o vento soprava do sul ele sabia distinguir um falcão de um *hern-shaw*⁹³; ele era temido como um “rebelde.”⁹⁴

Gordon Craig já demonstraria, segundo as observações de Enid Rose, um certo apreço – ou mesmo afetação, pelo diferente, pelo não convencional, por uma ruptura com a imagem estabelecida no teatro tradicional. A afetação e estranheza na percepção – e recepção – da nova imagem da cena craiguiana possivelmente foi determinada por algumas premissas, dentre elas as premissas fundamentais da arte dramática que, como Rose descreve, sustentam-se em Gordon Craig a partir de uma arte instintiva, de seu “espírito criativo espontâneo” e de um “horror ao formalismo morto” (ROSE, 1932, p. 39). A espontaneidade na criação e o horror ao formalismo de que fala Rose sobre Gordon Craig tem, de fato, um exercício mais profundo e prático em sua elaboração quando

⁹¹ They were by no means prodigies, but it did not surprise me that my son, when he grew up, should be first a good actor, then an artist of some originality, and should finally turn all his brains and industry to new developments in the art of the theater. (TERRY, 1908, p. 93).

⁹² *The Vikings of Helgeland*, de Ibsen (1903). Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O229023/the-vikings-wood-engraving-print-craig-edward-gordon/> Acesso em 02/07/2024.

⁹³ Um tipo de ave, a garça - <https://edl.byu.edu/webster/term/2437420> Acesso em: 15/04/2024.

⁹⁴ It was only when the short season at the Imperial Theatre proved to be a small financial loss, that a carping criticism began to be heard from people who had not been present. They knew that the performances were different from the accepted run and therefore decided that they were “precious” or “freakish” or any other term likely to prejudice the fortunes of their creator in the English theatre. The “legend” of Craig began to grow. He was “unpractical” (though Ellen Terry declared that she did not find him so when working with him); he was “impossible”, “extravagant”, “mad” (though no doubt when the wind was southerly he could tell a hawk from a *hern-shaw*); he was feared as a “rebel”. (ROSE, 1932, p. 48).

Gordon Craig se associa a Otto Brahm⁹⁵ em um trabalho para *Veneza Preservada* (1905), na Alemanha.

Nesses sinais, descritos por Rose, Gordon Craig apresenta um apreço pelas significações profundas das coisas, projetadas na cena por meio da utilização de recursos simbólicos, os quais – em associação aos recursos originados nas pesquisas de Gordon Craig, nas suas experimentações como antecipações da cena e na interpretação do drama – fundamentariam a criação de uma imagem simbólica em *Hamlet*. Rose ainda faz alusão à intenção de Gordon Craig em realizar o drama por meio do uso de “Cor, Linha e Movimento” ou de “Ação, Cena e Voz” e outros arranjos de uma trindade expressiva.” (ROSE, 1932, p. 58).⁹⁶

Enid Rose, em seu livro *Gordon Craig and the Theatre – A Record and an Interpretation* (1932), descreve fundamentalmente a história dos processos de criação da imagem para a cena por Gordon Craig. Do mesmo modo e um pouco além, é possível encontrar a ideiação da cena para *Hamlet* descrita por Stanislavski, em seu livro *Minha Vida na Arte* (1989 [1924]) e nas anotações de Gordon Craig em suas publicações. Nos subcapítulos a seguir, são retomados alguns pontos importantes, consideráveis na organização da imagem da cena por Gordon Craig, passando por pontuações que correlacionam-se com o pensamento arquitetônico, neste caso, com o que compreendo das investigações do arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa.

Pallasmaa observa a arquitetura em suas características sensíveis, ou seja, a partir de características que estimulam não só aos olhos, mas ao corpo como um todo, passando pelos demais órgãos dos sentidos. Juhani Pallasmaa traz, originada na fenomenologia da percepção, uma interpretação para a arquitetura como fenômeno, não descartando a interpretação da matéria arquitetônica. Dessa forma, a cena craiguiana, com as características e aproximações que possui e (re) apresenta, integra uma cena, por assim dizer, também arquitetônica.

Portanto, é possível que se entendam as formas visíveis e invisíveis na cena craiguiana, dadas as referências encontradas de que Gordon Craig organizou um espaço

⁹⁵ Otto Brahm (1856 – 1912) era jornalista e crítico literário.

⁹⁶ Gordon Craig's call for the realisation of drama through “Colour, Line, and Movement” or through “Action, Scene and Voice” and other arrangements of an expressive trinity was ridiculed in England as being aestheticism of the **greenery-yallery-Grosvenor-Gallery School** [movimento estético do século XIX – <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095906439> a minha].

para a sua nova cena fundamentado em premissas e elementos norteadores tangíveis pela presença da técnica e dos métodos utilizados na arquitetura e também pelos simbolismos encontrados nos seus modos de recuperar, para seu tempo, a história do teatro.

2.1 Uma visão panorâmica sobre a arquitetura da cena e as suas formas em *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou em 1912, dirigido por Constantin Stanislavski

O significado de arquitetura aqui, no que se argumenta enquanto arquitetura da e para a cena de *Hamlet* por Gordon Craig, avança aos significados reducionistas – e “pré-determinados” ou pré-concebidos por definições incomuns sobre essa área do conhecimento. Há diversas definições, diversos verbetes e inúmeros posicionamentos que traduziriam o significado da palavra arquitetura. Das definições mais comuns, entende-se a arquitetura como a arte de se organizar (ou decorar) um espaço. Isto é comumente observado em diálogos férteis – e também inférteis-, no que diz respeito à “forma final” do que se entende como arquitetura.

Para que se entenda a arquitetura, como se reflete aqui, da cena de *Hamlet* de 1912, é importante observar alguns dos porquês de Constantin Stanislavski ter convidado Gordon Craig ao trabalho naquela produção. Stanislavski conhece Gordon Craig apresentado por Isadora Duncan, após ter muito ouvido Duncan falar dele. Antes disso, Stanislavski já havia tomado conhecimento dos trabalhos de Gordon Craig e por eles havia já se interessado, mesmo antes de conhecê-lo. É pertinente aqui, tanto quanto as descrições de *Hamlet* feitas por Kaoru Osanai, haja vista a necessidade de ilustração do que Gordon Craig organizou para a encenação de *Hamlet*.

Por uma questão também de necessidade complementar para as reflexões nesta tese, as descrições, em si, de certo modo “colorizam” e estruturam visual e esteticamente a encenação de *Hamlet*, posto que as reproduções as gravuras feitas por Gordon Craig para essa encenação, bem como as suas reproduções, estão em preto e branco. Isto certamente que limita uma visualização mental e imaginativa de como era a imagem – e a arquitetura da cena - de *Hamlet* e, para tanto, as descrições de Osanai e Stanislavski devem ser consideradas.

Não se pretende a uma comparação entre as descrições de Osanai e Stanislavski, reforço. O propósito é ilustrar uma imagem existente – as gravuras para *Hamlet*-, nas possibilidades de que haja um entendimento da arquitetura da cena no espetáculo, tanto quanto a percepção do grau de detalhamento e perfeccionismo (STANISLAVSKI, 1989 [1924]) que Stanislavski dispensava e celebrava no encenador britânico.

Importante que se coloque também que, devido à extensão do relato de Stanislavski e aos particulares relacionados à arquitetura, a compilação apresentada aqui se detém mais em aspectos arquitetônicos, estruturais, de construção dos cenários, da iluminação.

Não menos importantes, as relações entre a organização da cena e as percepções. Nos trechos aqui compilados, destacam-se também os “artifícios” utilizados por Gordon Craig – como o planejamento da iluminação cênica, por exemplo - para caracterizar na encenação de *Hamlet* os sentidos simbólicos e espirituais que o interessavam. Este ponto está descrito por Stanislavski em seu livro e vai além de uma descrição material. Também encontramos descrições de materiais utilizados para a construção dos cenários; um acréscimo importante para que a arquitetura da cena em *Hamlet* de Gordon Craig seja entendida em seus pormenores materiais e simbólicos, neste ponto a partir das descrições de Stanislavski.

O que pode ser observado no relato de Stanislavski é a presença de um tipo de ordenação de atividades pré-determinadas, ordenação esta iniciada nas primeiras conversas com Gordon Craig, como veremos a seguir. Esta ordenação de atividades para a construção da imagem material da cena em *Hamlet*, aproxima-se de uma organização projetual para a arquitetura. Em uma determinada ordem de acontecimentos, Gordon Craig estabelece determinados procedimentos, como por exemplo uma sustentação poética para a encenação e uma produção de elementos visuais incluindo maquetes; algumas formas de antever a encenação antes mesmo de sua materialização em um espaço real, como o Teatro de Arte de Moscou.

Stanislavski passa, antes de conhecer Gordon Craig, por um período difícil em relação à produção teatral. Desencantado com os artifícios cênicos daquele tempo, em seu contexto profissional e pessoal, passou a buscar por um aprofundamento “no trabalho criador interior” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 446).

Para Stanislavski, os pintores que atuavam na criação da imagem da cena teatral – cenários – não entendiam as particularidades da arte cênica. Esses pintores, que Stanislavski cita, para ele eram “autênticos” e “a parte cênico-decorativa era dirigida por mestres de grande renome”. (STANISLAVSKI, 1989, [1924], p. 446).

Diz Stanislavski, a seguir, diante da sua inquietação e desencantamento com a arte cênica:

(...) onde encontrar um pintor que correspondesse às exigências do nosso teatro naquele momento? Nem de longe dava para falar com todos da essência da arte cênica; poucos estavam à altura para entender a idéia (sic) central da peça e os problemas levantados pelo autor, na literatura em geral, psicologia, questões de arte cênica etc. Muitos pintores até hoje ignoram todas essas questões essenciais para nós. Muitos vão ao teatro fazer biscates ou com fins pictóricos. Olham para a boca do cenário como para a grande moldura do seu futuro quadro e para o teatro como uma exposição onde podem simultânea e diariamente mostrar à multidão suas telas decorativas. Em termos de popularidade, o teatro é para os pintores uma grande sedução. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 447).

Em seu livro *Minha Vida na Arte* (1989 [1924]), Stanislavski relata sobre seus primeiros encontros com Isadora Duncan e posteriormente com Gordon Craig. Sobre Duncan, Stanislavski comenta que

Depois da primeira exibição, não perdi mais nenhum concerto de Isadora Duncan. A necessidade de vê-la me era ditada de dentro, pelo meu sentimento artístico afinado com sua arte. Posteriormente, após conhecer-lhe o método, assim como as idéias (sic) do seu genial amigo Craig, compreendi que em distintas partes do mundo, em virtude de condições por nós ignoradas, **dos mais diversos pontos de vista, pessoas diferentes procuram na arte os mesmos princípios criadores ordinários, que nascem naturalmente** [grifo meu]. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 451).

Em um dos encontros com Isadora Duncan, Stanislavski ouve, após um dos concertos dela, em conversas no camarim da dançarina:

Não posso dançar assim. Antes de entrar em cena tenho que colocar no meu espírito algum motor; este começa a trabalhar dentro de mim e as pernas, os braços e todo o corpo entram em movimento independentemente da minha vontade. E se não me dão tempo para colocar o motor na alma, não posso dançar...” (DUNCAN apud STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 452).

E segue Stanislavski afirmando que “era justamente o tempo em que eu andava procurando esse **motor criador** [grifo meu], que cada ator deve saber colocar na sua alma antes de entrar em cena”. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 452).

Durante nossas conversas, Duncan mencionava constantemente o nome de Gordon Craig, que considerava um gênio e um dos maiores nomes do teatro contemporâneo. “Ele” – dizia – não pertence apenas à sua pátria, mas a todo o mundo, deve ocupar o lugar em que melhor possa

revelar o seu talento, onde tenha condições de trabalho mais adequadas assim como o clima mais propício. Seu lugar é no Teatro de Arte de Moscou – concluiu.” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 453).

Stanislavski apresentava um aparente “alinhamento” com os propósitos “internos” de Gordon Craig. Em uma passagem no seu livro *Minha Vida na Arte*, Stanislavski menciona uma “vida espiritual” e uma “partitura interior” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 445), para os quais entendo aqui, também se alinhava aos intensos elogios que Isadora Duncan tecia sobre o encenador britânico.

Nesse sentido, desiludido, como o próprio Stanislavski relata, este se aprofunda em um “trabalho criador interior” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 446), saindo em busca, assim, de um profissional que não tratasse a cena como uma exposição de pinturas meramente decorativas (STANISLAVSKI, 1989 [1924]).

Stanislavski reconhecia os grandes pintores de cena da época, porém, queixava-se de uma certa (e não comunicada) independência dos pintores/decoradores de cena, cujos trabalhos eram alterados por eles sem uma comunicação prévia aos encenadores, causando surpresa e de certo modo desalinhando uma prévia organização já estabelecida entre as equipes dos espetáculos. Então, durante a montagem de *Um Mês no Campo*⁹⁷ (1909), para o Teatro de Arte de Moscou, dialogando com o pintor Mstisláv Valeriánovich Dobujinsky (s.d.), decide por escolher um determinado método para que Dobujinsky desenvolvesse visualmente a cena. Um “método bastante prático e simples”, que consistia

em traços simples, a lápis e sobre um pedaço de papel, tudo o que [Dobujinsky – nota minha] vislumbrava nos primeiros momentos. Nesses desenhos, ele, por assim dizer, deslizava pela superfície da sua fantasia sem se aprofundar nem fixar um determinado ponto de partida, de onde a criação começaria a aprofundar-se. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 448).

Nesse propósito, Stanislavski desejava estabelecer, ou indicar ao pintor, que sua alma, seu espírito, estava livre para a criação, exercitando a sua fantasia

⁹⁷ Peça teatral do romancista e dramaturgo russo Ivan Turguêniev (1818 – 1883).

(STANISLAVSKI, 1989 [1924]) e assim tornando o desenho da cena um estudo também livre para que a ele fossem indicados novos caminhos.

Stanislavski menciona um “plano arquitetônico do piso de cena” para a encenação de *Um Mês no Campo*, o que indica uma antecipação de, no mínimo, uma planta de palco para que a dinâmica da encenação ocorresse alinhada em seus propósitos, ou seja, minimamente alinhada à organização do espaço cênico para, como diz, “adequado para mim e os demais artistas e a criação do clima geral e a transmissão da ação e essência da peça” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 449). O desenho da encenação, portanto, partiria de uma visão técnica – pela planificação ou planejamento da dinâmica do espetáculo, em conjunção com cenografia e a decoração da cena, tanto quanto em seus indicadores artísticos para a sua visualidade.

Dessa forma, considerando a arte do pintor de cena como um “*leitmotiv*”⁹⁸ em música”, Stanislavski compreende a encenação como sendo o “essencial” da imaginação do pintor, transposto para a imagem da cena a partir do lápis e do papel, da mesma forma com a qual Gordon Craig idealizou e desenvolveu a sua nova cena para seu novo teatro. E esse *leitmotiv* [ou “essência” – nota minha] “atravessava como um fio condutor todos os seus rascunhos” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 449). Para Simone Pricoli de Mello, em *A montagem de Um Mês no Campo de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski: processo de criação do espetáculo* (2012), Stanislavski encontra em Gordon Craig quem e o que procurava. Assim a autora considera que:

O que une esses dois homens é o desejo de ambos de renovar. Craig, admirado com a qualidade artística do Teatro de Arte, fica feliz de encontrar um lugar que realiza um teatro sério; Stanislávski, que desejava novos estímulos, encontra em Craig a pessoa certa para dar um ar mais fresco, algum movimento ao Teatro de Arte com seu espírito reformador. Stanislávski reconhecia a genialidade de Craig. (MELLO, 2012, p. 33).

Nessa procura por renovação, Stanislavski encontra o seu “motor criador”: Edward Gordon Craig. Stanislavski, assim como Kaoru Osanai, descreve testemunhalmente o que viu, percebeu e sentiu no *Hamlet* de Gordon Craig. Cada um por

⁹⁸ *Leitmotiv*: “(...) repetição de “motivos condutores”, palavras-chave e sentenças, colaborando na construção musical da poesia”. (MOLER, 2006, p. 53). Caminho utilizado pelo compositor alemão Richard Wagner, “onde uma determinada idéia (sic) musical acompanha um personagem durante a ópera inteira”. (DUDEQUE, 2009, p. 6).

meio da sua perspectiva artística e técnica, porém notadamente por um olhar de encantamento. Stanislavski encontra em Gordon Craig o estímulo do qual trata; um estímulo da alma para a renovação do teatro.

Diz Stanislavski:

Encomendamos a Craig pôr em cena Hamlet e nisso devia trabalhar ao mesmo tempo como pintor e diretor de cena, pois era na realidade as duas coisas, e na juventude servira no teatro londrino de Irving, ator de grande sucesso em cena. Sua herança artística devia ser excelente, já que era filho da grande atriz inglesa Hellen (sic) Terry. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 453).

Conhecendo já Gordon Craig pela fama construída e, naturalmente, pelas prévias apresentações e elogios feitos sobre ele por Isadora Duncan, Stanislavski crê, como ele próprio relata, em uma “herança artística” de excelência presente nas criações de Gordon Craig. E nisto, também entende as associações artísticas que Gordon Craig relaciona para que desenvolva as suas idealizações. Stanislavski sobre Gordon Craig:

Ele me explicava ardorosamente os seus princípios, as suas pesquisas da nova “arte do movimento”. Mostrava-me esboços dessa nova arte, nos quais certas linhas, certas nuvens que se projetavam para a frente e umas pedras que voavam criavam um ímpeto irrefreável para a vertical, fazendo crer que com isso poder-se-ia criar com o tempo uma arte nova, completamente ignorada para nós naquela época. Falava Craig daquela verdade indiscutível, segundo a qual não se pode colocar um corpo protuberante de ator ao lado de telas planas pintadas, que o palco precisa de escultura, arquitetura e objetos em três dimensões. E só de longe, nos interstícios arquitetônicos, Craig admitia telas pintadas representando a paisagem. Os excelentes desenhos que Craig me mostrou na ocasião, feitos para suas montagens anteriores de *Macbeth* e outras peças, já não correspondiam às suas exigências. Como eu, odiava as decorações teatrais. O ator necessitava de um fundo cênico mais simples, capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais através da combinação de linhas, manchas luminosas etc. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 454).

A “arte do movimento” relatada por Stanislavski já se pronunciaria por meio da utilização das telas móveis – os *Screens* criados por Gordon Craig; os esboços [ou croquis] caracterizavam a antecipação da imagem da cena, visto que naturalmente, em uma ordem de processos de idealização e concepção da e para a imagem da cena, vêm a ser a transcrição da cena imaginada, que posteriormente passa a ser elaborada de inúmeras possíveis formas, como a maquete e um desenho mais elaborado, por exemplo. A

verticalidade, ou verticalização presente na cena, já apareceria para *Hamlet* também, haja vista as representações artísticas elaboradas por Gordon Craig presentes em *Rumo a um novo teatro* (1913). Stanislavski destaca a rejeição às “telas planas pintadas” na conversa com Gordon Craig; uma perspectiva que Gordon Craig considerava falsa, defendendo na imagem da cena elementos provindos da arquitetura e uma construção espacial tridimensional. Stanislavski, assim do mesmo modo que Gordon Craig, afirma pouca afeição às decorações teatrais e na relativa simplicidade da e na imagem da cena de *Hamlet*, depositava, compreendo, um despertar de estados psicológicos no espectador. Como Appia, Gordon Craig, combinando formas, luz, superfícies, movimentos e texturas, somado a um caráter arquitetural e simbólico disposto na imagem da cena, torna a representação de *Hamlet* “capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 454).

Em *Rumo a um novo teatro* (1913), Gordon Craig, já anunciando seus painéis [Screens] diz que:

Há alguns anos, foi feita uma tentativa de empregar cortinas no lugar de cenário para o drama elisabetano. A ideia era boa – mas quando se tratou da questão adicional de como empregar cortinas no lugar do cenário, os pensadores desistiram; isto é, contentaram-se em “pendurar as roupas”, e como resultado os críticos apareceram “e bicaram seus narizes”. As ideias do artista dependem e sempre aparecem simultaneamente com um projeto totalmente planejado. método para levar a cabo suas ideias. As ideias do pensador não são tão inspiradas. A inspiração do artista pode falhar ou pode minguar como a lua – mas enquanto ela viver é um poder inteiramente completo e perfeito. É por esta razão que atribuo isto ideia de usar cortinas para os pensadores, e não para os artistas.⁹⁹

O novo desenho para a cena de *Hamlet* estava sustentado na estruturação de uma imagem – ou de uma cenografia, construída em substituição aos painéis pintados, cuja utilização Gordon Craig apenas admitia quando dispostos nos espaços entre as estruturas arquitetônicas (STANISLAVSKI, 1989 [1924]). Obviamente que como em qualquer

⁹⁹ Few years ago, the attempt was made to employ curtains in place of scenery for the Elizabethan drama. The thought was a good one—but when it came to the further question of how to employ curtains in place of scenery, the thinkers gave it up; that is to say, they contented themselves with “hanging up the clothes”, with the result that the critics came along “and pecked off their nose.” The artist’s ideas depend upon, and always appear simultaneously with, a fully planned method for carrying his ideas out. The thinker’s ideas are not so inspired. The artist's inspiration may fail, or it may wane like the moon—but while it lives it is an entirely complete and perfect power. It is for this reason that I attribute this idea of using curtains to the thinkers, and not to the artists. (CRAIG, 1913, p. 83).

novidade, a substituição dos painéis pintados reproduzindo paisagens em duas¹⁰⁰ dimensões por novas instalações nas quais a “simplicidade” sobrepunha-se a uma desinteressante reprodução – ou tentativa de reprodução da Natureza, era tida como motivo de comparações nada boas, ou nada sérias. Gordon Craig fala de projeto, de planejamento. Fala de uma intenção existente, anterior à concretização do conjunto de elementos materiais construídos para a cena, ou seja, fala de uma antecipação assim como se fala e se faz na arquitetura. Nesse sentido, no relato de Stanislavski encontramos que

Gordon Craig sustentava que toda obra de arte devia ser feita de material morto – pedra, mármore, bronze, telas, papel, tintas – e fixada de uma vez por todas de forma artística. A partir desse pressuposto, o material vivo do corpo do ator, em mudança permanente e estável, não servia para a criação. E Craig renegava os atores, sobretudo aqueles sem uma individualidade bela e expressiva, ou seja, que por si mesmo, não eram obras de arte (...) (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 454).

Ao descrever o que Gordon Craig defende como imagem da cena, Stanislavski nos dá um indicativo da intencionalidade daquele encenador em constituir uma imagem para a cena fundamentada na Natureza, dada a descrição dos elementos mencionados. As pedras, os metais e especialmente as telas, indicariam por sua vez uma dinâmica, um movimento de painéis que se diferenciariam nesse sentido dos painéis fixos, com uma “falsa perspectiva”.

A ideia, constato, era que Gordon Craig desejava constituir uma perspectiva na cena mais próxima possível da realidade, exibindo largura, profundidade e altura características da ação de se pensar e projetar em arquitetura. A cena, composta por esses elementos, que carregam em si não apenas uma materialidade óbvia – em analogia com o material real, trariam recuperadas uma base da intenção e do espírito, contraditoriamente por exemplo, com a negação da e para a presença do ator no palco.

Para Almir Ribeiro, aqui é importante destacar, “ao contrário do que possa parecer, a crítica de Craig ao Naturalismo não é um confronto à ‘natureza’ em cena, mas à sua mera imitação” (RIBEIRO, 2024, p. 32) e a expressão e a significação do que pensava viria a acontecer por meio da presença de signos e símbolos, em suas

¹⁰⁰ Refiro-me aqui à imagem no desenho e na pintura sendo construída em largura e altura (bidimensional), desconsiderada a profundidade (a terceira dimensão - tridimensional).

significações nesse sentido (RIBEIRO, 2024, p. 33). Deste modo, a cena craiguiana é e apresenta-se simbólica, e seus elementos “purificariam”, segundo Stanislavski,

a atmosfera do teatro, dariam seriedade ao assunto, ao mesmo tempo em que o material morto de que são feitos permitiria uma alusão àquele ator que vivia na alma, na imaginação e nos sonhos do próprio Gordon Craig. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 454).

Essa purificação está presente nas estruturas, formas e estética da cena craiguiana, haja vista a ausência de elementos meramente decorativos, bem como assim entendo de uma decoração de cena que fosse constituída por uma profusão de detalhes cênicos. A atmosfera do teatro era, portanto, formada pela simplificação das formas, a síntese máxima de uma estrutura que recorria a um entendimento, por parte do espectador, a partir da sua sensibilidade, experiência e memória. Para tanto, Gordon Craig assenta suas propostas para *Hamlet* em um processo aproximado dos processos de organização espacial notados na arquitetura, elaborando as antecipações para a cena (croquis, gravuras e maquetes) e traduzindo possíveis estados emocionais – esperados dos espectadores, a partir de premissas que atingiam não somente o sentido da visão, mas a capacidade interpretativa do que seu espectador veria, a partir de uma materialidade carregada de simbolismos.

A descrição que Stanislavski faz do caminhar de Gordon Craig na idealização para o seu *Hamlet* avança a uma simples descrição da matéria cênica; estende-se às outras linguagens, como por exemplo, o que Stanislavski coloca como “plano elaborado” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 455). Um plano elaborado, em si, indica a forte presença de um caráter arquitetural para a cena, o que Stanislavski nota em seu relato. Gordon Craig aceita o convite para construir a imagem da cena de *Hamlet* e apresenta ao diretor russo o que planejava, ou projetara.

De acordo com Stanislavski, Gordon Craig retorna de Florença com “o plano pronto para pôr em cena Hamlet, trazendo consigo os modelos para a decoração.” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 455). Os modelos são as maquetes, cuja existência indica uma, como dito, antecipação da cena. A maquete é parte de um processo, criativo e técnico, que indica um estudo preliminar para uma elaboração cênica, no caso. Estudos preliminares têm a função básica de ilustrar ao interlocutor o que é pensado em articulação funcional, formal e estética dos espaços arquitetônicos. Esse recurso utilizado

por Gordon Craig permitiria a Stanislavski visualizar antecipadamente o que Gordon Craig propunha para *Hamlet*.

A descrição do *Hamlet* de Gordon Craig, por Constantin Stanislavski em seu livro *Minha Vida na Arte* (1989 [1924]) é imprescindível para que sejam entendidos os processos criativos e técnicos que Gordon Craig abraçou para produzir a imagem do espetáculo. Tanto quanto a descrição de Kaoru Osanai, o relato de Stanislavski compreende aspectos particulares da trajetória de Gordon Craig nos campos da idealização e da criação da cena, incluindo um tipo de laboratório de experimentações para esse trabalho para o qual, de acordo com Stanislavski, “foi instalado um grande palco-maquete para bonecos. No mesmo, por instrução do diretor inglês, foi instalada iluminação elétrica correspondente e realizadas outras adaptações necessárias à montagem dele.” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 455).

A pedagogia de Gordon Craig era extensiva ao trabalho em *Hamlet*, haja vista lembrar a distribuição de funções dos espaços na sua Escola para a Arte do Teatro, em Florença. Gordon Craig dispunha, a partir dos seus estudos – croquis, gravuras e maquetes, de todo o arcabouço projetual que coordenava em Florença, para tornar visível a cena, antes mesmo de ela existir em sua totalidade na sua apresentação. Stanislavski parece, pelo seu relato, simpatizar e se identificar com os processos apresentados por Gordon Craig, pois diz que

Já descrente, como eu, das técnicas habituais e recursos de montagem como os bastidores, as bambolinas, as decorações planas etc. Craig abriu mão de todo esse ramerrão¹⁰¹ teatral e apelou para os simples biombos, que se podiam dispor no palco, em combinações infinitamente diversas. Elas nos insinuavam formas arquitetônicas, ângulos, nichos, ruas, vielas, salas, torres etc. As insinuações eram completadas pela imaginação do próprio espectador, que assim se incorporava à criação. Os materiais com que Craig pensava fazer esses biombos ainda não estavam determinados, mas ele dizia que deviam ser orgânicos, o mais aproximado possível da natureza, e não falsificados. Ele concordava em utilizar pedras, madeira bruta, metais, cortiça. Fazia a concessão de admitir tecido campestre rústico, esteiras, mas não queria nem ouvir falarem imitação de papelão, desses materiais orgânicos e naturais. Tinha aversão a toda falsificação de utensílios teatrais. Parecia-lhe que era impossível inventar algo mais simples que biombos, assim como não podia haver fundo melhor para os artistas. Era natural, não feria os olhos, tinha três dimensões como o corpo do artista era pitoresco devido às infinitas possibilidades de iluminação das

¹⁰¹ Uso constante; rotina. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ramerr%C3%A3o/> Acesso em: 15/06/2024.

suas saliências arquitetônicas, o que produzia jogo de luz, semitons e sombras. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 455).

Stanislavski, em sua descrição detalhada de *Hamlet* para o Teatro de Arte de Moscou, legitima uma cena composta por simplificações estruturais e formais, a dinâmica dos elementos de cena – os painéis, pela aproximação com a arquitetura em sua tridimensionalidade e em suas conexões com o potencial imaginativo de quem visse essa cena construída. Dadas essas características, a cena de *Hamlet* era intencionalmente “um mundo diferente, apenas insinuado pelo pintor e completado pelas cores da imaginação dos próprios espectadores. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 456). Stanislavski registra:

Ao ver os esboços das decorações trazidos por Craig, comprovei que Isadora Duncan tinha razão ao afirmar que seu amigo era grande não tanto nos momentos em que filosofava e falava de arte, quanto quando pegava o pincel e se punha a pintar. Seus esboços explicavam melhor do que qualquer palavra os seus sonhos e objetivos artísticos. O segredo de Craig residia no seu excelente conhecimento do palco e Sua configuração cênica. Antes de mais nada, Craig era um diretor de cena genial, o que não o impedia de ser também um pintor de primeira categoria. Havia trazido também modelos de biombos, que dispôs na maquete grande. Seu talento e gosto artístico encontravam expressão na combinação dos ângulos e linhas, e na maneira de iluminar as saliências arquitetônicas com manchas e raios luminosos. Sentado junto à sua mesa, explicando a peça e a *mise-en-scène*, Craig movimentava as figuras na maquete com uma vareta comprida e fazia uma demonstração palpável de todos os deslocamentos dos artistas no palco. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 456).

A arquitetura da cena para *Hamlet* literalmente era uma arquitetura da cena e trazia consigo os métodos utilizados naquela área de conhecimento. Gordon Craig articula, a partir das suas propostas, a imagem material e o conteúdo simbólico da encenação, amplificando assim o alcance das possíveis interpretações do espetáculo, que não somente uma observação meramente “ocular” do que era visto. Explorando o conteúdo interior de *Hamlet* (STANISLAVSKI, 1989 [1924]), Gordon Craig atribui sentido à materialidade da encenação. E da arquitetura, extrai uma interpretação ampliada da “monumentalidade, generalidade, simplicidade e majestade decorativa.” (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 458).

É importante que sejam destacadas as cores na cena de *Hamlet*. Nos recursos imagéticos disponíveis não foram observadas indicações para as cores do espetáculo, porém Stanislavski as descreve, em uma pequena série de compilações abaixo:

A autocracia, o poder, o despotismo do rei e o luxo da vida palaciana, foram tratados por Craig em cores douradas, que chegavam à ingenuidade. Para isso ele escolheu o papel dourado comum, como os que se usam para enfeitar as árvores de Natal infantis. Também foi de seu gosto o brocado barato e liso, cujo dourado também tem a marca do primitivismo infantil. Entre as paredes douradas, sobre um altíssimo trono em trajes e coroas de brocado dourado, estavam o rei e a rainha, e da altura do trono os seus mantos dourados desciam qual uma cascata de ouro. Naquele manto imenso, que pendia dos ombros dos soberanos e se estendia para baixo cobrindo toda a largura do palco, havia orifícios por onde aparecia um número infinito de cabeças, que olhavam de forma servil para o trono, como um mar dourado com ondas douradas, entre cujas cristas destacavam-se as cabeças dos cortesões, banhando-se no luxo de ouro do palácio. Mas esse mar de ouro ostentava o ordinário brilho teatral, pois Craig o mostrava sob luz baça, sob os raios bruxuleantes dos projetores, devido a que o manto real brilhava apenas por reflexos aterradores, sinistros. Imaginem o ouro coberto por tule negro. Esse era o quadro da grandeza real como o vê Hamlet nas visões atormentadas da sua solidão, depois da morte do pai amado. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 458).

Outro quadro inesquecível de Hamlet na montagem de Craig revelava até suas profundidades mais recônditas todo o conteúdo espiritual do momento representado. Imaginemos um corredor infinitamente longo que se estende do lado esquerdo dos bastidores passando pelo proscênio, aprofundando-se para o lado direito e perdendo-se no enorme edifício do palácio. As paredes se elevam a tal altura, que não se enxergava a sua parte superior. Estavam cobertas de papel dourado, e iluminadas pelos raios oblíquos do projetor. Por esta jaula estreita e longa, caminha meditabunda, silenciosa e solitária a figura negra e sofrida de Hamlet, refletida como num espelho, nas brilhantes e douradas paredes do corredor. Dos cantos o observa-o rei dourado, rodeado de sequazes. Pelo mesmo corredor o rei dourado caminha mais de uma vez em companhia da rainha dourada. No mesmo lugar chega solene e ruidosamente um grupo de atores, em trajes brilhantes, policrômicos e arquitetrais, com plumas longas. Plástica e elegantemente, de maneira cênica, marcham sob os acordes da música solene de flautas, címbalos, oboés, flautins e tambores. A procissão leva sobre os ombros baús multicores cheios de trajes, pedaços da decoração de cores muito fortes, por exemplo, árvores de um ingênuo desenho medieval, concebido numa perspectiva falsa; (...). (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 459).

No espetáculo no palácio, Craig desenvolve um grande quadro. O proscênio se transformava em tablado para o espetáculo no palácio, enquanto o fundo representava uma espécie de platéia (sic). Os atores separados do público por um enorme alçapão que existe no nosso palco de Moscou. Duas enormes colunas parecem fixar os contornos da boca da cena. Do palco do palácio uma escada ao alçapão e do outro lado deste sobe uma escada larga, que conduz ao trono alto onde estão

sentados o rei e a rainha. De ambos os lados, ao longo da parede dos fundos os cortesãos estão sentados em várias fileiras. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 460).

O rei e os cortesãos estão mergulhados na escuridão e só um ou outro raio luminoso que sai aqui e ali lança um reflexo sombrio sobre as douradas vestes palacianas. Em compensação, Hamlet e Horácio, oculto nos bastidores como os atores, estão iluminados pela luz ofuscante que resplandece com as cores do arco-íris sobre as roupas dos comediantes. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 460).

Na sinistra escuridão surge uma confusão inimaginável. Em seguida, o rei passa correndo por uma nesga de luz, atravessando a parte dianteira do palco, seguido por Hamlet, em seu encaixe como uma fera atrás da presa. Não menos solene é a última cena, a do torneio. Muitas plataformas cênicas, escadas, colunas e novamente o rei e a rainha localizados no trono alto, enquanto embaixo, no proscênio, desenvolve-se a luta. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 461).

Foi assim que, entre o brilho funesto do ouro e dos monumentais edifícios arquitetônicos, representou-se a vida palaciana que, se tornara um Gólgota para Hamlet. Sua vida espiritual transcorre em outro clima, envolta na mística que impregna todo o primeiro quadro desde a subida do pano. Os rincões misteriosos, as franjas de luz, as espessas sombras, os reflexos da luz do luar, os postos de guarda no palácio... Confusos sons subterrâneos, ruídos surdos, coros de tonalidades sinistras; sons de vozes cantando fundindo-se com batidas subterrâneas, com o uivar do vento, com estranhos gemidos ao longe. Dos biombo cinzentos que representam os muros do palácio, separa-se a sombra do pai de Hamlet, que vaga lentamente à procura do filho. Mal se consegue notá-lo, pois suas vestes se confundem com a cor dos muros. Por um instante é como se a sombra se dissipasse, mas em seguida, caindo sob a luz, a meio tom do projetor, aparece novamente sobre o fundo do biombo, com uma máscara no rosto traduzindo sofrimento insuportáveis e as dores das suas torturas. Por trás do mesmo arrasta-se a cauda longa do manto. Os gritos dos vigias espantam a sombra que parece penetrar nos poros da muralha desaparecendo. No quadro seguinte, que também transcorre no posto da guarda do palácio, Hamlet e seus camaradas estão escondidos em canhoneiras escuras, à espera da sombra. Mais uma vez a sombra indefinida deslizava pelo muro, confundindo-se com o mesmo, e o espectador, como o próprio Hamlet, mal se dá conta da sua presença. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 461).

Os tecidos transparentes que cobrem o corpo do morto, filtram a luz, e no fundo do céu enluzado, parecem etéreos, sobrenaturais. Entretanto a figura escura de Hamlet, coberto com uma grossa capa de peles, mostra claramente que ele ainda está preso a este abjeto mundo material, a esse vale de lágrimas, e tenta inutilmente as alturas, em vão, procura decifrar o mistério da existência terrena e do que acontece no lugar de onde acabava de chegar a sombra do seu pai. Esta cena, é impregnada de um terrível misticismo. O misticismo é ainda mais forte na cena do “Ser ou não ser” que não conseguimos realizar tal como a planejara Craig nos seus esboços. O longo corredor do palácio, desta vez sombrio, cinzento, perdeu aos olhos de Hamlet seu brilho anterior, agora completamente inútil. As paredes, é como se tivessem escurecido, e ao longo delas umas sombras funestas se arrastam de baixo para cima,

vindas do inferno. Personificavam para Hamlet a vida odiosa terrena, aquela existência que começara para ele com a morte do pai e sobretudo depois ele mesmo olhara para o Além. Sobre a vida terrena Hamlet fala com horror e repugnância: “ser” isto é, continuar vivendo, significava para ele vegetar, sofrer, penar... No lado oposto ao de Hamlet, no esboço de Craig figura uma faixa de intensa luz, em cujos raios dourados ora bruxoleia (sic), ora desaparece uma bela figura de mulher, prateada e luminosa, que o chamava com ternura para si. E o que Hamlet chama “não ser”, isto é, não existir neste mundo vil; cortar a cadeia do sofrimento, ir embora, morrer... O jogo de luz das sombras escuras e claras, que transmite por imagens as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte, tinha sido magistralmente traçado por Craig num dos seus esboços, que não conseguiu traduzir para a cena como diretor de cena. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 462).

O rádio, eletricidade, raios de toda a espécie operam milagres em todas as partes, menos no teatro, onde poderiam encontrar uma aplicação absolutamente exclusiva pela sua beleza e expulsar definitivamente de cena as repugnantes tintas à base de cola, o papelão e os acessórios. Vamos torcer para que chegue logo o tempo em que, no espaço aéreo vazio, raios novos redescobertos nos desenhem espectros de tonalidades coloridas e combinações de linhas. Que venham outros raios para iluminar corpo humano, comunicando-lhe indefinição de contornos, uma incorporeidade e a configuração espectral que tanto conhecemos em nossos sonhos e sem a qual é tão difícil nos elevarmos às alturas. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 463).

Com os meios teatrais comuns, a interpretação estabelecida por Craig parecia do palco uma artimanha idealizada pelo diretor de cena, e só pela centésima vez nos convencia da impotência e grosseria dos meios cênicos que tínhamos à nossa disposição. Por não conhecermos, além de Isadora Duncan nenhuma outra atriz capaz de encarnar o espectro de uma morte luminosa, e não encontrando meios cênicos para representar as sombras negras da vida como as traçara Craig no seu esboço, fomos obrigados a renunciar ao plano da cena do “Ser ou não ser”. Mas nisto não terminavam as desilusões. Outra surpresa desagradável aguardava o pobre Craig. Foi impossível encontrar o material natural, por assim dizer, orgânico, para os biombos, que mais se aproximasse da natureza. Havíamos experimentado tudo: ferro, cobre e outros metais. Mas bastava calcular o peso desses biombos para desistirmos definitivamente de pensar em metal. Para colocá-los em cena teríamos de reconstruir todo o edifício do teatro e instalar motores elétricos. Tentamos com biombos de madeira e os mostramos a Craig, mas nem ele nem os operários do cenário se animaram a movimentar essa parede terrível e pesada que ameaçava cair a qualquer momento e esmagar todos os que estivessem no palco. Tivemos de reduzir mais as nossas exigências e trabalhar com biombos de cortiça. Mas até estes eram muitos pesados. Por último nos decidimos pelo pano teatral comum sem pintura, que servia de revestimento. Sua tonalidade clara, pouco correspondia ao clima sombrio do castelo. Não obstante, Craig se deteve nesses biombos, uma vez que podiam adquirir qualquer variedade de tons e semitons da iluminação elétrica que desapareciam totalmente no fundo escuro. O jogo de luz e suas manchas, era necessário para transmitir o estado de ânimo da peça e materializar as sensações cênicas de Craig. Mas veio uma nova desgraça! Os enormes biombos eram instáveis e caíam. E bastava que um deles caísse sobre o

outro para arrastá-lo na queda. O que não inventamos para torná-los estáveis e móveis! Havia muitos meios, mas todos requeriam construções cênicas especiais e reformulações arquitetônicas, para as quais já não dispúnhamos de meios nem tempo. O deslocamento dos biombos exigiu longos ensaios com os operários. Mas a coisa não pegava: ora um operário aparecia inesperadamente no proscênio e aparecia ao público entre os biombos separados, ora formava-se uma brecha através da qual se tornava visível toda a vida de bastidores. Uma hora antes da estréia (sic) aconteceu uma verdadeira catástrofe. A coisa ocorreu assim: eu estava sentado na platéia (sic) ensaiando com os operários a última manobra de deslocamento dos biombos, que parecia estar dando certo. Terminou o ensaio, as decorações estavam instaladas como o exigia o início do espetáculo e os operários foram dispensados para chá e descansar. O palco estava deserto e a sala em silêncio, De repente um dos biombos foi se inclinando, inclinando, esbarrou sobre outro, junto com este caiu sobre um terceiro fez balançar um quarto, arrastou o quinto e, como se fosse um castelo de cartas, todos os biombos se espalharam pelo palco diante dos meus olhos. Ouviu-se o rangido das madeiras que se quebravam, do pano que se rasgava e no palco formou-se um montão amorfo que lembrava os escombros de um terremoto. Já haviam começado a chegar ao teatro alguns espectadores, quando que por trás da cortina desenvolvia-se um trabalho nervoso e apressado para consertar os biombos danificados. Para evitar uma catástrofe em pleno espetáculo, resolvemos não deslocar a decoração à vista do público e recorrer à ajuda tradicional da cortina que ocultava de maneira grosseira, porém segura, o pesado trabalho de bastidores. Entretanto, que integridade e unidade teriam dado a todo espetáculo a técnica de deslocamento da decoração engendrada por Craig! (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 463).

O espetáculo descrito trouxe mais uma perplexidade às minhas pesquisas e ao meu trabalho. Quisemos fazer um espetáculo com a *mise-en-scène* mais simples e modesta, mas a encenação saiu excepcionalmente luxuosa, majestosa, exuberante, a tal ponto que a sua beleza saltava para o primeiro plano, empanando os atores com o seu esplendor. Assim, quanto mais procuramos simplificar o ambiente tanto mais notória é a sua presença e tanto mais se afigura pretensiosa e se ufana do seu primitivismo exibicionista. O espetáculo teve grande sucesso. Alguns se extasiavam, outros criticavam, porém todos estavam emocionados e excitados, discutiam, faziam conferências, publicavam artigos e alguns teatros tomaram sorrateiramente de empréstimo a idéia (sic) de Craig, apresentando-a como sua. (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 467).

Como se observa, a arquitetura da cena do *Hamlet* de Gordon Craig apresenta inúmeras características, que perpassam a materialidade da cena em suas significações e abrangem um conteúdo simbólico, espiritual e psicológico evidente em suas presenças. As linguagens artísticas e técnicas reunidas, como iluminação cênica e figurino, por exemplo, destacam-se por seu “peso” visual, dadas as suas construções, entendendo-se aqui que Gordon Craig aparentemente não fez alguma descrição nesse sentido. É

Stanislavski quem completa o que se tem de imagem para a cena de *Hamlet*, em uma associação e ideias e conceitos que justificam a obra tal como ela foi: a partir de um propósito que consistia em simplificar a cena, esta torna-se, ao contrário, luxuosa, majestosa e exuberante (STANISLAVSKI, 1989 [1924], p. 467).

A interpretação de Stanislavski para o que testemunhou, desde os processos iniciais de desenho da arquitetura da cena de *Hamlet* por Gordon Craig, fixam-se em pontos decisivos para a compreensão da obra de Gordon Craig para a encenação, tais como as relações nas quais o entrelaçamento entre um olhar artístico e um olhar técnico é evidente.

Nestes aspectos, nas reflexões de Stanislavski ao transitar entre o descritivo e as relações da proposta de Gordon Craig para a imagem cênica de *Hamlet*, observamos que o diretor russo destaca pontos importantes no que diz respeito à interpretação da imagem nos desenhos de Gordon Craig. A partir do relato de Stanislavski é constatado que, em primeiro lugar, somente uma descrição testemunhal como a dele poderia elucidar a imagem da cena de *Hamlet* em suas cores e detalhes.

Nas gravuras e desenhos das ideias para *Hamlet* feitas por Gordon Craig, é impossível que sejam observadas cores e, como descreve Stanislavski, o esplendor daquela obra visual. No entanto, em contraponto, a exuberância do *Hamlet* de Gordon Craig também assim se caracterizava pelo que não era visto enquanto elemento concreto, ou palpável, tátil. Stanislavski, em seu relato, trata de uma psicologia das personagens, e isto, pensado por Gordon Craig, viria a ser representado pelas cores e brilhos nos seus figurinos. Por meio de recursos cenográficos como escadas e plataformas, entendem-se as relações de poder e hierarquias. Gordon Craig, para Stanislavski, observa a “solidão do *Hamlet*” e a transforma, ou transfigura, em uma atmosfera lúgubre, sinistra, fantasmagórica.

Stanislavski nota uma substância espiritual, observando as características monumentais – em seus sentidos dimensionais: altura, largura e profundidade, na caracterização de corredores e colunas sem um fim definido, o que nos remete a imaginar algo inalcançável, inatingível.

Dessa maneira Gordon Craig “ataca” os estados emocionais do seu espectador, chamando ao imaginário e à imaginação a interpretação dos elementos de cena propostos. As superestruturas presentes, em “um palácio enorme” espelham deliberadamente a

intenção de comunicar os jogos de poder, as hierarquias sociais e obviamente as organizações espaciais arquitetônicas que afirmam essas condições.

Da iluminação para o *Hamlet* de Gordon Craig pode-se depreender que assim o eram devido ao evidente caráter arquitetural cenográfico, demonstrando um desenho¹⁰² de cena que não mais incorporava os modos anteriores de se iluminar um espetáculo teatral; a luz não era direta, era difusa; entende-se a utilização do que hoje é chamado de luz lateral – a partir das coxias, criando corredores e passagens, entradas e saídas, recortes sobre o palco sem a necessidade de estes elementos serem de fato táticos.

Pelo relato de Stanislavski, a partir de uma interpretação arquitetural, a iluminação incide sobre as superfícies – dos cenários, dos corpos e dos figurinos basicamente, de modo a levar o espectador a um estado de compreensão das suas transições entre o real e o simbólico; ou a um estado de inquietação pela não observação das formas, inclusive as humanas, de como elas são sob uma luz direta e potente.

Os jogos entre luz e sombra, entre o claro e o escuro, entre os cheios e vazios, transformaram os “monumentais edifícios arquitetônicos” em seus significados; viriam a ser, na perspectiva de Stanislavski “misteriosos” a partir de “franjas de luz [e manchas de luz e sombra – nota minha] e do que chama de “espessas sombras” em um espaço “sombrio, vazio, cinzento” de um *Hamlet* “entre a vida e a morte”.

Stanislavski chama de “magistral” os traços nos croquis de Gordon Craig; um elogio que, compreendemos, esteve notadamente associado às aproximações estéticas que Stanislavski notou ter com Gordon Craig. Nesses traços, “a indefinição de contornos, uma incorporeidade e a configuração espectral que tanto conhecemos em nossos sonhos”. Neste ponto, a diferença crítica entre a cena do *Hamlet* de Gordon Craig com, no contexto da década da sua produção, demonstrando uma ruptura com o então habitual modo de se fazer arte para o teatro.

Nas interpretações arquiteturais que coloco nesta reflexão sobre o *Hamlet* de Gordon Craig, evidencio nesse artista a busca por uma arquitetura – e também por um desenho – da cena que espelhe ao que ela pode ter em seus potenciais materiais e simbólicos. Nas subjetividades, metáforas e simbolismos entendidos por Stanislavski na

¹⁰² Utilizo a palavra desenho como meio de nomear o que é visível na estrutura material da encenação, seja de maneira antecipada, como os croquis, gravuras e maquetes, ou outros meios de representação gráfica do que se imagina, ou de maneira que expresse a já existência de uma organização espacial cenográfica.

cena craiguiana, percebe-se também uma identificação de Stanislavski com o fazer artístico de Gordon Craig, uma aproximação fundamental para que o *Hamlet* de Gordon Craig viesse a se configurar como um elemento de ruptura com o teatro tradicional, efetivando-se como marco na transformação da arte do teatro.

A estruturação arquitetural erguida por Gordon Craig para *Hamlet* mostra-se presente a partir do relato de Stanislavski, também afirmada em sua existência como método e processo pelo que se observa e pode ser constatado diante da própria organização e hierarquia nestes pontos, comuns no ofício da produção e do pensamento arquitetônico.

A série de considerações e interpretações feitas por Constantin Stanislavski sobre o seu testemunho na trajetória de Gordon Craig para criar o seu *Hamlet*, observada na descrição de uma estruturação arquitetural para a imagem da encenação, validam-se nesse sentido a partir das reflexões do arquiteto Le Corbusier. Dentre seus pensamentos na arquitetura e urbanismo, um dos mais importantes artigos que representam o espírito do tempo em que Le Corbusier atuou, ele escreve um artigo de título *Temperatura por ocasião da terceira edição*¹⁰³, no qual discursa fortemente sobre a padronização da sociedade e da arquitetura – a mecanização dos processos e a maquinização do ser humano e dos espaços arquitetônicos -, frente ao espírito desenvolvimentista industrial efervescente naquele período. Passo a considerar aqui, como elementos mediadores de um diálogo entre a arquitetura e a construção da imagem da cena de Gordon Craig para *Hamlet*, alguns pontos que se aproximam da arquitetura como matéria construída. As suas significações, a partir de um simbolismo impregnado em suas formas, estruturas e estéticas, bem como pela complexa “simplificação” e nesta última com o propósito de alcançar interpretações profundas, é que Le Corbusier se sustenta.

O arquiteto Le Corbusier, já apresentado nesta reflexão, articula o seu pensamento sobre a nova forma de produção arquitetônica no mundo, a partir da qual indica seu interesse na retomada do ser humano como protagonistas na e para a ocupação dos espaços. Diante disto, ele faz uma diversidade de apontamentos a respeito das origens dos espaços na história, assim como Gordon Craig o fez em relação ao teatro. Le Corbusier busca por um retorno a uma arquitetura “mais humana”, certamente mais próxima da

¹⁰³ Fonte: LE CORBUSIER. Por uma arquitetura / Le Corbusier ; tradução Ubirajara Rebouças. –São Paulo : Perspectiva, 2014. – (Coleção Estudos ; 27 / dirigida por J. Guinsburg). P. XVII– p. XXVIII.

Natureza e da natureza das coisas, que correspondesse aos estados emocionais despertados por elementos simbólicos presentes na arquitetura desde os tempos mais remotos. Tais elementos, como a luz, os materiais brutos, os volumes, as superfícies e a geometria dos espaços, por exemplo, estão presentes na imagem da cena craiguiana, haja vista o relato de Stanislavski apontado anteriormente.

Para Le Corbusier, “cada órgão da casa, pela qualidade de sua disposição no conjunto, podia entrar em tais relações comoventes capazes de desvelar a grandeza e a nobreza de uma *intenção*. E essa intenção era para nós a *arquitetura*. [grifos do editor do livro]” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXV). A intenção, ou a intencionalidade, desvela-se no pensamento do arquiteto, assim como em Gordon Craig em suas experimentações. A casa, ou um edifício, ou a arquitetura, seriam, portanto, para Le Corbusier um organismo, também possuidor de características humanas em seu sentido imaterial ou simbólico. Para o arquiteto, as premissas básicas da arquitetura, além de emocionar (LE CORBUSIER, 2014 [1923]), estariam vinculadas a um reencontro com as referências humanas primordiais na ação de ocupar a um espaço. Este é um ponto de contato com a obra de Edward Gordon Craig, entendo, nas semelhanças a partir das quais o arquiteto e o encenador convergem seus pensamentos e propósitos.

Para Le Corbusier, “em todos os países, a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela despreza os palácios. Eis um sinal dos tempos.” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XVII). É um marcador de que o arquiteto buscaria implementar uma reforma na produção arquitetônica, nos contextos apropriados para seu tempo. A casa seria como uma máquina de morar (LE CORBUSIER, 2014 [1923]), mas apesar disto manteria em sua organização um foco para as necessidades básicas humanas, ou seja, o seu habitar (PALLASMAA, 2017).

Le Corbusier afirma também que “estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo.” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XVII). Nessas “orientações” para uma nova arquitetura, Le Corbusier indiretamente condena os meios inumanos de se produzir arquitetura, ou seja, condena um aparente esquecimento do ser humano como habitante do espaço arquitetônico, por mais paradoxal que tenha sido nesse sentido a sua produção arquitetônica em si, nas suas características formais, estruturais e estéticas.

Ao desejar um reencontro com as bases humanas para materializar a arquitetura, Le Corbusier reorganiza a ideia do que seja arquitetura em seus estados primordiais, nos e pelos quais as sensações – ou os sentidos, são despertados por meio de dispositivos que atingem as sensibilidades corporais e psicológicas humanas. Nesse aproximado caminho de raciocínio, o arquiteto Juhani Pallasmaa, nos traz uma definição de arquitetura a partir de uma perspectiva também de observação dos valores primordiais (em sua organização) dos espaços arquitetônicos. Desta maneira, notando os principais relatos testemunhais sobre a obra de Gordon Craig para *Hamlet*, em associação ao pensamento arquitetônico em suas aproximações para uma leitura da encenação como expressão de uma estruturação arquitetônica evidente, ordeno aqui, nestes contextos, o pensamento do arquiteto Juhani Pallasmaa. Suas reflexões são fundamentais para que também entendamos a obra de Gordon Craig em sua totalidade – também como uma arquitetura da e para cena em *Hamlet*, tanto quanto para a assimilação de conteúdos internos, expressados em *Hamlet* por meio de uma estruturação arquitetônica visível em sua materialidade.

Pallasmaa trata de aspectos como memória, tatilidade e tempo, por exemplo e evidencia em um capítulo do seu livro *Essências* (2018), de título *A Arquitetura como Experiência*, os focos da prática moderna na arquitetura, como “a criação de espaços materiais e espaços idealizados e estetizados de modo visual” nos quais e para os quais se tem “estudado, acima de tudo, suas características históricas, funcionais, técnicas e formais” cujas “análises têm focado as obras de arquitetura como objetos físicos e espaços e suas características geométricas e compositivas” (PALLASMAA, 2018, p. 99).

Para Pallasmaa, “a arquitetura é, antes de tudo, uma experiência de nosso senso corporificado de existir e ter uma identidade, da experiência de estar no mundo, e não meramente uma visão ou qualquer um dos quatro outros sentidos aristotélicos” (PALLASMAA, 2018, p. 112). Esse senso de corporificação, conectado à consciência de existência e de identidade, orientam aqui a reflexão sobre o *Hamlet* de Gordon Craig, visto que a obra do encenador também apresenta essas qualidades interpretativas. E por essas qualidades interpretativas entendo o *Hamlet* de Gordon Craig como uma experiência também arquitetônica, tema que trato no capítulo 3 desta tese.

Enid Rose, em seu livro *Gordon Craig and the Theatre – A Record and an Interpretation* (1932), parte de uma base para entender Gordon Craig que são os princípios que viriam a ser retomados por ele na renovação proposta para a arte do teatro.

O desenho foi um exercício constante para Gordon Craig em sua infância. Carregava consigo um lápis, constantemente. Isto resultaria, no futuro, em um Gordon Craig que interagia com todas as linguagens da cena, considerando não somente o drama escrito e as possíveis interpretações para a encenação, mas todas as possibilidades de entrelaçamento entre essas linguagens, em uma abordagem ampla, sustentada na pesquisa histórica e na retomada de aspectos importantes na história do teatro e da arquitetura e também relacionados a fatores humanos e suas experiências. Da arquitetura, a inspiração em Godwin, seu pai. Pelo teatro, a paixão herdada de Ellen Terry e Henry Irving, bem como a partir das suas experiências como ator. Os registros de Enid e de Osanai, já demonstrados nesta tese, evidenciam a força presente na expressão artística e técnica de Gordon Craig na sua obra, em sua totalidade.

As referências na arquitetura, presentes, reforçam o caráter arquitetural das cenas que desenvolveu para o seu novo teatro. Enid Rose, por exemplo, descreve os processos de desenvolvimento do artista Gordon Craig e Osanai, em seu relato, indica suas percepções acerca de um cenário paradoxalmente simples e complexo. A “simplificação” da imagem da cena em *Hamlet* acontece deliberadamente. A intenção de Gordon Craig, em base, era demonstrar a possibilidade de se construir uma nova cena, “simples”. Esta intenção, defendida por Gordon Craig e percebida por Osanai na apresentação de *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou no ano de 1912, caracteriza-se pelas qualidades interpretativas da matéria cênica – da cenografia organizada por Gordon Craig para aquele espetáculo, bem como pela rejeição ao Naturalismo, tanto quanto à “estética personalista romântica” (RIBEIRO, 2024, p. 15), em defesa de uma organização da cena entendida como impeditiva para a evolução das artes do teatro (RIBEIRO, 2024).

As linhas retas, as diagonais, os painéis móveis nas possibilidades de articulação de espaços novos na cena, as escadas, plataformas e sínteses propostas ao espaço da encenação de *Hamlet*, sinalizam o apreço de Gordon Craig por pontos cruciais presentes na organização dos espaços na arquitetura. Cor, luz e movimento fazem parte dos princípios norteadores – ou reguladores, de uma produção arquitetônica que considera o espaço arquitetônico e suas adjacências, incluindo aqui os modos de interpretação individuais e coletivos, dada a sua diversidade e infinitude de possibilidades. Interpretar a arquitetura da cena em *Hamlet*, requer por observação a algumas pontuações que não exatamente podem ser classificadas pelas suas qualidades táteis, palpáveis.

A produção de uma arquitetura para a cena, entendendo-se o vínculo aqui de Gordon Craig com as duas principais áreas de conhecimento que o caracteriza enquanto artista encenador – a arquitetura e o teatro, demanda por uma amplificação, ou extensão dos caminhos a serem tomados para tal. Uma visão panorâmica sobre o *Hamlet* de Gordon Craig perpassa aquelas qualidades interpretativas do que é tangível ao olhar e ao toque, à tutilidade e à concretude na e da matéria cênica.

Assim como Gordon Craig era uma “colcha de retalhos”, no bom sentido da sua formação e produção artística, o que se faz aqui é uma organização de determinados pontos de vista, a partir das reflexões de alguns teóricos sobre o *Hamlet* de Gordon Craig. Da cor, um estímulo ao leitor na modernidade sobre o que os olhos e testemunhos viram na apresentação de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou em 1912. Da luz, as diversas aproximações entre Adolphe Appia e Gordon Craig, constituindo espaços da e para a cena nos quais a luz é uma das principais protagonistas, se não for a maior. Do movimento, as telas móveis e a dinâmica desenvolvida por elas, conforme os indicadores dramaturgicos e os caminhos sugeridos pelo encenador. Cor, luz e movimento, nesse conjunto de linguagens associadas na cena criada e desenvolvida por Gordon Craig, caracterizam uma encenação que “implicaria em uma percepção de algo metafísico, transcendente e revelador” (RIBEIRO, 2016, p. 88). Para Almir Ribeiro, pedagogo, professor e pesquisador,

As idealizações visuais e cênicas de Craig parecem almejar, em última instância, abrir “janelas” para o espectador, oferecendo uma espécie de revelação, e uma conseqüente elevação espiritual. Para Craig, absolutamente tudo em cena, em conjunto harmônico, deveria colocar o espectador em contato com um universo que se encontra além da realidade objetiva, onde Craig talvez acreditasse ser possível fazer visível a verdadeira Natureza essencial. (RIBEIRO, 2016, p. 67).

Nesse sentido, o crítico de teatro Alexander Bakshy (1916 – 1946), afirma em seu livro *The Path of the Modern Russian Stage and other Essays* (1918), que

Ninguém negará o gênio artístico ou a impressionante individualidade do Sr. Craig. **Ele sente a deficiência do teatro moderno e intuitivamente, como artista, concebe as formas nas quais ele encontraria uma expressão mais elevada e perfeita** [grifo meu].¹⁰⁴

¹⁰⁴ No one will deny Mr. Craig’s artistic genius or striking individuality. He feels the shortcoming of the modern theatre and intuitively, as an artist, conceives the forms in which it would find a loftier and more perfect expression. (BAKSHY, 1918, p. 200).

Como é possível perceber, as observações sobre a obra geral de Gordon Craig sustentam-se no fato de ele apoiar-se em uma busca por uma linguagem “elevada e perfeita”, como Bakshy reflete. Nessa interpretação é possível entender que Gordon Craig apresenta uma busca por uma espiritualidade que fosse registrada material e simbolicamente na cena sob a forma de um desenho geral, contido – mas não retido, na esfera do Simbolismo e da renúncia ao Naturalismo. Assim segue Alexander Bakshy:

O Sr. Craig se opõe a qualquer exibição de “atuação”, (“piscar”, “zombaria”, como ele chama), e está de coração e alma com a seriedade da companhia de Moscou que parece viver em suas partes. Nos termos usados neste livro, ele se posiciona pela representação contra a apresentação. Vemos então que nessas formas de representação ele denuncia veementemente o naturalismo, ao mesmo tempo que privilegia o simbolismo. **Qual é o simbolismo do Sr. Craig? A julgar pelos seus escritos, trata-se de uma forma de espiritismo em que os símbolos não são meras generalizações dos fatos concretos, mas são eles próprios realidades vivas** [grifo meu]. Ao mesmo tempo, ele fala frequentemente do simbolismo como apenas um método de **simplificação artística** [grifo meu], o que é, naturalmente, uma coisa totalmente diferente. Ora, o espiritismo, puro e simples, não reivindica nenhuma forma específica de sua realização no teatro. Além do teatro de ação, no qual pode exercer influência irrestrita, **no teatro-espetáculo o espiritismo pode ser realizado em formas cênicas, tanto por métodos de representação (objetivos ou subjetivos) como de apresentação** [grifo meu]. O mesmo se aplica à simplificação, cuja utilização também não se restringe a nenhum dos dois métodos mencionados. Como devemos entender a oposição do Sr. Craig da atuação criativa ou simbólica à personificação e interpretação? Se ele vê o objetivo do teatro em dar vida no palco às realidades espirituais, isso certamente só poderá ser feito por meio da personificação. Se, por outro lado, o objetivo reside em reduzir as múltiplas impressões da vida a algumas formas simplificadas essenciais (...).¹⁰⁵

¹⁰⁵ Mr. Craig is opposed to any display of “acting”, (“winking”, “mockery” as he styles it), and is heart and soul with the earnestness of the Moscow company who seem to live in their parts. In the terms used in this book he takes his stand with representation against presentation. Then we see that in that (sic) forms of representation he strongly denounces naturalism, whilst favouring symbolism. What is Mr. Craig’s symbolism? Judging by his writings it is a form of spiritualism in which symbols are not mere generalizations of the concrete facts but are themselves living realities. At the same time he often speaks of symbolism as merely a method of artistic simplification, which is, of course, an altogether different thing. Now spiritualism, pure and simple, makes no claim to any specific form of its realization in the theatre. Apart of the theatre of action in which it can hold an unrestricted sway, in the theatre-spectacle spiritualism can be realized in scenic forms by the methods both of representation (either objective or subjective) and of presentation. The same applies to simplification, the use which is also is not restricted to any of the two methods mentioned. How are we to understand Mr. Craig’s opposition of creative or symbolical acting to impersonation and interpretation? If he sees the object of the theatre in giving life on the stage to spiritual realities, this can surely be done only by impersonation. If on the other hand, the object lies in reducing manifold impressions of life to some essential simplified forms (...). (BAKSHY, 1918, p. 204).

Como se observa, a arquitetura da cena no *Hamlet* de Gordon Craig se destaca por pontos diversos, relacionados tanto à concepção de uma visualidade renovadora para a arte do teatro, como pela utilização por Gordon Craig de métodos de “transformação” de subjetividades em realidades vivas, como diz Bakshy. Essas realidades vivas estão projetadas (projetadas também de maneira arquitetural) – e são perceptíveis pelos sentidos-, quando observadas com os olhos da imaginação. Para isto, deve-se entender que uma simplificação artística não é meramente o que se possa observar como uma limpeza dos excessos decorativos de uma cena Naturalista, mas sim uma simplificação fundamentada em modos de (re) apresentação objetivos (a matéria cênica) e subjetivos (o Simbolismo incorporado à encenação em sua totalidade).

Jacques Rouché diz, em *L'Art théâtral moderne* (1910), que

O diretor teatral deve ser para o teatro o que é o maestro de uma orquestra: tudo deve depender do seu aceno de batuta. **Ao ler uma peça ele vê o movimento, o ritmo, os tons, as cores. Ele deve começar fazendo os cenários e figurinos. Em seguida, ele distribui os papéis aos artistas, que aprendem o texto antes de um único ensaio** [grifo meu]. “Isso nem sempre é observado”, diz Craig, “e colocado em prática, mas o modelo de gerenciamento que descrevo fará isso”. **Depois ele cuidará da iluminação para criar uma ligação harmoniosa entre o figurino, a decoração e o poema. Ele não procurará reproduzir a Natureza, mas sim interpretá-la**¹⁰⁶ [grifo meu].

Cor, luz e movimento ordenam o *Hamlet* de Gordon Craig, além dos ritmos e dos tons, como relata Rouché. Gordon Craig, para Rouché, “imagina *Hamlet* como uma alma colocada num espaço frio e infinito.”¹⁰⁷ A imagem mental de um espaço frio e infinito é proposta por Gordon Craig a partir, como se lê na obra de Jacques Rouché, da “objetivação” do que é imaginado e idealizado. Essa “objetivação” é a transformação da ideia para a cena em uma interpretação da Natureza, por exemplo, sem absolutamente utilizar-se de recursos artísticos para reproduzi-la como em uma imagem fotográfica, em

¹⁰⁶ Le directeur de théâtre doit être au théâtre ce qu'est le chef d'orchestre: tout doit dépendre de son coup de baguette. A la lecture d'une pièce il voit le mouvement, le rythme, les tons, les couleurs. Il doit commencer par faire les décors et les costumes. Puis il distribue les rôles aux artistes, qui apprennent le texte avant qu'une seule répétition ait eu lieu. “Ceci n'est pas toujours observé”, dit Craig, “et mis en pratique, mais le directeur modèle que je décris le fera”. Ensuite il s'occupera de l'éclairage pour créer un lien harmonieux entre le costume, le décor et le poème. Il ne cherchera pas à reproduire la nature, mais à l'interpréter. (ROUCHÉ, 1910, p. 52).

¹⁰⁷ Ainsi, il se représente Hamlet comme une âme placée dans un espace froid et infini. (ROUCHÉ, 1910, p. 55).

uma simplificação artística que em suas qualidades interpretativas sugere os espaços e seus elementos na cena para *Hamlet*.

A arquitetura da cena para *Hamlet* é descrita por diversos autores, como se observa. Alguns de maneira objetiva, sem os detalhamentos por exemplo citados por Kaoru Osanai, como visto anteriormente. Para que a arquitetura da cena em *Hamlet*, idealizada por Gordon Craig, seja compreendida nos aspectos que relacionam esse espetáculo à linguagem da arquitetura, observamos a seguir as anotações de Kenneth MacGowan (1888 – 1963), professor e produtor teatral estadunidense, encontradas em seu livro *The Theatre of Tomorrow* (1921).

Kenneth MacGowan faz diversas menções a Gordon Craig, sempre em conexão com Adolphe Appia e sua obra. MacGowan relata que Gordon Craig, em seus métodos, direciona-se ao Expressionismo, “em direção ao uso de formas abstratas e objetos não representativos e um *design* para expressar humor e atmosfera”¹⁰⁸. A criação de atmosferas na arquitetura também é caracterizada por muitos dos pontos aqui descritos, mas, afirmativamente, a relação de dependência constituída por espaço e luz é a que mais caracteriza visual e esteticamente o *Hamlet* de Gordon Craig.

As formas arquiteturais –assim relatadas por Stanislavski, mostram na cena organizada por Gordon Craig os resultados da incidência da luz cênica sobre as superfícies – também dos corpos e figurinos dos atores. No conjunto cenográfico, a luz nele incide e as formas e superfícies “reagem” a essa incidência de luz. Fossem intensas ou moduladas para criar destaques em claros e escuros, em sombras e penumbras, as luzes da cena de *Hamlet*, minimamente estimulavam os sentidos dos espectadores. O relato de Stanislavski mostra isso, também pelas analogias e simbolismos pelos quais fundamenta sua experiência com Gordon Craig.

A criação de uma experiência arquitetônica na encenação do *Hamlet* idealizado, planejado e realizado por Gordon Craig é evidente, dadas as informações descritas por Kaoru Osanai e Constantin Stanislavski, demonstrando assim que o fator percepção era parte de uma intencionalidade em sua antecipação. Nesta antecipação, a elaboração de

¹⁰⁸ Such methods as Craig’s and Hume’s imply also a movement towards expressionism, towards a use of abstract shapes and non-representative objects and design to express mood and atmosphere. (MACGOWAN, 1921, p. 46)

uma experiência arquitetônica e também existencial presente, configurada em uma arquitetura da cena para os sentidos.

CAPÍTULO 3. A CENA CRAIGUIANA COMO EXPERIÊNCIA ARQUITETÔNICA - UMA ABORDAGEM A PARTIR DE JUHANI PALLASMAA

Juhani Pallasmaa (1936), teórico e ensaísta da Arquitetura, delinea as suas reflexões a partir de sentidos, sensações e percepções, basicamente, relacionadas à materialidade na arquitetura. Nesta pesquisa, abordamos algumas das publicações de Juhani Pallasmaa, que contêm ensaios e palestras suas. Algumas das publicações selecionadas espelham o interesse do arquiteto em desvelar as capacidades materiais da arquitetura em provocar os sentidos. Em outras, os pontos principais se relacionam ao tempo, à memória e à tatilidade, estes dois últimos presentes no decorrer desta tese. *Os Olhos da Pele* (2011), *Habitar* (2017), *Essências* (2018), e *As Mãos Inteligentes: A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura*¹⁰⁹ (2009 [2014]) são as publicações nas quais me apoio para esta pesquisa. Dentre os temas debatidos por Pallasmaa, estão as relações da Arquitetura com a memória, com o tempo, bem como com a tatilidade – que já foi mencionada no decorrer da pesquisa - e com a experiência.

Pallasmaa nos apresenta em *Essências* (2018), uma abordagem reflexiva fundamentada na dialética entre a matéria arquitetônica e a sensibilidade, em “um contraponto deliberado – um verbal, o outro visual” (PALLASMAA, 2018, p. 7), o que nos oferece a possibilidade de entendermos o espaço da cena em Edward Gordon Craig por perspectivas além de como conhecemos e percebemos os espaços.

Para tanto, ao escaparmos de uma compreensão engessada sobre os espaços, em suas características bidimensionais e/ou tridimensionais somente – e até mesmo decorativas - a obra do arquiteto nos convoca a orientar nossos olhares e percepções para as fundamentações de uma “arquitetura como uma experiência histórica, cultural, estética, sensorial e existencial” (PALLASMAA, 2018, p. 8). Desta maneira abordo aqui a obra de Gordon Craig, a partir da imagem de uma cena em que seus elementos reguladores, a natureza das formas observadas - sendo estas as formas visíveis e as formas invisíveis, no entre lugar e no espaço performático constituído por traços presentes da

¹⁰⁹ Título original: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (2009) e a tradução em espanhol que utilizo nesta pesquisa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en lá arquitectura* (2014)

arquitetura e na recuperação do que não é palpável a não ser pelas suas qualidades sensíveis.

Neste capítulo, proponho um diálogo entre e com a obra craiguiana nesses aspectos, observando as reflexões de Juhani Pallasmaa, que traz à tona aspectos multissensoriais na e para a percepção dos espaços na arquitetura. Para Pallasmaa, “as experiências tocantes na arquitetura surgem de memórias e significados bioculturais secretos e pré-conscientes, bem como encontros existenciais e ressonâncias, em vez de uma estética puramente visual” (PALLASMAA, 2018, p. 9). Em *A Living Theatre* (1913), Gordon Craig aponta:

Toda a atividade múltipla e o longo desenvolvimento das forças da cultura e de toda a experiência subjetiva dos homens contribuíram para isso fim:.... que nossa mente mudou seu caráter, e nossos sentidos se tornaram mais agudos, mais sutis e complexos, e nossa própria alma muda além da precognição.¹¹⁰ (CRAIG, 1913, p. 34).

Gordon Craig já antecipa, de certa forma, “palavras-chave” para o desvelamento da sua intenção nessa reforma que propunha para o teatro. Esta reforma, amplificada para além da materialidade, se apresenta enquanto valor dado à percepção, tanto quanto a aspectos não materiais – o que envolve uma construção subjetiva de mensagens a serem comunicadas pelo seu novo teatro e sua nova cena.

O proposto aguçamento dos sentidos passaria por uma mudança radical na estética e nas materialidades da cena craiguiana, haja vista a proposição de uma cena “sintetizada” em suas formas e simbólica, efetivamente, aqui, pelos recursos relacionados à experiência. Assim, uma experiência arquitetônica na cena craiguiana pode ser entendida pelas suas relações com as formas, com o sensível, com a atribuição de sentido a uma cena repleta de sentidos simbólicos e por, evidentemente, aspectos ligados à percepção dos espaços a partir de “uma forma artística de reconciliação e mediação” (PALLASMAA, 2018, p. 14) com os espaços.

As relações de Gordon Craig com a Arquitetura se iniciam quando o encenador compra alguns volumes de livros e dentre eles se interessa por um chamado *Serlio's*

¹¹⁰ All the manifold activity and the aye-long development of the forces of culture and all the subjective experience of men have contributed to this end:...that our mind has changed its character, and our senses have become more acute, more subtle and complex, and our very soul is changed past precognition. (CRAIG, 1913, p. 34).

Architecture – em português, *A Arquitetura de Sérlio*¹¹¹ (ROSE, 1931)¹¹². Segundo Enid Rose

Ele iniciou a coleção de uma biblioteca de livros e gravuras sobre a história do teatro, cuja existência era desconhecida da crítica dramática do século XIX. A meta era encontrar um lar adequado na escola quando ela se materializasse, e as ideias dela contribuíram para o plano de estudo. Em 1902, estudou pela primeira vez o segundo livro da *Arquitetura de Sérlio*. Esta parte da obra de Sérlio, publicada em 1545, trata da construção teatral e do espetáculo dramático. (ROSE, 1931, p. 40).

Nas palavras do próprio Gordon Craig, em *Gordon Craig e o Teatro: Um Registro e uma Interpretação* (1932), de Enid Rose, encontramos referências a respeito das suas fundamentações na Arquitetura. Como aponta Rose, no ano de 1928 foi aberta uma exposição para *designers* de teatro, em Londres, Inglaterra, na qual “a convite do Conselho da Associação de Arquitetura, os desenhos foram mostrados para um tempo em suas instalações” (ROSE, 1932, p. 95). O grande tema da exposição era sobre o design para *The Pretenders*¹¹³, de Henrik Ibsen¹¹⁴. Gordon Craig, presente na exposição, diz algumas palavras aos estudantes presentes, como indica Enid Rose em seu livro:

“Porque nós, artistas de teatro, não temos um centro como este?” - Gordon Craig perguntou a si mesmo quando compareceu para falar um pouco para os alunos. “Meu trabalho é conhecido por eu fazer algo cenicamente”, ele disse a eles, “mas eu não deveria ter que fazer isso. É você quem deve ter fazer isso, **porque coisas cênicas no teatro são realmente um ramo da arquitetura**”. (ROSE, 1932, p. 195).

Em seu livro *Gordon Craig e o Teatro – Um Registro e uma Interpretação* (1931), Enid Rose aborda não somente esta passagem na vida de Gordon Craig, mas também nos aponta algumas considerações bastante oportunas e válidas para os propósitos desta pesquisa como um todo, em seus entrelaçamentos conceituais, em seus marcos teóricos e

¹¹¹ Sérlio Sebastiano (1475 – 1554) foi um arquiteto maneirista do Renascimento e um dos grandes teóricos tratadista do período, tendo escrito a obra “Regras Gerais da Arquitetura” ou “Os Sete Livros da Arquitetura”, que serviu como referência para arquitetos de vários países nos séculos seguintes. Fonte: <https://www.ebad.info/serlio-sebastiano> Acesso em: 07/02/2024.

¹¹² He began the collection of a library of books and prints concerning the history of the theatre, the existence of which was unknown to the dramatic criticism of the nineteenth century. The collection was to find a fitting home in the school when it materialised, and ideas from it contributed to the plan of study. In 1902, he had first studied the second book of Sérlio's *Architecture*. This part of Sérlio's work, which was published in 1545, deals with theatre construction and dramatic spectacle. (ROSE, 1931, p. 40).

¹¹³ Traduzido para o português como *Os Pretendentes à Coroa* (1863), encenada em 1864.

¹¹⁴ Henrik Ibsen (1828 – 1906) foi um dramaturgo norueguês.

finalmente para o entendimento, aqui, da cena craiguiana como uma experiência arquitetônica. Rose explica sobre o fato de Gordon Craig encontrar em Sebastiano Serlio uma identificação pelo que viria a propor para seu novo teatro, sua nova cena. Em Rose encontramos ainda que “Edward William Godwin, contemporaneamente com Wagner¹¹⁵, liderou a pesquisa e a experiência que hoje se transformaram num movimento mundial para estabelecer a arte do teatro com base em princípios e não em políticas”¹¹⁶ (ROSE, 1931, p. 4) e também que

Ao defender a natureza fundamentalmente visual da arte teatral, Gordon Craig e seu mestre, Henry Irving, estavam alinhados com os artistas do teatro da Itália renascentista e da Grécia antiga. O seu trabalho poderia ser justamente criticado negativamente se a sua maneira fosse errada, mas não pelo facto de ser, em princípio, “pictórico”. Necessariamente, o pensamento e a prática de Craig o separaram dos homens que argumentavam que as cenas, os figurinos e as propriedades eram apenas “ajudas acidentais” para a palavra falada¹¹⁷. (ROSE, 1931, p. 44).

Enid Rose, então, aponta para um alinhamento de Gordon Craig com a arte e cultura dos povos da antiguidade e com o Renascimento em suas bases – arquitetônicas, pelo seu interesse por Serlio e sua obra. Isto reforça a uma afirmativa de existência efetiva de pontos de contato do artista, em aspectos próximos do que se pode compreender até mesmo como expressão material de uma imaterialidade cênica. Refiro-me assim no que se pode entender como e na organização do espaço da cena, sob alinhamentos com premissas arquitetônicas. Gordon Craig, antinaturalista e antirrealista, em diversos momentos atesta seu interesse pelo simbólico e pelas significações e sugestões na visualidade da sua cena. Ainda no livro *Gordon Craig e o Teatro – Um Registro e uma Interpretação* (1931), Enid Rose nos mostra uma passagem também afirmativa dos interesses de Gordon Craig.

Para Rose, Gordon Craig

Teve sucesso na produção das peças de Ibsen e de Gerhardt Hauptmann. Craig, ao trabalhar com ele na produção de *Veneza Preservada*, viu-se

¹¹⁵ Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão.

¹¹⁶ Edward William Godwin, contemporaneously with Wagner, led the research and experiment which have to-day grown into a world-wide movement to establish the art of the theatre on principle rather than on policy. (ROSE, 1931, p. 4).

¹¹⁷ In upholding the fundamentally visual nature of theatric art Gordon Craig and his master, Henry Irving, were in line with the artists of the theatre of renaissance Italy and of ancient Greece. Their work might justly be adversely criticised if its manner was at fault but not on the ground of its being in principle “pictorial”. Necessarily Craig’s thought and practice separated him from that of men who argued that scenes, costumes, and properties were merely “adventitious aids” to the spoken word. (ROSE, 1931, p. 44).

lutando com a tradição literária, a convicção de que as palavras eram a parte “espiritual” do drama e a realização visível a parte “material”. Brahm [¹¹⁸] não estava preparado para compreender a insistência de Craig de que as palavras são sinais físicos tanto quanto quaisquer outros e que os sinais visíveis podem ter um significado espiritual e podem ser usados com um jogo de fantasia tão grande quanto a linguagem. Quando ele perguntou prosaicamente sobre uma cena projetada por Craig: **“Onde está a porta?”** ele recebeu a resposta: **“Não há porta. Há uma entrada e uma saída.”**¹¹⁹ (ROSE, 1931, p. 55).

Nesta última citação, Rose aponta para as observações do jornalista e crítico literário Otto Brahm, contemporâneo de Gordon Craig. Brahm, por sua vez, indica em Gordon Craig sinais de um importante e já evidente interesse por significações profundas – neste caso a partir da literatura. Conseguiríamos interpretar na história de Gordon Craig a afeição por coisas do espírito, por significações espirituais e especialmente por uma materialidade cênica – como podemos observar, sugestiva, cunhada no Simbolismo presente em *Veneza Preservada*.

Enid Rose, em sua publicação, afirma que “os registros reproduzidos em *The Mask* mostram a verdade disso, embora ainda existam revisores perplexos que supõem que algumas de suas placas técnicas tenham apenas um interesse “matemático”!” (ROSE, 1932, p. 195). Ainda que os interesses de Gordon Craig aparentemente fossem somente técnicos e matemáticos é da Matemática, dela e nela, que estão as origens do, digamos, “desvelamento” das formas, das estruturas e dos seus significados, inclusive os simbólicos.

Sustento aqui uma reflexão em uma abordagem mais enfática sobre esta introdução no terceiro capítulo, para qual a cena craiguiana acontece como uma experiência arquitetônica, a partir de como o professor, arquiteto e ensaísta finlandês Juhani Pallasmaa (1936) observa as formas nos espaços em suas origens históricas,

¹¹⁸ Otto Brahm had been a journalist, a literary critic, and had studied little of the theatre except the written drama when he took up the work of directing the Lessing Theatre. He was successful in producing the plays of Ibsen and of Gerhardt Hauptmann. He was successful in producing the plays of Ibsen and of Gerhardt Hauptmann.

¹¹⁹ Craig, in working with him in the production of *Venice Preserved*, found himself struggling with the literary tradition, the conviction that the words were the “spiritual” part of the drama, and the visible realisation the “material” part. Brahm was not prepared to understand Craig’s insistence that words are physical signs no less than any others and that visible signs may have a spiritual significance and may be used with as great a play of fancy as language. When he prosaically asked of one scene which Craig designed, “Where is the door?” he received the reply, “There is no door. There is a way in and out.” (ROSE, 1931, p. 55).

estéticas e fenomenológicas. Assim, posteriormente caminharemos para a compreensão das possíveis comunicações dos significados dessas formas a partir da Arquitetura na perspectiva de Pallasmaa, voltada às interpretações e “traduções” dos espaços pelo arquiteto. E adiante, as associações entre a experiência nos espaços com o espaço da cena craiguiana.

Juhani Pallasmaa, em um ensaio intitulado *Espaço, lugar e atmosfera. Emoção e percepção periférica na experiência arquitetônica*¹²⁰ (2014) nos informa que

Uma percepção atmosférica também envolve julgamentos além dos cinco sentidos aristotélicos, como sensações de orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação. Na verdade, o julgamento imediato do caráter do espaço exige todo o nosso sentido corporificado e existencial, e é percebido de forma difusa, periférica e inconsciente, em vez do que através da observação precisa, focada e consciente. Essa avaliação complexa também inclui a dimensão do tempo como experiência implica duração e a experiência funde a percepção, memória e imaginação. Além disso, cada espaço e lugar é sempre um convite e sugestão de atos distintos: espaços e verdadeiras experiências arquitetônicas são verbos.¹²¹

E ainda que:

Um espaço ou um lugar é um uma espécie de imagem multissensorial difusamente sentida, uma “criatura” experiencial, uma experiência singular que se funde com a nossa própria experiência e cognição existencial. Depois de avaliarmos um espaço convidativo e agradável, ou pouco convidativo e deprimente, dificilmente podemos alterar esse julgamento em primeira mão. Ficamos apegados a certas configurações e permanecemos alienados em outros tipos de ambientes, e essas escolhas intuitivas são igualmente difíceis de analisar verbalmente ou alterá-las como realidades experienciais.¹²²

¹²⁰ *Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience.* Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307736759_Space_place_and_atmosphere_Emotion_and_peripheral_perception_in_architectural_experience

¹²¹ An atmospheric perception also involves judgements beyond the five Aristotelian senses, such as sensations of orientation, gravity, balance, stability, motion, duration, continuity, scale and illumination. Indeed, the immediate judgement of the character of space calls for our entire embodied and existential sense, and it is perceived in a diffuse, peripheral and unconscious manner Rather than through precise, focused and conscious observation. This complex assessment also includes the dimension of time as experiencing implies duration and the experience fuses perception, memory and imagination. Moreover, each space and place is always an invitation to and suggestion of distinct acts: spaces and true architectural experiences are verbs. (PALLASMAA, 2014, p. 231).

¹²² A space or a place is a kind of a diffusely felt multi-sensory image, an experiential ‘creature’, a singular experience, that is fused with our very existential experience and cognition. Once we have assessed a space inviting and pleasant, or uninviting and depressing, we can hardly alter that first-hand judgement. We become attached to certain settings and remain alienated in other kinds of settings, and both intuitive

É possível observar em Pallasmaa uma interpretação dos espaços além das suas qualidades materiais, da materialidade arquitetônica, no caso. Transpondo suas reflexões para interpretação da cena craiguiana, observo que algumas ideias como “percepção atmosférica” (...) “sensações de orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação” estão presentes na cena craiguiana.

Tais aspectos, em suas subjetividades, avançam para um *status* de materialidade enquanto experiência multissensorial. Tratando disto, desta experiência multissensorial nos espaços, Juhani Pallasmaa reflete em seus ensaios sobre as percepções nos espaços arquitetônicos, em um sentido também relacionado à recuperação de memórias (individuais e coletivas), bem como aos afetos (a memória afetiva) interligados àquelas percepções. Pallasmaa também discute sobre as relações entre as percepções humanas em diálogo com aspectos multissensoriais do corpo humano nos espaços arquitetônicos em suas visualidades, estéticas e organizações, em demonstração também das habilidades humanas na construção da imagem na arquitetura, tendo como instrumento o que chama de *mão-ferramenta* (PALLASMAA, 2014, p. 54).

A *mão-ferramenta* de Gordon Craig é o que produziu, por meio do desenho e da gravura, a sua imagem para a cena e para a encenação. Nesse sentido, da mesma forma que na fotografia como a conhecemos e entendemos, a imagem desenhada também pode se tornar elemento da projeção de memórias tanto quanto de estímulos sensoriais, aquela advinda de uma intenção e de uma acumulação de experiências em seus atos contínuos.

Para Juhani Pallasmaa,

As imagens artísticas nos aproximam das imagens e das descobertas das coisas antes que a linguagem as capte. Tocamos as coisas e captamos sua essência antes de podermos falar sobre elas.¹²³ (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Dessa maneira, como nos propõe Juhani Pallasmaa, a mão, ou a *mão-ferramenta*, parece estar no centro das manualidades, que são a extensão da memória e da experiência,

choices are equally difficult to analyse verbally or alter as experiential realities. (PALLASMAA, 2014, p. 235).

¹²³ Las imágenes artísticas nos acercan a imágenes y descubrimientos de cosas antes de que el lenguaje pueda atraparlas. Tocamos las cosas y captamos su esencia antes de ser capaces de hablar sobre ellas. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

neste caso particular, o de Gordon Craig na produção da sua cena. O que se interpreta é que para que experiência e memória, no recorte do que se reflete aqui, vêm a partir de antecipações ligadas ao contato com as coisas, ou seja, neste contexto a memória e a experiência extravasam-se posteriormente à vivência da linguagem que transcreve e decodifica ideias, pensamentos e desejos.

O desenho ou quaisquer outras produções artísticas passam essencialmente pelos processos de apreensão de conteúdos, uma elaboração mais pormenorizada e por fim, com a mão sendo o meio e a ferramenta, a condensação do pensamento nessa forma é materializada.

É importante que se mencione que Pallasmaa ainda nos apresenta a ideia da mão como símbolo, que condensa toda uma expressividade tanto cotidiana quanto artística. Para o arquiteto,

A mão pode ter significados simbólicos múltiplos, e até opostos, na comunicação social e na arte, como é o caso do gesto de puxar ou empurrar, gesto que pode expressar significados positivos e negativos. A imagem da mão aparece frequentemente em amuletos como o Jamsa¹²⁴ islâmico, a Mão de Fátima. Nas culturas semíticas, “mão” e “poder” são um conceito único que se refere ao poder de um soberano. O toque manual é regulado por códigos sociais e profissionais, como o toque manual na profissão médica ou o costume social de saudação, mas geralmente simboliza o toque mágico. A imposição de mãos significa bênção, sinal que transfere os poderes de quem toca, ou de um ser superior, para quem está sendo tocado. Mãos levantadas ou postas são um símbolo de oração, certos gestos com os dedos significam um juramento ou bênção, e um aperto de mão é um símbolo geral de atitude amigável e aceitação¹²⁵. (PALLASMAA, 2012, p. 42).

¹²⁴ Representando a mão direita aberta, o Hamsa ou Chamsa, Khamsa é uma imagem reconhecida e usada como um sinal de proteção em muitas sociedades (muçulmanos, cristãos, egípcios, norte-africanos e judeus) ao longo da história, o chamsa fornece defesa contra o mau-olhado. Traduzido de: <https://artofislamicpattern.com/online-classes/online-course-archive/enneagon-muqarnas-art-of-afghanistan/> Acesso em: 20/08/2024.

¹²⁵ La mano puede tener múltiples, e incluso opuestos, significados simbólicos en la comunicación social y en el arte, como es el caso del gesto de la mano que tira o que empuja, gesto que puede expresar tanto significados positivos como negativos. A menudo la imagen de la mano aparece en amuletos tales como la Jamsa islámica, la mano de Fátima. En las culturas semíticas ‘mano’ y ‘poder’ son un único concepto que hace referencia al poder de un soberano. El contacto de la mano está regulado por códigos sociales y profesionales, como el contacto manual en la profesión médica o la costumbre social del saludo, pero generalmente simboliza el toque mágico. La imposición de manos significa bendición, un signo que transfiere los poderes de la persona que toca, o de un ser superior, a la persona que está siendo tocada. Las manos alzadas o plegadas son símbolo de oración, unos determinados gestos de los dedos significan juramento o bendición y un apretón de manos constituye un símbolo general de una actitud amistosa y de aceptación. (PALLASMAA, 2012, p. 42).

Trazendo para estes paralelos entre a possível raiz do pensamento craiguiano e seus modos de expressão o pensamento do arquiteto Juhani Pallasmaa, este arquiteto diz que “toda paisagem e toda edificação é um mundo condensado e uma representação microcós mica de nosso lugar dentro dele” (PALLASMAA, 2018, p. 15).

A imagem da cena craiguiana enquanto também paisagem – uma paisagem cênica - portanto, poderia ser uma variação desse mundo condensado na e da arquitetura, transportado para o universo teatral e do espaço cênico, considerando as mencionadas aproximações entre a arquitetura e a visualidade na obra de Gordon Craig. A obra de Gordon Craig seria, nesta linha de raciocínio, dadas as reflexões de Pallasmaa, possivelmente também organizada por determinados “mecanismos de memória”, que “materializam e preservam a passagem do tempo” e “nos estimulam e inspiram tanto a recordar como a imaginar.” (PALLASMAA, 2018, p. 15).

Essas menções à passagem de tempo, à recordação e à imaginação apresentam-se materializadas na cena craiguiana na forma de uma recuperação material das estruturas e formas primordiais, assemelhadas a estruturas preexistentes, representadas por associações visuais e estéticas (re) capturadas por meios artísticos, técnicos e históricos – na evolução do espaço cênico e das suas materialidades e subjetividades.

Assim, a concretude dos “mecanismos de memória” na cena craiguiana viria, portanto, de uma carga experiencial não somente técnica – ou matemático-geométrica -, mas viria certamente por meios presentes na sua própria existência. Nesse sentido recordo aqui que, em relação a um dos múltiplos conceitos de Performances Culturais, a imagem em Gordon Craig poderia ser um “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006, p. 2), um tipo de rememoração, uma reconstrução de memória, na qual a repetição de experiências se materializou no desenho¹²⁶ do seu novo teatro e sua nova cena?

Para Robson Corrêa de Camargo,

(...) grandes e pequenas tradições, são “formas de pensamento construídas pela humanidade”, possibilitam distintas experiências pessoais, definem distintos modos de ser e de ver, usos e costumes, e são construídas carregando tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre as pessoas, vilas ou civilizações que pretendem “comunicar a nós sua natureza, sua totalidade” em forma complexa e convincente”. (CAMARGO, 2013, p. 6).

¹²⁶ Utilizo aqui a palavra desenho de maneira ampla, representada em toda a materialidade da cena craiguiana e não somente o ato de desenhar.

Observo aqui Gordon Craig nesse lugar no qual suas “distintas experiências pessoais” (CAMARGO, 2013, p. 6), associadas a um desejo de comunicação de uma natureza individual e coletiva, complexa e convincente, resultam em uma também complexa e convincente organização espacial e estrutural da cena, em uma contradição perfeitamente condizente com a sua própria natureza na abolição do Naturalismo e do Realismo. Em uma “pequena variante particular” (CAMARGO, 2013, p. 7) entendo, é que Gordon Craig se localiza, assim, onde coordena suas reflexões, experiências e uma articulada ruptura com o tradicional na cena teatral.

Gordon Craig é parte de uma teia maior de experiências e acontecimentos e desta forma, enquanto uma “variante particular”, é parte de uma ampla elaboração visual e estética para a cena teatral (CAMARGO, 2013). Repito aqui, então, o último questionamento: a imagem em Gordon Craig poderia ser um “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006, p. 2), um tipo de lembrança, uma reconstrução de memória, na qual a repetição de experiências viria a se materializar no desenho do seu novo teatro e sua nova cena?

Associo aqui os meios que Gordon Craig utilizou para representar o seu pensamento para a cena, ou seja, a sua expressão gráfica que inclui, dentro da ideia de uma restauração de experiências, o desenho, a gravura e a maquetaria cênica.

Uma possível resposta pode vir das reflexões de Juhani Pallasmaa, que aponta:

esboçar e desenhar constituem **exercícios espaciais e táteis que fundem em entidades singulares e dialéticas a realidade externa do espaço e da matéria e a realidade interna da percepção, pensamento e percepção e das imagens mentais**¹²⁷ [grifo meu] (PALLASMAA, 2014, p. 103).

Tanto quanto as considerações de Pallasmaa sobre as imagens mentais, encontramos no artigo *Emoções enquanto estrutura performativa* (2015), aspectos que contribuem para o entendimento de Gordon Craig nos sentidos já apresentados no decorrer desta tese, como por exemplo as relações entre as antecipações da ideia para a cena – uma imagem mental antecipadamente elaborada - e a consequente expressão artística, propriamente dita, fruto da convergência de “sistemas reguladores biológicos”

¹²⁷ Hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialéticas la realidad externa del espacio y de la materia y la realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginaria mental. (PALLASMAA, 2014, p. 103).

(SANTOS, FERNANDES e CAMARGO, 2015, p. 4). Para Santos, Fernandes e Camargo,

Com base nas associações que nosso cérebro produz, saberemos, através dos sistemas reguladores biológicos, qual a melhor ação a ser realizada naquele momento. Os sistemas reguladores biológicos estão sempre escolhendo, com base nos padrões mentais, a emoção, ou melhor, a resposta física, que melhor responde a determinadas situações vivenciadas. Todas as emoções têm algum tipo de função reguladora a desempenhar. (SANTOS, FERNANDES e CAMARGO, 2015, p. 4).

Considerando o desenho e a gravura de Gordon Craig como fragmentos de uma realidade antevista¹²⁸ para a cena, excetuando-se aqui a ideia de fotografia como a entendemos em técnica e tecnologia – e em evolução, é possível que os consideremos retratos de uma realidade a ser erguida a partir de um recurso que exterioriza, no artista, suas sensações. Juhani Pallasmaa nos informa que:

Na verdade, todo ato de esboçar ou desenhar produz três conjuntos diferentes de imagens: o desenho que aparece no papel, a imagem visual registrada em minha memória cerebral e uma memória muscular do próprio ato de desenhar. Estas três imagens não são simples instantâneos, pois são registros de um processo temporal de percepção, medição, avaliação, correção e reavaliações sucessivas. (PALLASMAA, 2014, p. 104).

De acordo com Pallasmaa, entende-se aqui, que antecipações e antevisões construídas pela experiência – neste caso por Gordon Craig, assentam-se, portanto, em uma construção de imagens que aparecem sólidas em seus aspectos tanto experienciais quanto emocionais transpostos para a materialidade na cena. Para Pallasmaa, em seu livro *Os Olhos da Pele – A Arquitetura e os Sentidos* (2011),

a arquitetura é o nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável e compreensível para a humanidade. (PALLASMAA, 2011, p. 17).

¹²⁸ As imagens mentais como uma antecipação da realidade na cena e na organização do espaço cenográfico craiguiano [nota minha].

Domesticação do espaço e do tempo são características presentes na cena craiguiana, observando que a construção da sua visualidade, pelo entendimento das significações subjetivas, metafóricas e simbólicas que se presentificam na cena e se impõem agora materialmente a partir de uma “dimensão” visual antes oculta.

Nessa domesticação do espaço da cena, Gordon Craig envolve, nas atmosferas criadas, as percepções das quais trata Pallasmaa, evidentemente nesse traçado de paralelos entre “significados pré-verbais [o pensamento – nota minha] do mundo” nos quais “significados são incorporados e vivenciados” (PALLASMAA, 2011, p. 24), sem uma possível submissão de quem experiencia um espaço a um “reduativismo sensorial” (PALLASMAA, 2011, p. 26).

Este reduativismo sensorial é evidenciado por uma inequívoca predileção moderna por uma arquitetura – e também por uma arquitetura da cena-, calcada em “uma espécie de cenografia destituída da autenticidade da matéria e da construção” (PALLASMAA, 2011, p. 30). Nesse sentido, o da perda da autenticidade da matéria de que fala Pallasmaa, as especificidades arquitetônicas – especialmente a simbólica - , reduzem-se a meras e simplistas bases projetuais para um convencimento imediato do usuário do espaço em uma visualidade espacial superficial. Assim, “a sabedoria do corpo humano” (PALLASMAA, 2011, p. 30) entra em destaque nas questões projetuais evocando e invocando, por meio de estímulos multissensoriais, uma conseqüente experiência no espaço.

Assim, aprofundo aqui uma interpretação acerca da cena produzida por Gordon Craig, fundamentado nos entrelaçamentos, nas tensões e fricções que caracterizam sua obra em seu caráter interdisciplinar, múltiplo em suas manifestações no espaço da cena.

Para isto, nos próximos subcapítulos, adentro à perspectiva de entendimento do espaço arquitetônico como espaço de experiência, tanto quanto considero o espaço da cena craiguiana em suas aproximações com a arquitetura.

Não somente de uma experiência imediata, mas também a partir de uma experiência pregressa, como assim é configurada a produção da cena por Gordon Craig. Juhani Pallasmaa oferece, entre os diversos recursos que podemos nele obter para a compreensão dos espaços, estes nos seus possíveis recortes arquitetônicos, visuais, estéticos e estruturais – e sensíveis -, incluindo aqui recortes espaciais e temporais, do que trata em *Os Olhos da Pele* (2006).

Juhani Pallasmaa diz que “a arquitetura domestica o espaço sem limites e nos permite habitá-lo, mas ela também deve domesticar o tempo infinito e nos permitir habitar o *continuum* do tempo” (PALLASMAA, 2011, p. 32). Interpretando Pallasmaa, trazendo-o para estas reflexões sobre a importância da relação entre tempo e espaço, demonstrada na visualidade da obra craiguiana, compreendemos a característica principal da arquitetura na cena desenvolvida por Edward Gordon Craig: o sentido simbólico de uma cena na qual o tempo e o espaço são regidos por uma organização que privilegia as percepções e não uma interpretação e compreensão imediata do que se vê.

Pallasmaa sugere que “tem ocorrido uma mudança distinta na nossa experiência sensorial e perceptual do mundo, a qual é repetida pela arte e pela arquitetura” (PALLASMAA, 2011, p. 33). Para que se entenda Gordon Craig, a partir também da sua própria percepção de tempo e espaço na sua cena, é necessário lembrarmos das “cenas de eventos múltiplos” (PALLASMAA, 2011, p. 33) que coordenam a imagem geral do seu novo teatro: a organização das formas sob as suas bases mais longínquas, as formas primordiais e especialmente, nas convergências com o pensamento na arquitetura, da influência direta da luz sob as formas (LE CORBUSIER, 1924) delineando percepções.

A atmosfera da cena craiguiana também é coordenada pela imprecisão dos limites visuais, “dos focos suaves” [difusos – nota minha] e de “perspectivas múltiplas, fazendo um convite distinto e tátil e chamando o corpo humano para uma viagem no espaço ilusório” (PALLASMAA, 2011, p. 33). A arquitetura é uma cena de eventos múltiplos (PALLASMAA, 2011, p. 33). Dessa maneira, considerando a cena craiguiana como um espaço onde estão contidos eventos perceptivos múltiplos, observamos Gordon Craig como um criador de uma “realidade autônoma” para a cena. Tal “realidade autônoma” (PALLASMAA, 2011, p. 34) caracteriza nestes paralelos com a cena craiguiana, por sua vez, “experiências de horizontalidade e verticalidade, materialidade, gravidade e peso” (PALLASMAA, 2011, p. 34).

Esses elementos da arquitetura – a horizontalidade, a verticalidade, a materialidade, a gravidade e o peso – são destacados pelo teórico da arquitetura John Summerson (1904 – 1992) em seu livro *A Linguagem Clássica da Arquitetura* (2009/[1963]), “descritos” em suas formas abstratas de compreensão e percepção e não na literalidade material, tátil, dos seus significados (SUMMERSON, 2009 [1963]).

George Baltrushaitis (s/d), em texto disposto no livro *Um Teatro Vivo*¹²⁹ (2009 [1913]), diz que “Gordon Craig procura, através de um método infalível, sempre com sucesso para determinar até que medida de material expressivo ele deve limitar-se em nome da percepção visual mais ideal”¹³⁰ (CRAIG, 2009 [1913], p. 45). Na arquitetura, por exemplo, a abstração das formas simbólicas, relacionadas à concretude espacial, demonstra como resultado uma ordenação espacial tridimensional coordenada por fatores subjetivos, dentre eles a percepção na ocupação dos espaços arquitetônicos.

Decorrente dessa abstração de formas simbólicas, conseqüentemente materializadas na concretude do espaço arquitetural, a percepção, por sua vez, entra como protagonista nos indicativos da sensação de existência em relação aos espaços.

Summerson e Baltrushaitis indicam algo crucial a ser notado na cena craiguiana: a materialização de ideias – advindas de um pensamento abstrato, configurados, por sua vez, em formas, estrutura e estéticas também abstratas que, conseqüentemente resultariam em uma cena caracterizada por uma “experiência tátil” (PALLASMAA, 2011, p. 34), além da óbvia experiência sensorial visual.

Para Juhani Pallasmaa, “(...) a predileção pelo sentido da visão em relação aos demais sentidos (...) é “uma tendência evidente na arquitetura de nosso século”, evidentemente como resultante de um “impacto abstrativo e universalista da própria racionalização tecnológica” (PALLASMAA, 2011, p. 37). Estas associações que se ligam à percepção, diante de um recorte no qual o ocularcentrismo se põe em um plano superior ao da percepção, caracteriza a cena craiguiana no sentido de que ela inicialmente impacta aos olhos e posteriormente estimula estados emocionais e perceptivos. Nas palavras de Pallasmaa,

As experiências sensoriais se tornam integradas por meio do corpo, ou melhor, na própria constituição do corpo e no modo humano de ser. A teoria psicanalítica introduziu a noção de imagem ou esquema corporal como o centro de integração. Nossos corpos e movimentos estão em constante integração com o ambiente [inclusive uma integração inconsciente – nota minha]; (...) A percepção do corpo e da imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não há corpo separado do seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da

¹²⁹ Título original: *A Living Theatre - The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask.* (1903).

¹³⁰ Gordon Craig seeks, by an infallible method, always successfully to determine to what measure of expressive material he must limit himself on behalf of the most ideal visual perception. (CRAIG, 2009 [1913], p. 45).

imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Essa observação da integração entre corpo e experiências subjetivas no espaço, levadas à interpretação do espaço da cena craiguiana, faz-se compreender a partir do entendimento de que o ocularcentrismo, evidentemente dominante na percepção das espacialidades arquitetônicas, cede – ou perde – lugar para uma valoração das “transações potenciais entre corpo, imaginação e ambiente” (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Assim, interpretar a cena craiguiana, na integração entre corpo, imaginação e ambiente – ou espaço, nestes pontos de contato entre arquitetura e teatro, requer por uma experiência sensorial mais complexa e completa. Esta característica experiencial em sua complexidade e completude, por sua vez, corresponde às múltiplas percepções que se concretizam na “polifonia dos sentidos” (BACHELARD apud PALLASMAA, 2011, p. 39). A identificação e posterior escolha pelas reflexões do arquiteto Juhani Pallasmaa, sustentam a interpretação da arquitetura da cena craiguiana, entendidas aqui as evidentes inquietações comunicadas por uma visualidade “estranha” aos olhos, a um primeiro olhar, em uma primeira percepção.

A não existência de uma relação – realista, com as visualidades experienciadas cotidianamente e nos estudos das teorias e da história da arquitetura causam inicialmente uma inquietação ao observador, exatamente por este não conseguir inicialmente associar à imagem do que vê alguma ou quaisquer outras experiências que lhe sejam referências anteriores.

A cena craiguiana, assim como uma experiência arquitetônica, também é uma experiência comovente e multissensorial (PALLASMAA, 2011). O corpo reage ao todo, também inconscientemente, em seus sistemas sensoriais (PALLASMAA, 2011, p. 39). Para Pallasmaa, as imagens mentais, “de uma esfera sensorial, aumentam o imaginário das outras modalidades de sentido. As imagens presenciais fazem emergir imagens da memória, das fantasias e dos sonhos” (PALLASMAA, 2011, p. 42). A cena craiguiana, repleta de referências formais e estruturais de elementos arquitetônicos – à semelhança de edifícios, torres, rampas, escadas, platôs e plataformas – potencializa o sensorial, no sentido não de uma identificação instantânea desses elementos, mas um reconhecimento deles a partir de uma experiência ampla. Juhani Pallasmaa, em *Os Olhos da Pele* (2011), ainda nos informa que

A arte da arquitetura também envolve questões metafísicas e existenciais relativas à condição humana. Fazer arquitetura exige pensamento claro, mas esse é um modo de pensar corporificado e específico que se dá por meio dos sentidos e do corpo humano, além, é claro, do meio específico da arquitetura. A arquitetura elabora e comunica ideias do confronto carnal do homem com o mundo por meio de “emoções plásticas”¹³¹. Na minha opinião, o mister da arquitetura é “tornar visível como o mundo nos toca”¹³². (PALLASMAA, 2011, p. 43).

As “emoções plásticas” e o “tornar visível o mundo que nos toca” presentificam-se na cena craiguiana. De fato, comunicam uma corporificação de pensamento, memória e imaginação. Esta corporificação torna-se objetiva e concreta na matéria cênica e concretiza a abstração na organização do espaço da cena.

De acordo com Pallasmaa, “as edificações e as cidades são instrumentos e museus do tempo. Elas nos permitem ver e entender o passar da história e participar de ciclos temporais que ultrapassam nossas vidas individuais” (PALLASMAA, 2011, p. 49); dessa maneira e nesse sentido, a associação com a imagem da cena craiguiana, esta enquanto também uma experiência na arquitetura, remete-nos a uma imagem condensada de ciclos temporais, dadas as formas e estruturas sintetizadas, coerentes em sua organização visual.

A abstração das formas e dos espaços arquitetônicos na cena craiguiana, portanto, é resultado de uma fusão de conceitos, ideias e imaginação situada entre história, espaço e tempo.

Juhani Pallasmaa aponta, ainda em *Os Olhos da Pele* (2011), que “tempo e espaço estão eternamente intertravados nos espaços silenciosos entre suas colunas gigantescas; matéria, espaço e tempo se fundem em uma experiência elementar e singular: a sensação de existir” (PALLASMAA, 2011, p. 49). Trata-se, assim, dessa relação entre existência e matéria; entre o viver e o habitar o espaço. Nessa fusão, entre espaço e tempo, coloca-se a percepção – uma percepção natural e inconsciente, o que estimula imaginação e memória de algo previamente experienciado.

Pelo próprio Gordon Craig, em *The Theatre Advancing* (1921), reforçando aqui a cena craiguiana como experiência arquitetônica, encontramos:

¹³¹ Pallasmaa, em referência a Le Corbusier (1959, p. 7).

¹³² Pallasmaa, em referência a Merleau-Ponty (1964, p. 19).

(...) na Arquitetura um ritmo ou escala antiga que há muito foi esquecido é considerado agradável pelo artista que, quando o emprega, assusta um pouco seu público. Eles acham que é sua invenção, sem saber que tem tradição séculos para elogiar seu uso. (CRAIG, 1921, p. 208)¹³³.

Ritmo¹³⁴ e escala¹³⁵ são conceitos presentes na arquitetura, tradicionalmente. Referem-se à observação da matéria arquitetônica em sua continuidade, em sua repetição – das formas e estruturas, em suas relações com a escala humana – as convenções técnicas mediadoras entre corpo e espaço. As superestruturas desenvolvidas por Gordon Craig para a cena em *Hamlet* e em outros estudos seus, apresentam essas características materiais e simbólicas, tornadas de certo modo táteis pela relação entre o ver, o identificar e o perceber, como já dito anteriormente. Tratando-se aqui das relações entre o que se vê e o que se percebe na arquitetura, em uma aproximação com a arquitetura da cena craiguiana em suas possíveis interpretações, Bruno Zevi (1918 – 2000) nos demonstra que,

(...) fundamental na história das interpretações arquitetônicas, é a teoria do *Einführung*, segundo a qual a emoção artística consiste na identificação do espectador com as formas, e por isso **no fato de a arquitetura transcrever os estados de espírito nas formas da construção, humanizando-as e animando-as** [grifo meu]. Olhando as formas arquitetônicas, nós vibramos em simpatia simbólica com elas, porque suscitam reações em nosso corpo e nosso espírito. Partindo dessas considerações, a simpatia simbolista tentou reduzir a arte a uma ciência: um edifício não seria mais do que uma máquina apta a produzir certas reações humanas predeterminadas. (ZEVI, 2009 [1984], p. 161).

A demonstração no destaque à fala de Zevi corrobora a premissa de que estados emocionais na arquitetura são decorrentes de uma intenção, de uma predeterminação ou antecipação de propósitos. A vibração “em simpatia simbólica” mencionada por Zevi

¹³³ “(...) in Architecture an old rhythm or scale which has been long forgotten is found agreeable by the artist who, when he employs it, startles his audience a little. They think it is his invention, unaware that it has a tradition of centuries to commend its use” (CRAIG, 1921, p. 208).

¹³⁴ “O ritmo se refere a qualquer movimento caracterizado por uma recorrência padronizada de elementos ou motivos a intervalos regulares ou irregulares. O movimento pode ser o de nossos olhos, à medida que acompanhamos os elementos recorrentes em uma composição, ou de nossos corpos, à medida que avançamos através de uma sequência de espaço. Em qualquer dos casos, o ritmo incorpora a noção fundamental de repetição como um recurso para organizar formas e espaços na arquitetura” (Ching, 2008, p. 356).

¹³⁵ “A escala do Arquiteto é a regra de passagem entre dois tipos de espaço: um mental, o da concepção, e um físico, o da construção”. Fonte:

https://airesfernandes.weebly.com/uploads/5/1/6/5/5165255/estudo_da_forma.pdf

alcança a imagem e as interpretações possíveis em torno da cena craiguiana, entendendo-se aqui, em um primeiro instante, a inquietação pela sugestão das e nas formas simbólicas e não uma busca por uma referência visual concreta, como se infere da ação imediata de um espectador a observar uma cena, por exemplo.

Tal emoção artística, descrita por Zevi – ou “emoção plástica”¹³⁶, por Le Corbusier (1924), inicia e reforça, enfim, uma produção de sensações. Dessa forma, a arquitetura quando produzida invocando os estados emocionais humanos inicialmente, antecipadamente à concretização do espaço, coloca-se assim como no teatro, em que se pretenda a uma composição que trate de estimular as percepções em sua amplitude de meios para tal feito.

Como se pode constatar, é possível conceber o espaço da cena utilizando-se recursos técnicos, artísticos e simbólicos característicos da produção da arquitetura. As passagens por Le Corbusier, Bruno Zevi e evidentemente Juhani Pallasmaa, dentre outros intérpretes do espaço nas relações destes com os estados emocionais humanos, alicerçam o entendimento de que a cena craiguiana, em suas bases, provém de uma densa aproximação com as formas e significações arquiteturais. Bruno Zevi, em *Saber Ver a Arquitetura* (2009 [1984]) lista ainda alguns aspectos sobre as formas geométricas e as suas interpretações, em uma “casuística dos elementos geométricos” (ZEVI, 2009 [1984], p. 161) como chama, na arquitetura. Em Zevi encontramos uma pequena listagem que cruza formas geométricas e interpretações.

A linha horizontal – Quando nós, por instinto mimético, “seguimos” a linha horizontal, nos damos conta que ela dá o sentido do imanente, do racional, do intelectual. É paralela à terra sobre a qual o homem caminha, acompanhada no seu andar; decorre à mesma distância da vista e por isso não dá lugar a ilusões acerca do seu comprimento; seguindo sua trajetória, encontra-se sempre um obstáculo qualquer que sublinha o seu limite.

A linha vertical – É o símbolo do infinito, do êxtase e da emoção. Para segui-la, o homem detém-se, ergue os olhos até o céu, afastando-se da sua diretriz normal. A linha vertical rompe-se no céu, perde-se nele, e nunca encontra obstáculos e limites, ilude acerca do seu comprimento, é por isso símbolo do sublime. Alguns autores distinguem entre linha ascendente uma voluta que representa a alegria e a descendente que provoca tristeza.

¹³⁶ Emoção plástica se refere a uma experiência multissensorial do observador, neste caso, de um produto arquitetônico.

Linhas retas e curvas – As linhas retas significam decisão, rigidez e força. As linhas curvas representam hesitação, flexibilidade ou valores decorativos.

A helicoidal é o símbolo do ascender, do desprendimento, da libertação da matéria terrena.

O cubo representa a integridade porque as dimensões todas iguais, imediatamente compreensíveis, dão ao espectador a sensação da certeza definitiva e segura.

O círculo dá a sensação do equilíbrio, do controle sobre todos os elementos da vida.

A esfera, e por isso as cúpulas semi-esféricas (sic), representa a perfeição, a lei final, conclusiva.

A elipse, desenvolvendo-se em torno de dois centros, nunca permite que a vista repouse, tornando-a móvel e irrequieta.

A interpenetração das formas geométricas [observadas na cena craiguiana – nota minha] é símbolo de dinamismo e movimento contínuo. (ZEVI, 2009 [1984], p. 161).

Como visto, Bruno Zevi arremata a esfera da técnica à esfera da percepção. Assim, dessa maneira também o faz Juhani Pallasmaa. Após esses entrelaçamentos conceituais, seguimos com o propósito deste capítulo, que é observar a cena craiguiana como experiência arquitetônica a partir das abordagens fenomenológicas do arquiteto Juhani Pallasmaa. Dentre outras observações que convergem para uma reflexão sobre os fatores multissensoriais como determinantes para uma experiência completa nos espaços arquitetônicos e teatrais, especificamente observo nesta tese os que se relacionam à cena craiguiana.

3.1 Habitar a cena craiguiana – Uma experiência multissensorial

O diálogo proposto aqui, entre arquitetura e teatro, entre Juhani Pallasmaa e Edward Gordon Craig, é construído com fundamentações nas suas próprias reflexões e ensaios, nos quais e para os quais associa à imagem e à estrutura da arquitetura a uma imagem cênica, concreta e simbólica na cena craiguiana. O título deste subcapítulo é inspirado na obra escrita do arquiteto Juhani Pallasmaa, especificamente no livro cujo título é *Habitar* (2017). A experiência no espaço arquitetônico, que aqui sustenta estas reflexões, também está descrita a partir do pensamento de Juhani Pallasmaa em outros ensaios de sua autoria. Seus livros de ensaios e palestras *Os Olhos da Pele* (2011), *Essências* (2018) e *La mano que piensa - sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (2014 [2009]), assim como *Habitar* (2017), apresentam considerações aplicáveis à interpretação do espaço arquitetônico, o que o espaço cênico, dadas as considerações pertinentes a este, não o deixa de ser.

Dentro dos entrelaçamentos propostos nesta tese, encontro nesse livro e em outras publicações desse autor uma série de fatores concretos e subjetivos que conduzem o olhar à obra craiguiana ao ato de habitá-la e não somente e temporariamente, entendê-la como efêmera e distanciada de quaisquer referências concretas.

Pontuamos aqui neste percurso, também, algumas das referências encontradas para o aprofundamento nesta pesquisa que, dos seus modos e olhares, certificam a cena craiguiana como advinda de um sem-número de experiências, que acabaram por culminar em uma expressividade característica única, repleta de significações que estão além do que possamos averiguar e comprovar como óbvias em seu sentido visual.

Um ponto a ser observado, para que seja entendida em suas possíveis familiaridades visuais – conscientes-, são as formas geométricas na cena craiguiana, por exemplo – e observar com as emoções o que aquela cena comunica, assim traçando paralelos entre o espaço de habitar – a casa – e o espaço da cena, que em seus tempos de existência durante um espetáculo, também convida o espectador a uma permanência temporária, porém profunda em experiência. Parto então para uma análise da cena craiguiana como estimuladora de uma experiência multissensorial, fundamentada na memória, no tempo, no afeto e na experiência, bases das reflexões de Pallasmaa.

Em uma primeira anotação, reforço aqui os significados de memória, afeto e experiência, propostos pelos principais autores definidos para esta reflexão. Trabalhar com o conceito de memória proposto na perspectiva de Juhani Pallasmaa significa tornar concreta [palpável, tátil – nota minha] uma lembrança em sua projeção material (PALLASMAA, 2018). A memória, para Pallasmaa, “também é terreno da identidade pessoal” e assim, continua, “somos o que lembramos” (PALLASMAA, 2018, p. 16).

Nesse sentido, em uma passagem no livro *Gordon Craig and The Theatre – A Record and an Interpretation* (2012 [1932]), Enid Rose descreve o encantamento de Gordon Craig pela obra artística de um artista chamado Lewis Loeb¹³⁷ (1866 – 1909), além de outra referência importante para Gordon Craig, Rembrandt van Rijn (1606 – 1669). Enid Rose menciona que

Em seu design, ele [Gordon Craig] foi influenciado por todos em quem ele poderia descobrir um único toque dramático, portanto especialmente por Rembrandt, Blake, Callot e Piranesi. Um trabalho maravilhosamente bom estava sendo feito pelos ilustradores da época. **Em particular, uma série de desenhos de Lewis Loeb mostrando o teatro em Orange, que apareceu em *The Century Magazine*, em 1895, despertou sua imaginação. Ele manteve isso diante de seus olhos durante anos. Neles ele viu o valor dramático de grandes portas, sombras profundas e pequenas figuras, que ele logo traria vigorosamente diante do público à sua maneira [grifo meu].**¹³⁸

Tal valor dramático observados em elementos como as grandes portas, sombras profundas e pequenas figuras (diante de uma arquitetura da cena proposta com formas monumentais, para além da escala humana) está presente na cena craiguiana de forma evidente. Mais que uma possível inspiração, ou um possível encantamento pelas imagens

¹³⁷ Na pesquisa foi encontrado o nome do artista com grafia diferente da escrita por Enid Rose em seu livro – Lewis Loeb, desta forma: Louis Loeb. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2010717096/>, assim como em uma edição da revista *The Century Magazine* (Vol. 1, Junho de 1895, N.º2), mencionada na citação logo a seguir desta nota de rodapé no corpo do texto. Essa edição está disponível em <https://archive.org/details/century-1895-v-28/page/164/mode/2up?q=Loeb> e contém imagens/ilustrações (páginas: 168, 170, 172 e 176, em especial) e que possivelmente tenham sido responsáveis pelo “encantamento” do qual Enid Rose fala em relação a Gordon Craig. Acesso em: 29/07/2025.

¹³⁸ In his designing, he was influenced by everyone in whom he could discover a single dramatic touch, therefore especially by Rembrandt, Blake, Callot, and Piranesi. Some wonderfully good work was being done by the illustrators of the time. In particular, a series of drawings by Lewis Loeb showing the theatre at Orange, which appeared in *The Century Magazine*, in 1895, fired his imagination. He kept these before his eyes for years. In them he saw the dramatic value of large doors, deep shadows and small figures, which he was soon to bring forcefully before the public in his own way. (ROSE, 2012 [1932], p. 29).

elaboradas por Loeb, percebe-se em Gordon Craig uma projeção de memória, de algo que o referencia para a sua própria construção na e da imagem da cena.

Rose ainda menciona que “nessa época, Gordon Craig [1900 – nota minha] não tinha teorias sobre produção teatral, nem tinha ainda qualquer grande conhecimento histórico da arte do palco. Sua arte era instintiva”¹³⁹. Dessa maneira, como arte instintiva, considere-se a força da memória como estimuladora de uma projeção, a partir das imagens mentais, de uma cena cunhada em imagens da memória e das lembranças.

Assim é possível compreender a presença da memória na expressão de Gordon Craig para a cena, evidenciando que, mais uma vez, as significações não se dão exatamente pela materialidade da cena, mas também pelo que os olhos não percebem imediatamente e alinham a esse ver a uma interpretação construída por referências no que já se tem armazenado em forma de lembranças apenas.

Do afeto, recorremos às reflexões do filósofo holandês Baruch Espinosa (1632 – 1677)¹⁴⁰. Em *A Origem e a Natureza dos Afetos* (1983 [1667]), Espinosa afirma: “Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (ESPINOSA apud JESUS, 2015, p. 165). Destaque-se que por afecções é necessário entender uma das suas possíveis interpretações, com referência aqui a estados específicos do corpo e da consciência como resposta a uma interferência – ou influência – externa.

Para o professor Dr. José Carlos Chaves Brazão, “o termo afecção é empregado para designar o efeito que um corpo produz sobre o outro” (...) “cujo efeito indicaria um estado do corpo afetado, mas, também, a natureza do corpo afetante”. (BRAZÃO, 2018, p. 80) e isto remete, por fim, “à qualidade sensorial da experiência” (BRAZÃO, 2018, p. 80). Uma qualidade sensorial da experiência que verte em uma projeção tátil, material, dos afetos e das afecções. Assim sendo, voltando a Espinosa, entende-se aqui que

Por isto, [também – nota minha] entendemos claramente o que é a memória. Não é, com efeito, senão uma certa concatenação de idéias (sic) que envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, a qual se produz na alma, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano. Digo, em primeiro lugar, que é uma

¹³⁹ At this time Gordon Craig had no theories of stage production, nor had he as yet any great historical knowledge of stage-craft. His art was instinctive. (ROSE, 2012 [1932], p. 32).

¹⁴⁰ Nesta pesquisa há duas grafias para o sobrenome do filósofo holandês Baruch Espinosa (p. 151). Há também Spinoza, citado na bibliografia. As duas grafias foram mantidas devido às diferentes publicações estudadas, haja vista serem de autores também diferentes.

concatenação daquelas idéias (sic) apenas que envolvem a natureza de coisas exteriores ao corpo humano; e não de idéias (sic) que explicam a natureza dessas mesmas coisas; pois são, na realidade (pela proposição 16 desta parte), idéias (sic) das afecções do corpo humano, as quais envolvem tanto a sua natureza própria como a dos corpos exteriores.¹⁴¹ (ESPINOSA, 1983 [1667], p. 161).

Nessas naturezas e nessas relações, o corpo reage ao que o afeta, revive/rememora as afecções e materializa as imagens mentais. Percebe-se que as qualidades materiais ou das materialidades de uma experiência ou mais acumuladas, superpostas ou mesmo sobrepostas, são reproduzidas em suas características distantes de um ocularcentrismo que converge para apenas uma forma imediata de interpretação.

Importante entrelaçar aqui, em relação ao ocularcentrismo, as reflexões do pesquisador Prof. Dr. Mark Paterson, titular do Departamento de Sociologia da Universidade de Pittsburgh (E.E.U.U.). Para esse pesquisador,

Nos últimos anos, novos recursos conceituais para problematizar modelos representacionais predominantemente visuais, e considerar meios mais imaginativos para investigar mais experiências afetivas e multissensoriais do espaço e do ambiente construído, foram apresentadas (...)¹⁴².

Dentre esses novos recursos, para que seja entendida a experiência nos espaços e consequentemente uma plena ação no seu habitar, Paterson destaca “a natureza multissensorial dos encontros corporais com o espaço” (PATERSON, 2016, p. 1). É uma observação, como diz o autor, em que se valoram “abordagens não representacionais” (PATERSON, 2016, p. 2), ou seja, uma abordagem que “vai além de leituras simbólicas ou de apreensões meramente visuais para “compreender efeitos mais afetivos, táteis e sensuais dos edifícios” (KRAFTL e ADEY, 2008, p. 214 apud PATERSON, 2016, p. 2). Paterson nos informa que

Na verdade, pode ser característico do que poderia ser chamada de abordagem “mais que visual” (PATERSON, 2011) que amplia o registro perceptivo para incluir afetos, juntamente com efeitos táteis, cinestésicos ou outras sensações somáticas. No entanto, quando se trata de relatos da percepção espacial, e especialmente depois de CRARY (1992) e Jay (1994), as complexidades da sensação permanecem em sua

¹⁴¹ Espinosa em *Da Natureza e da Origem da Alma*. Tradução de Joaquim Ferreira Gomes

¹⁴² In recent years novel conceptual resources to problematize predominantly visual representational models, and to consider more imaginative means by which to investigate more affective and multisensory experiences of space and the built environment, have been put forward (...). (PATERSON, 2016, p. 1).

maior parte obscurecidas pelo domínio contínuo de um modelo estático de visão como a principal modalidade de organização” (...) retomando “algumas articulações históricas do significado da motilidade na percepção, reconstituindo caminhos através da história da arte, da teoria arquitetônica e da história da neurociência para considerar o papel do movimento no corpo na percepção espacial e desenvolver essa percepção em uma abordagem mais que visual. (PATERSON, 2016, p. 2).

Essa abordagem, por Paterson, que evidencia as reações do corpo na percepção do espaço, coordena-se ao pensamento de Pallasmaa quando este coloca a tatilidade como parte de um sistema sensorial no qual o corpo como um todo reage ao que experiencia.

Os “efeitos táteis, cinestésicos ou outras sensações somáticas” afastam-se de um modelo de percepção apenas retinal – “um modelo estático de visão” (PATERSON, 2016, p. 2), estendendo-se aos afetos e, em contrapartida, aproximam-se de uma ampla observação fisiológica na resposta do corpo ao espaço, reconstituindo, como o autor afirma, caminhos na história e na ciência.

Essas reconstituições na história das artes e da arquitetura, juntamente com a história da neurociência como Paterson reforça em seu argumento, caracteriza um novo modelo epistemológico que se associa ao pensamento na arquitetura, especialmente aqui nesta pesquisa às reflexões de Juhani Pallasmaa.

Paterson argumenta de forma aproximada à dissertação apresentada por Pallasmaa em um ensaio intitulado *Espaço, lugar e atmosfera. Emoção e percepção periférica na experiência arquitetônica*¹⁴³, destacando a corporificação. Citado anteriormente, Paterson e Pallasmaa corroboram conjuntamente determinadas questões em relação à percepção do espaço, como sensações conscientes e inconscientes, experiências multissensoriais e uma cognição espacial e existencial. Os modelos apresentados por Paterson “afirmam a centralidade dos processos visuais e do olho”¹⁴⁴ (PATERSON, 2016, p. 2), o ocularcentrismo. Pallasmaa, nesse sentido informa que

¹⁴³ Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/307736759_Space_place_and_atmosphere_Emotion_and_peripheral_perception_in_architectural_experience

¹⁴⁴ This idea later finds expression in the example of what Locke called the ‘dark room’ in his *Essay Concerning Human Understanding* (1690), and what Newton similarly termed ‘a very dark Chamber’ in his *Opticks* (1704; for all of these see Crary, 1992: 246). Such familiar analogues affirm the centrality of visual processes, and of the eye as the organ of vision (see e.g. Jay’s [1994] ‘ocularcentrism’). (PATERSON, 2016, p. 2).

O desenvolvimento histórico das técnicas representacionais para retratar o espaço e a forma está intimamente ligado ao desenvolvimento da própria arquitetura. A compreensão da perspectiva do espaço se deu a partir da ascensão a uma arquitetura da visão, enquanto a busca pela **libertação do olho a partir de sua fixação perspectivista** [grifo meu] permite a concepção de um espaço de múltiplas perspectivas, simultaneamente em suas atmosferas. O espaço em perspectiva nos deixa como observadores externos, enquanto as múltiplas perspectivas, a atmosfera do espaço e a visão periférica se envolvem e envolvem-nos em sua abrangência. Esta é a essência da percepção e da psicologia dos espaços Expressionista, Impressionista, Cubista e Abstracionista; somos puxados para o espaço e obrigados a experimentá-lo como uma sensação totalmente incorporada [corporificada – nota minha] e uma atmosfera densa.¹⁴⁵

A incorporação (PATERSON, 2016) ou corporificação – ou corporalidade (PALLASMAA, 2011) ocorrem e se estabelecem como em um palimpsesto¹⁴⁶, por meio de uma sedimentação contínua de camadas de afecções e memórias, determinantes na reordenação ou reorganização das ideias e ações humanas.

Paterson segue indicando que “o ‘sistema oculomotor’ desdobra ainda mais esta linha de investigação, e descreve pesquisas sobre a relação neurofisiológica estabelecida entre os mecanismos do ouvido interno e o movimento dos olhos na percepção espacial tridimensional.”¹⁴⁷ (PATERSON, 2016, p. 3). Essa relação entre o movimento dos olhos e a percepção espacial nos leva às confirmações da Dr.^a Tomoko Tamari, citada nos capítulos anteriores, sobre tatilidade e experiência, bem como ao que as experiências corporais nos espaços (SANTOS e CAMARGO, 2023) indicam fisiologicamente,

¹⁴⁵ The historic development of the representational techniques depicting space and form is closely tied to the development of architecture itself. The perspectival understanding of space gave rise to an architecture of vision, whereas the quest to liberate the eye from its perspectival fixation enables the conception of multiperspectival, simultaneous, and atmospheric space. Perspectival space leaves us as outside observers, whereas multi-perspectival and atmospheric space and peripheral vision enclose and enfold us in their embrace. This is the perceptual and psychological essence of Impressionist, Cubist, and Abstract Expressionist space; we are pulled into the space and made to experience it as a fully embodied sensation and a thick atmosphere. (PALLASMAA, 2014, p. 243).

¹⁴⁶ Palimpsesto, no sentido à palavra atribuído nesta reflexão, remete à ideia de “repetição mística ou a **representação do acontecimento** [grifo meu]” (HUIZINGA, 2000 [1938], p. 15); e também nas Performances Culturais, como “comportamento executado duas vezes” ou “comportamento retomado” (SCHECHNER, 2011, p. 156). Aponto Huizinga e Schechner para que esteja nítida a observação de que o afeto, sendo afecção, representa-se na ação e esta ação em suas repetições se configura como a organização de repetidas experiências sobre um mesmo ou mais temas. Assim, o *continuum* dos afetos, das afecções e da memória constroem não só experiências executadas duas vezes, na compreensão deste pesquisador. Compreende, sim, as inúmeras outras vezes subsequentes à primeira ou segunda experiência.

¹⁴⁷ “(...) the ‘oculomotor system’ further unfolds this line of inquiry, and outlines research on the established neurophysiological relationship between the mechanisms of the inner ear and the movement of the eyes in three-dimensional spatial perception”. (PATERSON, 2016, p. 3).

resultando em informações lógicas na compreensão de uma imagem na sua tridimensionalidade. Assim, portanto, amplia-se a experiência nos espaços para além de uma mera compreensão dele a partir somente da visão retinal.

Para Paterson,

Dado que a luz é transposta de superfícies, telas ou paredes para as superfícies côncavas decididamente não planares da retina, e com músculos extraoculares que orientam rapidamente o globo ocular, nos leva a considerar que **os processos oculares envolvidos na constituição de um campo visual são tudo menos estáticos ou planos** [grifo meu].¹⁴⁸

O ‘sistema oculomotor’, assim, coordena a percepção espacial em sua tridimensionalidade, e para isto, afirma Mark Paterson que

(...) a órbita ocular, cujo movimento é dirigido por seis músculos extraoculares (os músculos que se movem mais rápido no corpo humano), não recebe passivamente uma cena “inequívoca”, mas na realidade vislumbra rápida e continuamente, recompõe, refaz dados visuais, reunindo-os para constituir **uma experiência continuamente experimentada no “campo visual”** [grifo meu].¹⁴⁹

Isso acontece também nas derivações do sensorial, no estabelecimento de um *continuum*¹⁵⁰ composto por metáforas e simbolismos do e no tempo, das lembranças e da cultura, sendo este *continuum* referente à ininterrupta experiência de os olhos “registrarem instantâneos” que, articulados por aquela ininterrupção, compõem uma imagem – também contínua do espaço. Este estado de afetação contínua e ampla, do qual

¹⁴⁸ Given that light is transposed from surfaces, canvases, or walls onto the decidedly non-planar concave surfaces of the retina, and with surrounding extraocular muscles that rapidly orient the eyeball, would prompt us to consider that the ocular processes involved in constituting a visual field are anything but static or flat. (PATERSON, 2016, p. 6).

¹⁴⁹ For in actuality the orbis, its movement directed by six extraocular muscles (the fastest-moving muscles in the human body), does not passively receive an ‘unambiguous’ scene, but in actuality rapidly and continually glimpses, recomposes, remakes visual data, piecing it together in order to constitute a continually experienced ‘visual field’(...). (PATERSON, 2016, p. 7).

¹⁵⁰ *Continuum*, do Latim. Sm 1. Uma coisa (p. ex., extensão ou duração) absolutamente contínua e homogênea, que só se pode descrever por referência a outra coisa (p. ex., números). 2. Alguma coisa em que um caráter comum fundamental é discernível entre uma série de variações imperceptíveis ou indefinidas. 3. MAT Uma sequência ordenada ininterrupta; conjunto contínuo. 4. Uma série de comunidades ecológicas cuja vegetação passa de um tipo a outro sem que se perceba claramente onde um termina ou o outro começa. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/8QWB/continuum/>

originam-se as múltiplas percepções sobre o espaço – material e/ou simbólico – encontra respaldo nas reflexões de Juhani Pallasmaa, dizendo que

Estamos conectados ao nosso mundo através dos nossos sentidos; eles não são simples receptores passivos de estímulos, nem o corpo é apenas um ponto para ver o mundo a partir de uma perspectiva central. A cabeça não está o único lugar do pensamento cognitivo, uma vez que nossos sentidos e todo o nosso ser corpóreo estrutura, produz e armazena diretamente um conhecimento existencial silencioso [contínuo – nota minha]. O corpo humano é uma entidade cognitiva. **Todo o nosso estar no mundo é um modo de ser sensorial e corporal** [grifo meu], e nesse mesmo sentido, o ser constitui a base do conhecimento existencial.¹⁵¹

Tal modo de ser sensorial e corporal encontra-se no que Paterson finalmente afirma como “propriocepção – a sensação de posição corporal no espaço” (SHERRINGTON, 1907 apud PATERSON, 2016, p. 8). Essa sensação é subdividida, ainda na menção de Paterson à propriocepção. Para Richard Shusterman, citado por Paterson,

A propriocepção diz respeito às sensações internas e à cognição resultante da posição, postura, peso, orientação, equilíbrio e pressões do corpo e dos membros do corpo, enquanto a percepção cinestésica relaciona-se mais especificamente com esses sentimentos percebidos internamente e cognições resultantes que se relacionam com postura, orientação, pressão, e o equilíbrio muda através do movimento.¹⁵²

Nessa articulação entre as reflexões de Pallasmaa e Paterson há pontos em comum. As percepções derivam de uma organização entre os sistemas ocular e auditivo – no ouvido interno (Paterson, 2016). Dessa maneira, o corpo constrói, a partir da série de fatores descritos por Paterson sobre o sistema oculomotor, sobre a convergência de uma infinidade de imagens para um fim que faz com que haja a compreensão

¹⁵¹ Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial. (PALLASMAA, 2011, p. 7).

¹⁵² Proprioception concerns the inner sensations and resulting cognition of the position, posture, weight, orientation, balance, and internal pressures of one's body and bodily members, while kinaesthetic perception more specifically relates to such internally perceived feelings and resulting cognitions that relate to postural, orientational, pressure, and equilibrium changes through movement. (SHUSTERMAN, 2011, p. 154 apud PATERSON, 2016, p. 8).

tridimensional do espaço e sobre os “sentimentos percebidos internamente e cognições resultantes” (SHUSTERMAN, 2011, p. 154 apud PATERSON, 2016, p. 8).

A esses sentimentos e cognições resultantes associam-se aqui às reflexões de Juhani Pallasmaa, que disserta sobre, dentre diversos aspectos da existência humana na ocupação – e no habitar do espaço arquitetônico a organização, por assim dizer, como seguimos aqui, sugerem não somente o ato de lembrar como um “evento mental” apenas, mas “um ato de corporificação [o afeto, segundo Espinosa – nota minha] e a projeção” [a materialização das imagens mentais] (PALLASMAA, 2018, p. 25) nas reações do corpo no sentido da propriocepção e da cognição. Destas amplas relações, por fim, resulta o que pode ser compreendido como o ato de habitar a um espaço.

Juhani Pallasmaa nos apresenta em seu livro *Essências* (2018), uma série de reflexões apontadas para temas como espaço, lugar, memória e imaginação, tanto quanto a matéria, a tutilidade, o tempo e a experiência (PALLASMAA, 2018), o que encontramos como ponto de aproximação com os temas desenvolvidos na pesquisa para esta tese. Para Juhani Pallasmaa, “as construções humanas também têm a tarefa de preservar o passado e nos permitir experimentar e compreender o *continuum* da cultura e da tradição” (PALLASMAA, 2018, p. 13).

Nesta proposta de mediação entre um produto cênico e a arquitetura, entre Gordon Craig e Juhani Pallasmaa respectivamente, devemos observar atentamente a trajetória e produção de Gordon Craig em aspectos não materiais, ou seja, aqueles que apresentam-se como um chamado ao sensível, ao sensorial. No que se refere a este sentido, um *continuum* da cultura é percebido em Gordon Craig, observados os contextos nos quais estão inseridos os seus “produtos”. Para o pesquisador Harry Payne,

Em uma série de escritos e produções de 1900 até a Primeira Guerra Mundial, Edward Gordon Craig propôs nada menos que uma revolução total no projeto, na montagem e na finalidade do teatro. Frequentemente (sic) ele descreveu o processo necessário como uma eliminação de acréscimos para chegar ao cerne do teatro como uma forma de arte independente. Esta purificação teria consequências surpreendentes, pois entre as coisas que teriam que desaparecer seriam o ator e a atriz, a peça escrita e a cena representativa. Em seu lugar, ele propôs um teatro ritual, inspirado nos teatros sagrados da antiga Grécia e Europa medieval. (PAYNE, 2016, p. 1).

Para Juhani Pallasmaa, “as imagens [da arquitetura – nota minha] meramente lembradas e as metáforas, servem como importantes mecanismos da memória: em primeiro lugar, elas materializam e preservam a passagem de tempo e a tornam visível” (PALLASMAA, 2018, p. 15). Dessa maneira, Pallasmaa evoca por uma interpretação da arquitetura que recupere por “traços da memória arquitetônica”.

Pallasmaa também nos informa que “toda paisagem e toda edificação é um mundo condensado e uma representação microcósmica de nosso lugar dentro dele” (PALLASMAA, 2018, p. 15). Como uma condensação das imagens que temos sobre o mundo experienciado, Gordon Craig desenvolve traços que evidenciam não somente a uma arquitetura presente, mas também um direcionamento dos olhos às percepções que avançam a quaisquer impressões que pudessem caracterizar a sua cena como meros simulacros de um mundo real.

O conceito de habitar proposto por Pallasmaa confere ao edifício erguido uma valoração cultural em seus recortes sociais, históricos, econômicos e especialmente humanos; o edifício virá a se tornar um símbolo, também, de ordem – ou ordenação, bem como diz Pallasmaa em relação ao lar, de “uma experiência multidimensional” (PALLASMAA, 2017, p. 20). Juhani Pallasmaa ainda reflete sobre a ideia de lar, na qual esse espaço, nesse sentido, “é uma coleção e concretização de imagens pessoais de proteção e intimidade, que permite a alguém recordar e reconhecer a sua própria identidade” (PALLASMAA, 2017, p. 21) e finaliza:

O lar é uma encenação da memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública. **O espaço pessoal expressa a personalidade para o mundo exterior, mas, de modo igualmente importante, reforça a imagem que o morador tem de si mesmo e materializa sua ordem no mundo.** [grifo meu] (PALLASMAA, 2017, p. 21).

O que se observa, em um paralelismo com a cena craigiana a partir das considerações de Pallasmaa, e junto a este paralelismo a compreensão das organizações materiais e simbólicas propostas por Gordon Craig é que o encenador propôs, consciente e inconscientemente projeções das suas experiências no seu novo teatro e na sua nova cena.

Pallasmaa nos indica uma consideração crucial para que os espaços sejam entendidos como materializações do Eu interior de cada um. Em seu livro *Habitar* (2017),

Pallasmaa informa a respeito de que expomos e “expressamos nosso Eu privado” (PALLASMAA, 2017, p. 26) e assim, em mais um alinhamento com a obra craiguiana, desta maneira percebemos e evidenciamos uma organização espacial como expressão de um Eu privado.

O que é demonstrado aqui, em vista de entender as articulações mentais de Gordon Craig, bem como compreendê-lo no que expressou na imagem da cena, faz parte de uma ordenação. Assim podemos considerar isto, já que também esse modo de ordenação é pensado por Juhani Pallasmaa, no sentido de uma “itemização” de premissas elementares no conjunto de elementos mentais e/ou simbólicos (PALLASMAA, 2017) presentes em seu estudo sobre o conceito e a ideia de lar. Dessa maneira e sobre o lar, Pallasmaa elenca alguns elementos e seus significados na constituição de um sistema organizado que é o espaço do lar. O espaço do lar, para Pallasmaa apresenta:

1. Elementos fundamentados em um nível bio-cultural (sic) profundo e inconsciente (entrada, cobertura, lareira);
2. Elementos relacionados com a vida pessoal e a identidade do habitante (objetos de valor sentimental, pertences, objetos herdados da família);
3. Símbolos sociais com objetivo de passar certa imagem ou mensagem às pessoas de fora (símbolos de riqueza, educação, identidade social etc.). (PALLASMAA, 2017, p. 29).

Gordon Craig, na expressão – e materialização – da e na cena, levou à visualidade desta uma série de representações também de nível bio-cultural e inconsciente. Estão nela, a cena craiguiana, presentes elementos relacionados à sua história pessoal, sua identidade enquanto artista e, notada a presença do símbolo (ou dos símbolos), a comunicação de mensagens que envolvem uma construção imagética presente no espectador no sentido das afecções que o atingem.

Nas aproximações possíveis dentro desta pesquisa – e com as reflexões de Juhani Pallasmaa - com a obra craiguiana-, é importante destacar o “encantamento” de Gordon Craig com a obra do artista Lewis Loeb (ROSE, 1932). A expressão artística de Loeb, em indicação feita por Enid Rose em seu livro *Gordon Craig and The Theatre – A Record and an Interpretation* (1932) sugere inspiração e mesmo uma repetição, ao modo de Gordon Craig, na criação da imagem da nova cena.

O que é possível interpretar da reflexão de Juhani Pallasmaa, a partir da lista mencionada acima pelo arquiteto, é que em Gordon Craig é possível encontrar uma

expressão que se origina em seu nível bio-cultural – a partir da experiência de contato com as obras de Loeb, desenvolvendo e aperfeiçoando uma identidade artística para o seu Eu – como “habitante do espaço cênico”, assim materializando e manifestando símbolos que recuperou da memória coletiva e da história.

Essa contextualização da intencionalidade de Gordon Craig cabe, tal como Pallasmaa menciona em relação ao símbolo do fogo em seu livro, por exemplo, no que “remonta às nossas memórias inconscientes, à arqueologia das imagens” (PALLASMAA, 2017, p. 35) impressas – superpostas e sobrepostas - na memória do artista. Dessa maneira, como que em uma arte instintiva (ROSE, 1932), Gordon Craig leva à imagem da cena propósitos também aproximados de uma ideia de espaço identitário, profundo em referências em suas próprias experiências tal como poderia sê-lo em uma casa ou lar.

Em lembrança ao título deste subcapítulo, habitar a cena craiguiana – inclusive por ele mesmo, Gordon Craig, significa recorrer a uma arquitetura da memória – ou a uma arqueologia da memória (PALLASMAA, 2017). Como nos afirma Pallasmaa, “estamos perdendo a causalidade primária em nossa experiência sensorial do mundo” (PALLASMAA, 2017, p. 35), que aqui complemento com a ideia da despersonalização dos espaços – o que se refere, neste sentido, a um distanciamento do ser humano dos significados materiais e simbólicos dos espaços que transita e ocupa, seja de forma temporária (a cena) ou permanente (o lar). Desta forma, o que nos é referência espacial, no caso da arquitetura, passa a ser apenas e tão somente um traço de lembrança – por volátil e temporária que seja e até mesmo um traço oculto no que se possui de experiência diante dos espaços.

O que se pode entender como recuperação de uma causalidade primária nas experiências sensoriais (PALLASMAA, 2017) viria, portanto, a ser a consciência de uma recuperação de memória estendida à organização espacial, conduzida e constituída em Gordon Craig a partir da sua própria história.

De acordo com Enid Rose, nestes entrelaçamentos conceituais aqui dispostos, evidenciam-se em Gordon Craig a experiência e a experimentação de um modo de habitar o espaço da cena, pelo fato de Gordon Craig ter seguido o ideal de Godwin, seu pai,

escolhendo, por exemplo, “o plano imaginativo pelo qual os assistentes cênicos e figurinistas de Irving às vezes se esforçavam a chegar”¹⁵³ (ROSE, 1932, p. 10).

Nesse plano imaginativo, por sua vez, destaca-se a intenção de se decretar o fim da “perspectiva falsificada” que Gordon Craig experimentou com Godwin. Isto viria a ser repetido posteriormente por Gordon Craig em suas criações, mas na ruptura com o Naturalismo na cena, recorre à organização dos espaços em suas formas mais básicas. No entanto, no sentido das formas básicas, não as descaracteriza a ponto de torná-las incompreensíveis, assim se pode constatar.

Nas observações de Enid Rose sobre Gordon Craig, há alguns destaques sobre a influência direta de Ellen Terry e Godwin em suas atividades – como por exemplo o seu início como ator, ainda criança, em 1878 e o exercício do desenho, que o põe, enquanto criança, em um lugar no qual concretamente se referenciou nas habilidades de Godwin. Segundo Rose, “Gordon Craig fez sua aparição como o menino Arthur St. Valery em *The Dead Heart*, uma peça produzida por Irving em 28 de setembro de 1889”¹⁵⁴.

Henry Irving, já presente na vida de Gordon Craig, o leva para ter “aulas de elocução” [oratória/expressão/comunicação – nota minha], assim tornando-se Irving mais um “habitante” importante na história de Gordon Craig.

A ideia aqui debatida sobre a ação de habitar a cena craiguiana – pelo observador espectador - também se refere aos fatores determinantes relacionados aos afetos, especialmente no entrelaçamento entre as suas experiências e experimentações que viriam a culminar na compreensão das relações entre Gordon Craig e o seu produto final cênico-cenográfico, concretizado em seu novo teatro e em sua nova cena. A experiência da tatilidade – cujos meios e fins aplicam-se aqui na compreensão dos processos criativos utilizados por Gordon Craig - destaca-se, observa Enid Rose, a partir do exercício do desenho como expressão artística e técnica, basicamente. Enid Rose menciona que

Durante os meses de férias de verão, Martin Harvey e William Haviland, que na época eram membros da *Lyceum Company*, formaram uma trupe sob sua própria gestão, com a bênção de seu “chefe” e com generosa assistência do guarda-roupa e da loja de cenários do Liceu e fez um tour pelas cidades do interior. **Nesta companhia, Gordon Craig adquiriu mais experiência como ator e, ao mesmo tempo,**

¹⁵³ Gordon Craig, following after him, chose the imaginative plane towards which Irving 's scenic assistants and costumiers were sometimes striving without quite arriving. (ROSE, 1932, p. 10).

¹⁵⁴ Gordon Craig made his appearance as the boy, Arthur St. Valery, in *The Dead Heart*, a play produced by Irving on September 28, 1889 (...). (ROSE, 1932, p. 18).

aproveitou todas as oportunidades de praticar desenho - no teatro, na cidade e no campo [grifo meu].¹⁵⁵

Segundo Rose,

Em 1893, casado naquele ano, foi morar em Uxbridge. Em uma aldeia vizinha viviam William Nicholson, o artista, e seu cunhado, James Pryde. **Nicholson ensinou Craig a escavar/gravar em um pedaço de buxo** [madeira – nota minha]. O encanto das xilogravuras de Crawhall e as ilustrações magistrais para *Trostspeigl* (1620) de um artista desconhecido, levaram-no à prática desta arte.¹⁵⁶

As influências presentes na vida de Gordon Craig estenderam-se sua produção como encenador. Toda a sua cena, por assim dizer, caracteriza-se por uma expressão artística ordenada como método construído pela experiência e das considerações de Rose entendendo um Gordon Craig expressando a sua realidade vivida e experienciada.

Para Juhani Pallasmaa, “(...) a realidade vivida não segue as regras de espaço e tempo conforme a física descreve. Poderíamos dizer que o mundo vivido é fundamentalmente ‘acientífico’, se avaliado de acordo com os critérios da ciência empírica ocidental” (PALLASMAA, 2017, p. 60) e complementa:

O espaço existencial vivido [o espaço do ser e habitar – nota minha] se estrutura com base nos significados e valores nele refletidos pelo indivíduo ou grupo, consciente ou inconscientemente; é uma experiência única interpretada pela memória e pelos conteúdos empíricos do indivíduo” (PALLASMAA, 2017, p. 60).

Trazendo as considerações de Pallasmaa para esta reflexão sobre a ação de habitar a cena craiguiana – inclusive pelo próprio Gordon Craig -, é possível que os espaços – arquitetônicos, bem como os espaços teatrais e cênicos no caso do encenador, sejam

¹⁵⁵ During the months of the summer vacations, Martin Harvey and William Haviland, who were members of the Lyceum Company at the time, formed a troupe under their own management, with the blessing of their "chief" and with generous assistance from the Lyceum wardrobe and scenestore, and made a tour of provincial towns. In this company Gordon Craig gained further experience as an actor, and at the same time took Every opportunity of practising drawing— in the theatre, the town, and the countryside. (ROSE, 1932, p. 19).

¹⁵⁶ In 1893, having married that year, he went to live at Uxbridge. In a neighbouring village lived William Nicholson, the artist, and his brother-in-law, James Pryde. Nicholson taught Craig to cut the first ditch in a piece of boxwood. The charm of Crawhall's woodcuts and the masterly illustrations to *Trostspeigl* (1620) by an artist unknown, led him into a practice of this art. (ROSE, 1932, p. 20).

entendidos e observados em suas materializações como retratos de uma realidade experienciada.

Desde a sua idealização até sua concretização, o espaço da e para a cena organizado por Gordon Craig se dá como uma fruição de um fazer artístico (PALLASMAA, 2017, p. 61) antecipadamente presente, assim corroborando a ideia de que Gordon Craig fundiu à sua obra a expressão concreta de experiências empíricas e técnicas, tornando “visível [neste caso a cena craiguiana – nota minha] como o mundo nos toca” (PALLASMAA, 2017, p. 61) - ou tocou Gordon Craig.

Juhani Pallasmaa apresenta algumas considerações pertinentes a estas reflexões, aproximadas da ação que se sugere de habitar a cena craiguiana; e aqui Pallasmaa nos informa sobre a realidade da imaginação:

A imaginação costuma ser atribuída a uma capacidade criativa humana específica ou ao âmbito da arte, mas nossa faculdade de imaginação é o fundamento de nossa própria experiência mental e de nosso modo de lidar com estímulos e informações. (...) O experimentado, o recordado e o imaginado são experiências qualitativamente equivalentes em nossa consciência: podemos comover igualmente com algo evocado pela imaginação ou com algo que tenhamos efetivamente nos deparado. A arte cria imagens e emoções que são tão reais quanto as que encontramos na vida; fundamentalmente, em uma obra de arte encontramos nosso ser-no-mundo de modo intensificado. Uma obra de arte feita milhares de anos atrás ou produzida por uma cultura completamente desconhecida ainda assim nos comove, pois, por meio da obra de arte, nos deparamos com o presente eterno de sermos humanos. Um dos paradoxos da arte é que, embora todas as obras de arte comoventes sejam únicas, elas refletem aquilo que é geral e compartilhado na experiência existencial humana. (PALLASMAA, 2017, p. 63).

No que fala Pallasmaa, entrelaçando o experimentado, o recordado e o imaginado, encontra-se a relação com as observações de Enid Rose sobre Gordon Craig na construção das suas experiências, que em camadas, formaram e formataram as suas projeções mentais sobre o que produziu em sua cena.

Gordon Craig assumiu pela primeira vez toda a direção de uma produção quando organizou algumas apresentações em Uxbridge [Inglaterra – nota minha] em dezembro de 1893. Nessa ocasião, ele produziu uma adaptação, que ele mesmo fez, de *On Ne Badine Pas Avec L'Amour*, de Alfred de Musset, e em onde ele desempenhou o papel de Perdican. Isto foi seguido por um drama cômico de Benjamin Buckstone, *A Rough Diamond*, no qual ele também atuou. Uma nota no programa referente à primeira peça diz que “os figurinos são uma

reprodução exata das roupas usadas no século XIV, e são feitos a partir de desenhos de M. Viollet le Duc”. O produtor começou a fazer um estudo aprofundado do figurino e da cena histórica. Um segundo programa consistia em trechos de *A Megera Domada*, *O Corcunda*, uma repetição de *A Rough Diamond*, em cada item da qual participava o jovem ator e empresário. **A partir da responsabilidade por essas performances ele começou a perceber que havia possibilidades de uma arte teatral ainda não imaginada, que o palco era “uma terra ainda quase desconhecida”**.¹⁵⁷

Nesse contexto entre tempo e experiência, a relação de Gordon Craig com o seu próprio modo de habitar a cena se desvela a partir do que pode ser indicado nas reflexões de Pallasmaa. Ao propor uma arte teatral “ainda não imaginada”, Gordon Craig apresenta “todo efeito e impacto artístico” na sua identificação ou no reflexo do seu eu sobre seu produto, a cena e sua visualidade.

Gordon Craig, em “uma experiência artística” ativada a partir de “um modo primitivo de experiência encarnada e indivisível [do seu próprio ser], caracteriza uma exteriorização (representada artisticamente), pela sua própria experiência corpórea” (PALLASMAA, 2017). O habitar da cena craiguiana, inclusive e potentemente por ele próprio, esteve projetada, portanto, a partir da exteriorização do afeto.

Para Enid Rose, em 1903 Gordon Craig começou a trabalhar com determinados padrões, aceitos pelo teatro. Porém, Gordon Craig, ainda segundo Rose, “o que ele mais sentiu foi a ausência de **princípios orientadores**¹⁵⁸ [grifo meu] na expressão teatral.

Música, pintura, desenho, letras, arquitetura e escultura têm padrões e são julgados por eles”¹⁵⁹. Em destaque aqui, princípios orientadores, indica a necessidade de

¹⁵⁷ Gordon Craig first undertook the whole Direction of a production when he organised a few performances at Uxbridge in December, 1893. On this occasion he produced an adaptation, which he made himself, from Alfred de Musset's *On Ne Badine Pas Avec L'Amour*, and in which he acted the part of Perdican. This was followed by a comic drama by Benjamin Buckstone, *A Rough Diamond*, in which he played also. A note on the programme referring to the first play says that “The costumes are an exact reproduction of the clothes worn in the fourteenth century, and are made from designs by M. Viollet le Duc”. The producer had begun to make a thorough study of historic costume and scene. A second programme consisted of excerpts from *The Taming of the Shrew*, *The Hunchback*, a repetition of *A Rough Diamond*, in each item of which the young actor and manager took part. From the responsibility of these performances he first began to realise that there were possibilities of an art of the theatre which had not yet been imagined, that the stage was “a still almost undiscovered land”. (ROSE, 1932, p. 21).

¹⁵⁸ Para Juhani Pallasmaa, “a arquitetura é um modo de filosofia existencial e metafísica, mediante seus meios como o espaço, a matéria, a gravidade, a escala e a luz” (PALLASMAA, 2017, p. 78); aqui Pallasmaa lista alguns dos princípios orientadores que Gordon Craig viria a utilizar: matéria (ou sua ausência), escala (monumental) e luz (simulação da luz do Sol e os grandes contrastes – uma espécie de *chiaroscuro* na cena.

¹⁵⁹ What he felt most was the absence of guiding principles in theatric expression. Music, painting, drawing, letters, architecture and sculpture have standards and are judged by them. (ROSE, 1932, p. 35).

parâmetros técnicos e estéticos para a produção da cena. Invoca necessariamente por norteamentos técnicos e artísticos, dos quais Gordon Craig, de acordo com Rose, não possuía nenhum, indicando apenas ter para si – e assim produzir - uma espécie de arte criada instintivamente. Tais norteamentos artísticos inexistiam em Gordon Craig pois, “nessa época” [aproximadamente em 1900], ele “não tinha teorias sobre produção teatral, nem tinha ainda qualquer grande conhecimento histórico da arte do palco”¹⁶⁰.

Porém Gordon Craig passou a ler sobre a ópera e sua história, bem como a desenvolver uma técnica própria (ROSE, 1932) levando adiante a reforma teatral que passou a propor. Voltando-se para o passado, ressaltando que inclusive ao seu próprio, às suas memórias e experiências, Gordon Craig evidencia seu interesse pelo tempo, reforçando a necessidade de uma arqueologia da memória para que o antigo fosse renovado.

Juhani Pallasmaa, nesse sentido afirma que, observando “o tempo da arte” como sendo “um tempo regressivo” (PALLASMAA, 2017, p. 67), “a arquitetura não é apenas um abrigo para o corpo, mas é também o contorno da consciência e a externalização da mente” (PALLASMAA, 2017, p. 70). Nestas relações com a obra e expressão de Gordon Craig, o encontramos em busca de um padrão – os tais princípios orientadores, que viria a (re) encontrar e pôr em ação na sua *Escola para a Arte do Teatro*.

A Escola apresentava uma estruturação disciplinar que retomava aspectos técnicos e artísticos, destacando-se naturalmente o que Gordon Craig viria a estruturar efetivamente em detrimento daquela ausência de princípios orientadores. Para Juhani Pallasmaa, “matéria, espaço e tempo se fundem em uma experiência elementar e singular” (PALLASMAA, 2011, p. 49) e diante dessa fusão ocorre uma reordenação do espaço. Para Gordon Craig, em seu livro *The Theatre Advancing* (1921), em anotações feitas em Florença (1909), é evidente a evocação pelo passado para que o futuro seja construído:

Quando retomarmos isso não estaremos apenas repetindo; não haverá eco de um século passado; a espirituosa reticência e desejo apaixonado que levaram os homens usar a máscara em eras passadas deveriam ser agora o mesmo de antes, e nunca deveria morrer. É a uma inspiração como esta que devemos recorrer e nas quais devemos confiar. Portanto, que ninguém tente colocar esta coisa de um lado para o outro em uma loja de antiguidades, ou como uma explosão excêntrica do Futurismo. Prevejo que o público ficará, evidentemente, avisado por quem já

¹⁶⁰ At this time Gordon Craig had no theories of stage production, nor had he as yet any great historical knowledge of stage-craft. (ROSE, 1932, p. 32).

pensou nisso pela primeira vez e não vejo nada além de loucura na ideia da máscara como uma proposição possível.¹⁶¹

Gordon Craig utiliza a máscara para evidenciar seu interesse na arqueologia da história do teatro e nos tempos passados. Assim demonstra Gordon Craig, segundo Enid Rose, seu entusiasmo pela memória e pela história:

Devemos trabalhar a arte desde o início, não aceitando nenhuma tradição de qualquer tipo se for desprovida de bom senso. Não inventando nada a menos que tenha bom senso comum e incomum. ...Gosto do que Bernard Shaw escreve sobre a tradição do palco operístico: ‘A lei da performance tradicional é “Faça como foi feito da última vez”. A lei de toda performance viva e frutífera é “Obedeça ao impulso mais íntimo que a música dá e obedeça-o até à satisfação mais exhaustiva.” E como esse impulso nunca é, numa natureza fértil e artística, o impulso para fazer o que foi feito da última vez, as duas leis são incompatíveis, sendo virtualmente leis respectivamente da morte e da vida na arte. É a mesma coisa com peças de teatro, qualquer coisa.¹⁶²

E, assim, em suas próprias palavras, Gordon Craig define seus princípios estéticos para a construção teatral e do espetáculo dramático.

Se jogarmos fora as tradições (e os Teatros de Arte protestam contra isso), devemos inventar novas. Como podemos fazer sem leis? Novos sistemas são inventados, novas leis nunca. Pois uma lei é mais antiga que um sistema e está fixada desde o início das coisas. Nós fazemos sistemas, descobrimos leis; e todas as técnicas do mundo não podem levar à descoberta de uma lei. Existem inúmeras técnicas em arquitetura e música, mas as leis são poucas e bem diferentes dessas.¹⁶³

¹⁶¹ When we shall resume this we shall not be merely repeating; it will be no echo of a past century; the spirited reticence and passionate desire which led men to use the Mask in past ages should be the same now that it ever was, and should never die. It is such an inspiration as this that we should turn to and in which we should trust. Therefore let no one attempt to put this Thing on one side into the antique shop, or on to the other as an eccentric explosion of Futurism. I anticipate that the public will of course be warned by those who have thought about it for the first time and see nothing but folly in the idea of the Mask as a possible proposition. (CRAIG, 1921, p. 126).

¹⁶² Gordon Craig issued a formal prospectus for his school, a copy of which, by the forethought of J. M. Bulloch, has been preserved in the British Museum. On this copy are notes in Craig's handwriting which show his enthusiasm, “We shall work the art out from the commencement, accepting no tradition of any kind if it is devoid of commonsense. Inventing nothing unless it has common and uncommon sense...I like what Bernard Shaw writes about the operatic stage tradition, ‘The law of traditional performance is “Do as was done last time”. The law of all living and fruitful performance is “Obey the innermost impulse which the music gives and obey it to the most exhaustive satisfaction.” And as that impulse is never, in a fertile and artistic nature, the impulse to do what was done last time, the two laws are incompatible, being virtually laws respectively of death and life in art.’ It's the same with plays, anything.” (CRAIG apud ROSE, 1932, p. 39).

¹⁶³ If one throw away traditions (and the Art Theatres protest that they do so), we must invent new ones. How can we do without laws? New systems are invented, new laws never. For a law is older than a system and is fixed from the beginning of things. We make systems, we discover laws; and all the techniques in

Observam-se aqui as conexões entre Gordon Craig e a importante história da arquitetura e do teatro. Memória e imaginação, de maneira geral e também específica, conduzem Gordon Craig a novas experimentações. Na definição dos princípios técnicos e artísticos que viria a seguir – e construir metodologias específicas na sua *Escola para a Arte do Teatro*, Gordon Craig alicerça a base de um pensamento que veio a romper com a visão tradicional da encenação.

Isto não ocorreu de maneira meramente sustentada por questões técnicas e/ou artísticas, mas fundamentada em bases que tornariam a cena craiguiana habitável, compreensível a partir de elementos organizados em suas origens primordiais. Nessa renovação – ou retomada – de princípios orientadores do e para o novo teatro e a nova cena que propunha, a concretização de um espaço dramático intencionalmente organizado sobre alicerces memoriais e históricos, nos quais evidencia-se uma fusão entre matéria, espaço e tempo experienciados (PALLASMAA, 2017).

Tal como a casa, o espaço da cena craiguiana, em seu habitar pelo próprio Gordon Craig e por quem viesse a ser seu observador/espectador, as imagens da cena deixam de ser “puramente retinianas” (PALLASMAA, 2017, p. 89), tal qual a arquitetura na modernidade e na contemporaneidade. Pallasmaa chama por uma sensibilização ao prazer na arquitetura. Dessa mesma forma, trata o que chama de “projeções mentais” na “exteriorização da imaginação, da memória e das capacidades conceituais do ser humano” (PALLASMAA, 2017, p. 89).

Nestes aspectos, a cena craiguiana tem para si o mesmo: o estímulo da imaginação, da memória e das capacidades interpretativas humanas, assim como observamos e interpretamos em suas generalidades e especificidades os espaços do habitar humano. Este habitar, em suas subjetividades assim como na palavra, em si, aqui utilizada como uma possibilidade de aproximação com a cena craiguiana em suas analogias e demais relações como a fisicalidade humana, com a experiência e a memória, descrevem também a Gordon Craig em sua experiência existencial.

the world cannot lead to the discovery of one law. There are countless techniques in architecture and music, but the laws are few, and quite other than these. (CRAIG, 1921, p. 165).

Nessa articulação entre “o mundo e a mente humana” (PALLASMAA, 2017, p. 91), (re) surgem então as “metáforas espaciais e materiais dos encontros existenciais humanos e básicos” (PALLASMAA, 2017, p. 91). Para Pallasmaa,

Uma verdadeira metáfora arquitetônica [também na e da cena em Gordon Craig – nota minha] é uma entidade extremamente **abstrata e condensada, capaz de incorporar uma multiplicidade de experiências humanas em uma única imagem**. Todas as imagens artísticas poderosas da literatura, da música, da pintura e do cinema são condensações similares que possuem a capacidade de comunicar a complexa experiência do ser humano por meio de uma representação. (PALLASMAA, 2017, p. 91).

Assim é possível entender Gordon Craig em suas representações, nas múltiplas experiências dele, bem como nas experiências do seu observador/espectador. Tal capacidade de transformar o espaço da cena em um espaço de habitar, dentro das analogias e relações feitas com a casa e com a cena craiguiana. Desvelam-se na materialidade da cena craiguiana as metáforas e simbolismos das mais diversas linguagens artísticas e técnicas, sugeridas e materializadas em forma de representações abstratas e condensadas, no limite das suas possíveis interpretações; são materialidades “descritas” visualmente por experiências elementares da experiência humana com os espaços, suas formas, suas organizações e estruturas.

As metáforas e simbolismos na cena craiguiana são expressas, como já observado nos capítulos anteriores, pelas relações entre os espaços e seus conteúdos, dentro de uma imagem cênica que captura não as particularidades estéticas e estruturais de uma casa literalmente, mas em um sentido em que a casa “é a metáfora do corpo e o corpo é a metáfora da casa” (PALLASMAA, 2017, p. 98). Nesse sentido, Juhani Pallasmaa afirma que “estamos em constante diálogo e interação com nosso entorno, de modo que é impossível desvencilhar a imagem do eu de seu contexto espacial e situacional” (PALLASMAA, 2017, p. 98).

Assim compreende-se a imagem poética de uma casa, da mesma maneira a cena organizada por Gordon Craig, que demonstra diálogo e interação com o seu próprio Eu e seu entorno experienciado.

Distante de uma perspectiva apenas retinal na observação e interpretação das imagens, como visto anteriormente, o ato de habitar um espaço [e nestas relações habitar a cena craiguiana], Pallasmaa diz que

as metáforas arquitetônicas produzem um impacto mental por meio de canais emocionais e corporalizados antes de serem compreendidas pelo intelecto; ou ainda, mesmo que não sejam compreendidas, as metáforas podem nos comover profundamente. **O poder de uma imagem poética ou arquitetônica reside em sua habilidade de acessar a experiência existencial diretamente, sem a manipulação ou a deliberação consciente** [grifo meu]. (PALLASMAA, 2017, p. 102).

Como na cena teatral, o impacto visual produz um impacto mental de reconhecimento – ou não, das formas, estruturas e suas significações básicas ou complexas. O poder da imagem da cena, assim como na imagem arquitetônica, está contido em suas significações de imediata apreensão e interpretação ou em um acesso a experiências que precedem à visão retinal, estendendo-se às experiências existenciais anteriores.

A corporalização (PALLASMAA, 2017) – a propriocepção descrita por Paterson (2016), citado neste capítulo corresponde, juntamente com os outros sentidos – incluindo tatilidade, à relativa completude da percepção espacial em altura, largura e profundidade, portanto. Gordon Craig sugere um novo teatro e uma nova cena a serem habitados pelos afetos, pelas memórias.

Gordon Craig “domestica” o espaço da cena, assim como Juhani Pallasmaa afirma isto ocorrer com a arquitetura diante do espaço da casa. Ao propósito da casa, o habitar. Ao da cena, também um habitar, representado pelos “aspectos do mundo, da vida e dos significados existenciais, mais do que estéticos” (PALLASMAA, 2017, p. 113). Os princípios norteadores de Gordon Craig para a produção da imagem da cena (re) nascem da sua própria experiência multissensorial, na qual recordação e imaginação articulam-se em uma externalização de uma memória e de um imaginário, entrelaçados a uma operação conjunta entre o corpo e o seu entorno (PALLASMAA, 2017).

Para entender Gordon Craig, em sua cena habitável pelo afeto, pela memória, pelo corpo e pelas existências individuais e coletivas, é necessário que se entenda o tempo na experiência, aqui proposto esse entendimento a partir da interpretação fenomenológica da arquitetura. Para Juhani Pallasmaa, “espaço e tempo não são dimensões independentes e objetivas exteriores à nossa consciência; estamos interligados ao mundo como em uma fita de Moebius (sic), que apresenta dois lados e apenas uma superfície” (PALLASMAA,

2017, p. 115). Gordon Craig alcançou essas dimensões das quais fala Pallasmaa, inclusive em relação ao que os olhos não vêem.

Em seu livro *The Theatre Advancing* (1921), Gordon Craig anota:

O que nos impede de tratar uma árvore (que como parte da natureza divina não existe nada mais sagrado - e, o que é mais, mais alegre) de maneira semelhante? Não que devêssemos permitir que até o símbolo de uma árvore apareça em nosso palco meramente como algo para se olhar; **a menos que o drama exigisse a presença de um símbolo tal, nenhuma árvore deve ser colocada ali.** Mas se deve haver uma árvore, ou uma fonte, ou um fogo, teremos que ser informados pela majestade de cada um que cada um é de suma importância, **e isso só pode ser feito moldando símbolos - em cada caso, algo sugerindo e defendendo a coisa real.** E deixe-me repetir: feito com materiais preciosos.¹⁶⁴ [grifos meus].

Gordon Craig, afeito mais ao Simbolismo que ao Realismo na e da cena, notadamente argumenta positivamente sobre a sugestão. Esta sugestão envolveu a criação de uma cena simbólica, em um espaço simbólico, no qual esteve caracterizada uma performance dos afetos e dos sentidos, uma formação de camadas de percepção a partir da experiência, da memória e da tatilidade.

Os olhos, portanto, viriam a ser a porta de entrada das primeiras informações visuais, cabendo ao corpo, como um todo, reagir na identificação ou não dos símbolos transpostos para a materialidade da cena. Como diz Gordon Craig, uma exigência pela forma absoluta de uma árvore em cena poderia ser atendida, mas em defesa do que os olhos não vêem – o símbolo presente na sua cena-, mas o corpo em seu todo percebe e reage, Gordon Craig já atestava em seu *Da Arte do Teatro* (1906).

Habitar a cena craigiana é observar com o corpo, com os afetos e com a experiência o que o espaço comunica em suas particularidades concretas, abstratas e simbólicas. Juhani Pallasmaa afirma que “além de criar a experiência do espaço distinto e único, a tarefa fundamental da arquitetura é preservar e concretizar um sentido de

¹⁶⁴ What is to prevent us from treating a tree (than which as part of Divine nature there is nothing more holy - and, what is more, more joyous) in a like manner? Not that we should allow even the symbol of a tree to appear on our stage merely as something to look at; unless the drama demanded the presence of such a symbol, no tree should be put there. But if there is to be a tree, or a fountain, or a fire, we shall have to be made aware by the majesty of each that each one is of paramount importance, and this can only be done by fashioning symbols—in each case something suggesting and standing for the real thing. And let me repeat it—made in precious materials. (CRAIG, 1921, p. 19).

continuidade cultural e salvaguardar nossa experiência do passado” (PALLASMAA, 2017, p. 117).

A continuidade cultural, em seus sinais simbólicos na cena craiguiana, aparece demonstrado na materialidade cênica a partir do que é sentido. O *continuum* formado por existência e experiência ultrapassa quaisquer delimitações histórico-culturais, alcançando registros imemoriais, reestruturando as percepções. Segundo Pallasmaa, exemplificando, “a simples imagem de uma pirâmide egípcia em nossa memória concretiza a distância temporal de quase cinco milênios.” (PALLASMAA, 2017, p. 103).

O nosso “passado biocultural (sic)” (PALLASMAA, 2017) atesta a possibilidade de um reviver o passado e alicerçar o futuro. Assim, para Pallasmaa, “é evidente que significados artísticos não podem ser inventados, pois são fundamentalmente reencontros existenciais inconscientes e pré-reflexivos com as experiências, emoções e mitos humanos primordiais” (PALLASMAA, 2017, p. 119), que afluem em uma sistematização de percepções coordenadas por esses fatores. Qualitativamente a cena craiguiana possui esses adjetivos, demonstrados nas evidências de uma dimensão mental (PALLASMAA, 2017) externalizada por meio da recuperação de imagens que guardam em suas profundidades culturais e históricas a infinitude de experiências e ações humanas.

Assim, observando os apontamentos e descrições neste subcapítulo, segue-se aqui o estudo das relações entre o Simbolismo e a materialidade da cena craiguiana, em uma abordagem que se opõe à matéria palpável e se alinha aos princípios norteadores para a organização dos espaços em modos não visíveis aos olhos, porém assim mesmo perceptíveis aos sentidos.

3.2 A cena craiguiana na (re) apresentação do invisível

A cena craiguiana é composta visualmente por uma série de elementos concretos – as superestruturas, escadas e plataformas-, palpáveis, e de outros elementos que tangenciam e adentram ao simbólico, ao metafórico e ao sensível – as percepções relacionadas à luz e à sombra, à penumbra e à escuridão, aos cheios e vazios na cena.

A representação do invisível é discutida aqui tomando com caminho as imersões do arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa, cuja obra escrita está centrada em um debate que compreende a arquitetura como uma representação não somente de instâncias e necessidades físicas par a organização do espaço, mas também o que esse espaço, organizado, comunica enquanto lugar de se estar.

Pallasmaa, assim como o arquiteto franco-suíço Le Corbusier reconheceram na arquitetura materializada os plenos potenciais de emocionar seu usuário, isto no sentido de que para tal feito, o arquiteto que busca essa significação em seus projetos, deve recorrer obviamente a estudos prévios acerca da história da arquitetura desde seus tempos primordiais. Inclui-se aqui também uma sensível percepção sobre os estados emocionais que são despertados, inicialmente, pelas necessidades e, posteriormente, às significações simbólicas desses espaços em sua organização.

A cena craiguiana, repleta desses sistemas e mecanismos de significação simbólica, mencionados por diversos outros autores como Constantin Stanislavski, Kaoru Osanai e Almir Ribeiro, definem aqui um caminho para a interpretação das estruturas teatrais constituídas por Gordon Craig para seu novo modelo de encenação.

Stanislavski, em suas descrições da experiência que teve com Gordon Craig, demonstra, dentre outros pontos, as representações materiais aplicadas à apresentação de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou em 1912. Kaoru Osanai apresenta uma descrição na qual o orientalismo é a grande referência por meio da qual observa o *Hamlet* de Gordon Craig. Almir Ribeiro pontua as manifestações simbólicas e espirituais por meio das quais Gordon Craig desenvolve uma cena repleta desses caminhos, materializados por essas e por diversas outras perspectivas, em que o encenador demonstra sua aversão ao Realismo, vindo a propor soluções que alcançassem representações aproximadas da emoção plástica da qual se referia o arquiteto Le Corbusier.

Dentro destes caminhos de interpretação da imagem da cena craiguiana, é importante destacar não somente as descrições e experiências ou testemunhos da obra “viva”, no instante e na temporalidade vivida e experienciada por Gordon Craig e por seus contemporâneos. O arquiteto e professor finlandês Juhani Pallasmaa assenta suas interpretações da arquitetura e para a arquitetura como possíveis caminhos para que seja estabelecida a presença humana nos espaços arquitetônicos como fundamental, mais do que se tem como necessária para que os espaços arquitetônicos sejam efetivamente ocupados – inclusive pelo inconsciente e pela memória desses ocupantes.

Pallasmaa atravessa a fronteira do que delimita a existência da matéria arquitetônica como sendo apenas uma necessidade funcional, observando o que de fato, sendo invisível, poderia tornar a experiência na arquitetura algo ligado a uma memória “inconsciente” – individual e/ou coletiva, relacionadas ao tempo e a um encontro pessoal individual e único com a manifestação do simbólico na arquitetura.

Assim, esses e outros autores são aqui apresentados em seus debates com e sobre a arquitetura do invisível, bem como, a partir dos seus juízos, no que é apresentado nesta tese. Encontramos em Gordon Craig sinais evidentes das suas relações com a arquitetura em seus métodos e processos de transferir para a matéria da cena e da encenação significações além apenas de uma mera e superficial decoração de cena.

O invisível na cena craiguiana apresenta-se e representa-se, isto posto no sentido de que, nas teorias das Performances Culturais, é possível encontrar explicações que justificam a tangibilidade da obra daquele encenador com conceitos aplicáveis à interpretação das qualidades simbólicas do que propôs como renovação da arte do teatro.

Nesta renovação, encontramos inúmeras manifestações culturais, como o estudo da história do teatro e os potenciais simbólicos e sensíveis aplicados à encenação. Em suas devidas proporções também encontramos a restauração de ideias e comportamentos que permeiam a alma humana em seus aspectos memoriais e históricos, o que transforma a visualidade do *Hamlet* de Gordon Craig em uma estrutura composta por conteúdos materiais aparentemente simplificados, porém profundos em suas referências sobre a vida e também a morte (RIBEIRO, 2024).

Para que se veja a cena craiguiana, em suas materialidades e intangibilidades e, nesse conjunto, as significações dadas aos que os olhos não (re) conhecem de imediato, é necessário que seja feito aqui um entrelaçamento conceitual e prático, considerando os

ensaios do professor e arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa e do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, ambos já mencionados anteriormente.

Esses dois teóricos da arquitetura e estudiosos dos processos primários em relação à percepção e produção de arquitetura, consideram alguns tópicos em comum sobre os espaços arquitetônicos, que aqui também são levados em seu conceito e constituição à organização da imagem da cena por Edward Gordon Craig.

O espaço arquitetônico abraça as mais diversas formas de organização espacial, incluindo o espaço da cena, ou o espaço cênico. Tal consideração advém de premissas estruturais na produção do espaço arquitetônico, entendendo-se também que para que seja organizado um espaço cênico, há uma necessidade premente de que se o reconheça em sua tridimensionalidade – altura, largura e profundidade. Em função deste reconhecimento, portanto, deliberar-se finalmente sobre especificidades e particularidades do espaço arquitetônico e cênico.

Nessa perspectiva, o espaço da cena é o espaço no qual o drama é visto material e subjetivamente – e sentido, percebido. A percepção diante do drama encenado encerra-se em inúmeros núcleos perceptivos do e para o espectador e dessa forma assim é possível considerar minimamente os sistemas básicos que ativam os sentidos, tais sejam a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar.

O tato, como visto nos capítulos e subcapítulos anteriores, corresponde a um elemento essencial, um ferramental básico para a produção de arte, entendidos aqui os posicionamentos e observações técnicas da Dr.^a Tomoko Tamari e do arquiteto Juhani Pallasmaa, que debatem acerca da tatilidade como fator crucial para uma presença plena do artista em relação à sua produção. Uma presença não somente física na manipulação do seu instrumental apenas, mas uma presença que alcança a ideia de mão ferramenta (PALLASMAA, 2011).

Para Tamari, a importância dos modos incorporados (TAMARI, 2017) – ou corporalizados e, ainda, corporificados - de pensamento e expressão artística, sendo esta uma projeção de processos multissensoriais que associados e para Pallasmaa, o conceito de mão ferramenta.

A mão ferramenta está presente na produção artística de Gordon Craig na materialização das suas ideias para a cena, cenografia e iluminação cênica. Seus desenhos, gravuras, maquetes e escritos representam o que Pallasmaa considera como ação da mão ferramenta. Esta ação, como visto anteriormente no decorrer desta tese, refere-se ao contato direto do artista com seus meios de externalizar imagens mentais do que pretende produzir. Em Gordon Craig, neste caso, a produção de uma imagem antecipada da cena; a expressão artística a partir de modos corporalizados do pensamento.

Dos três primeiros sentidos, destaca-se no decorrer deste subcapítulo o sentido da visão, por meio do qual Pallasmaa e Le Corbusier tecem suas considerações e elaborações conceituais na arquitetura.

Juhani Pallasmaa e Le Corbusier tecem suas reflexões com dois conceitos semelhantes em relação aos conteúdos e significações materiais e subjetivas, respectivamente, nas suas reflexões sobre a arquitetura e a organização dos espaços em suas necessárias referências históricas e humanas, bem como nas transformações socioculturais, tecnológicas, industriais nos séculos XX e XXI.

Em 1923 o arquiteto franco-suíço Le Corbusier escreve seu livro *Por uma Arquitetura*.¹⁶⁵ Em destaque, Le Corbusier indica uma coordenação de sensações para que a [nova] arquitetura fosse percebida, ou seja, que não fosse vista apenas com os olhos e o sentido da visão. Le Corbusier fala de uma arquitetura em “estado bruto”, que mesmo assim sensibiliza a quem a experiencia. Para Le Corbusier,

O olho do espectador se move em um espaço feito de ruas e de casas. Recebe o choque dos volumes que se elevam à volta. Se esses volumes são formais e não-degradados por alterações intempestivas, se a ordenação que os agrupa exprime um ritmo claro, e não uma aglomeração incoerente, se **as relações entre os volumes e o espaço são feitas de proporções justas, olho transmite ao cérebro sensações coordenadas** [grifo meu] (...). (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 27).

Le Corbusier percebe a casa como uma “máquina de morar”, uma casa-instrumento que, em sua nova organização passaria a ser, ter e apresentar uma arquitetura da emoção (LE CORBUSIER, 2014 [1923])¹⁶⁶ e essa arquitetura da emoção, constituída

¹⁶⁵ Título do original francês: *Vers une Architecture*. Copyright La Fondation Le Corbusier – Link: <https://www.fondationlecorbusier.fr/la-fondation/> Acesso em 11/07/2024

¹⁶⁶ A aqueles, absorvidos agora pelo problema da “máquina de morar” declaravam: “a arquitetura é servir”, nós respondemos: “a arquitetura é emocionar”. (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXV).

pela justiça a ser feita nas relações entre os volumes do edifício com o espaço em organização se teria, enfim, um novo espírito, uma nova época para a arquitetura. Le Corbusier, na sua máxima “Arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXVII), já indica o fator visão como primordial para a percepção da arquitetura em sua época.

Os elementos descritos por ele em seu livro e celebrados como constituintes da nova arquitetura eram elencados a partir das formas primárias, dos volumes primários e assim da sua fácil leitura (LE CORBUSIER, 2014 [1923]). Nesse sentido, o arquiteto articula essas formas com a luz, orientando que “nossos olhos foram feitos para ver as formas sob a luz” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXIX) e que “os elementos arquiteturais são a luz e a sombra, a parede e o espaço” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. XXXI).

Diante dessas considerações, é possível que se construa aqui uma analogia com a cena craiguiana (uma “máquina” de e para encenar), haja vista o espaço cênico, em suas generalidades e especificidades, ter como elementos fundamentais para a construção da imagem da cena espaço, luz e sombra, estes, por sua vez significando o invisível na cena.

A percepção, neste caso por meio dos olhos, se refere ao entendimento da tridimensionalidade do espaço, às suas características que envolvem gravidade, equilíbrio e a construção de camadas de imagem pelo oculomotor e demais estruturas oculares (PATERSON, 2016). Por suas vezes, essas camadas de imagem culminam na interpretação do espaço tridimensional e seus conteúdos. A cena craiguiana, em sua complexidade, traz inicialmente os jogos de luz e sombra em espaços hiperdimensionados, constituídos pela sugestão de penumbra e escuridão, organizados em superestruturas também sugeridas em suas formas, volumes e superfícies.

Para que isto seja visto e sentido, o ataque direto da imagem na cena craiguiana é aos olhos e a sentidos ativados pelo simbolismo na cena e pela organização de um espaço no qual e a partir do qual “ressonâncias profundas” (LE CORBUSIER, 2014 [1923]) afloram, originadas como visto na imersão de Gordon Craig na arqueologia do teatro, na experimentação e nas suas experiências existenciais.

Em suas reflexões sobre a arquitetura e as percepções, especialmente no que contribui aqui para o desvelamento da cena craiguiana em suas significações não visíveis

a olhos nus, Juhani Pallasmaa, transita por caminhos de pensamento distanciados do ocularcentrismo.

O professor Juhani Pallasmaa, em *Os Olhos da Pele* (2011) e em *Essências* (2018), traz uma perspectiva de observação da arquitetura em seus aspectos experienciais e existenciais. Isto no sentido de que esses aspectos, associados à interpretação da imagem da cena criada por Gordon Craig, torna possível a compreensão de uma linguagem simbólica aplicada em suas características visuais e estéticas primárias.

Para essa compreensão, o apoio nas reflexões de Juhani Pallasmaa se mostra fundamental para o pensamento construído nesta tese, haja vista o arquiteto destacar, inicialmente, os olhos como detentores de uma “proeminência entre os órgãos cognitivos do corpo” [o ocularcentrismo – nota minha] (PALLASMAA, 2011, p. 15), tendo isto suplantado pela “invenção da representação em perspectiva” (PALLASMAA, 2011, p. 16).

Esta técnica de representação artística, aplicada no desenho e na pintura basicamente, viria a elevar o grau de percepção da imagem representada por essas técnicas, “transferindo” para o papel e a tela a impressão de profundidade – a terceira dimensão. Sobre a visão Pallasmaa no informa que “na nossa era, a hegemonia da visão tem sido reforçada pelas incontáveis invenções tecnológicas e a infinita multiplicação e produção de imagens” (PALLASMAA, 2011, p. 20), indicando naturalmente o privilégio dado a esse sentido frente a uma modernidade que passou a excluir os outros sentidos, observando que enxergar não é um sentido que está presente em todos, sem exceção.

A hegemonia de pensamento na consideração de que apenas os olhos fazem parte do ferramental único e necessário para se compreender o mundo exclui os outros sentidos, bem como os significados da experiência, dos afetos e da memória que, em suas medidas, são condicionantes para uma expressão humana completa na sua compreensão das linguagens artísticas. Pallasmaa chama de olho narcisista e niilista aquele olho que “vê a arquitetura como um meio de autoexpressão e como um jogo intelectual e artístico desvinculado de associações mentais e societárias” e aquele que “deliberadamente promove o isolamento e a alienação sensoriais e mentais” (PALLASMAA, 2011, p. 21) respectivamente. Reforça que isto “torna impossível uma leitura da significação coletiva” (PALLASMAA, 2011, p. 22) de um produto artístico e arquitetônico em sua totalidade material e simbólica.

Para Juhani Pallasmaa, “a expressão artística se relaciona com os significados pré-verbais do mundo, significados que são incorporados e vivenciados, em vez de meramente entendidos de modo intelectual [pela hegemonia do ocularcentrismo – nota minha]” (PALLASMAA, 2011, p. 24). As significações pré-verbais [também as pré-escritas – nota minha], cuja abrangência alcança a tempos imemoriais, constituem os meios e caminhos de significação para o que os olhos não veem (LE CORBUSIER, 2014 [1923]).

Na cena craiguiana, como já fora mencionado no decorrer das reflexões nesta tese, podem ser observadas nas configurações simbólicas nela dispostas e, de modo bastante preciso, na configuração dos seus espaços para a cena. Esta observação da cena craiguiana, a partir do que os olhos não veem, apresenta seu contraponto na valoração dos outros sentidos do corpo humano, tanto quanto for possível nas representações “invisíveis” aos olhos, presentes e perceptíveis pelos sentidos, estando em um espaço estimulador por suas referências estruturais em um pensamento que considerou a arqueologia, também, da imagem teatral na história.

Gordon Craig escreve, em seu livro *Da Arte do Teatro* (1911) que

As letras do alfabeto são símbolos, usados diariamente por povos sociáveis. Os números são símbolos e a química e a matemática os empregam. Todas as moedas do mundo são símbolos e os homens confiam seus negócios neles. A coroa e o cetro dos reis e a tiara dos papas são símbolos. As obras de poetas e pintores, de arquitetos e escultores, estão cheios de simbolismo; Chineses, Egípcios, Gregos, Romanos e os artistas modernos desde o tempo de Constantino compreenderam e valorizaram o símbolo. A música só se tornou inteligível através o emprego de símbolos e é simbólica em sua essência. Todas as formas de saudação e despedida são simbólicas e empregam símbolos e o último ato de afeto prestado aos mortos é um símbolo erguido sobre eles.¹⁶⁷ (CRAIG, 1911, p. 294).

Como se pode perceber, a partir das menções de Gordon Craig ao Simbolismo, nas analogias que fez entre elementos materiais e suas representações simbólicas,

¹⁶⁷ The letters of the alphabet are symbols, used daily by sociable races. The numerals are symbols, and chemistry and mathematics employ them. All the coins of the world are symbols, and business men rely upon them. The crown and the sceptre of the kings and the tiara of the popes are symbols. The works of poets and painters, of architects and sculptors, are full of symbolism; Chinese, Egyptian, Greek, Roman, and the modern artists since the time of Constantine have understood and valued the symbol. Music only became intelligible through the employment of symbols, and is symbolic in its essence. All forms of salutation and leave-taking are symbolic and employ symbols, and the last act of affection rendered to the dead is to erect a symbol over them. (CRAIG, 1911, p. 294).

observa-se que o símbolo – ou o que os olhos não veem, mas percebem e sentem, caracteriza-se por uma sistematização pela busca e representação da natureza das coisas (RIBEIRO, 2016). Dessa maneira, Gordon Craig, entendendo o Simbolismo como são e ordenado (CRAIG, 1911), observa-o como a essência do teatro, de maneira aproximada pela qual Juhani Pallasmaa o entende – o símbolo - e o observa em relação à percepção na arquitetura.

Uma passagem importante deve ser citada nesta reflexão, sobre o que os olhos não veem, que se encontra em *Sentimento e Forma* (2011 [1953]), da filósofa estadunidense Susanne K. Langer (1895 – 1985). Para Langer, “Símbolo é qualquer artifício graças ao qual podemos fazer uma abstração” (LANGER, 2011 [1953], p. XV). Esta abstração, nos caminhos pelos quais aqui se tem percorrido, em busca de uma significação que contemple os pensamentos de Gordon Craig, Pallasmaa e outros “pensadores” do espaço e das experiências no espaço, (re) surge por meio da abstração da imagem, até um ponto no qual essa imagem se tornasse, por pouco, irreconhecível ou mesmo indecifrável em seus sentidos estruturais.

O artifício da abstração, neste caso, viria a ser uma organização espacial – juntamente com elementos pertinentes a essa abstração, seja na arquitetura, seja no teatro, como aqui se debate.

Juhani Pallasmaa, em *Essências* (2018, p. 8) sugere uma “percepção periférica” para que a abstração na arquitetura seja compreendida em suas profundidades de significações. Infere-se, portanto, que se deva constituir a percepção sobre os espaços a partir de uma convergência de entendimentos, renunciando ao ocularcentrismo para que os olhos vejam o que está irrealizado, mas assim mesmo presente.

Dois apontamentos necessários para que aqui se entendam, nesta reflexão, sobre representação e apresentação, são as do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), em seu livro *Verdade e Método* (1997 [1960]) e de Robson Corrêa de Camargo, em seu livro *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas Feiras* (2020), sobre apresentação e o conceito desta, bem como a diferenciação entre apresentação e representação.

Gadamer exemplifica apresentação pela ideia de quadro, demonstrando um original frente à sua cópia como, esta segunda, sendo “uma **manifestação** [grifo meu] da imagem (quadro) original” (GADAMER, 1997 [1960], p. 231)

Para Robson Corrêa de Camargo, “a representação é uma exibição de uma presença, **uma apresentação pública de uma outra coisa, imagem ou matéria ou pessoa, que substitui aquela determinada coisa** [grifo meu]” (CHARTIER, 1992 [1899], p.57-58 apud CAMARGO, 2020, p. 30). E ainda que

a imagem ou objeto presente em si é ambivalente, **presença e, ao mesmo tempo, algo que não existe, presença do que remete, presença do que é e algo que não mais existe, presente** [grifo meu]. A imagem, ou objeto ou pessoa, assim, é presença e algo que não existe, representação. (CAMARGO, 2020, p. 30).

Nessas considerações, de Gadamer e Camargo, entende-se que a partir de uma duplicação (triplicação, quadruplicação e assim por diante) de uma imagem em seus estados presentacionais e (re) presentacionais, ela carrega uma organização – para a expressão da imagem, que se refere a uma dubiedade existencial. Esta dubiedade – ou ambivalência (CAMARGO, 2020), por sua vez, se constata em uma articulação manifestada de algo que não mais é presente, porém que existe, diante da sua “cópia”, como elemento de representação.

Assim, no campo das percepções e observação das percepções do que não é visível ao olhos mas que está presente – ou presentificado -, o “objeto” – ou arte representada, necessariamente deve passar pelo crivo do sentimento, do afeto e das apresentações já sedimentadas pela experiência. Esta experiência, por fim, se tornará manifestação de algo experimentado antes, ou experienciado duas ou mais vezes (SCHECHNER, 2006).

Para Le Corbusier, no sentido da experiência, “toda manifestação humana necessita um certo *quantum* de interesse e isso sobretudo no domínio estético; **esse interesse é de ordem sensorial e de ordem intelectual** [grifo meu]. (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 97). A apresentação dos elementos na cena craiguiana se dá pela formatação da experiência por uma perspectiva em que a relevância das sensações está configurada em apresentações de experiências visuais históricas, anteriores ao seu desenho de cena. Relaciona-se também à estética das formas e estruturas parcialmente reconhecíveis por uma observação inicial de um espectador. Uma atenção a mais, constituída pelo conjunto entre o sensorial e o intelectual (LE CORBUSIER, 2014 [1923]), já efetivamente contribuiria com o reconhecimento da existência presentificada do que os olhos não veem, assim tornando visível à consciência o que não está literalmente materializado na arquitetura e na cena.

Para Le Corbusier, em *Por uma Arquitetura* (2014, [1923]),

Em arquitetura, o *quantum* de interesse é atingido pelo agrupamento e a proporção das peças e dos móveis; tarefa de arquiteto. **A beleza? É um imponderável agindo somente pela presença formal das bases primordiais: satisfação racional do espírito (utilidade, economia); em seguida, cubos, esferas, cilindros, cones etc. (sensorial)** [grifo meu]. Depois...o imponderável, as relações que criam o imponderável; é o gênio inventivo, o gênio plástico, o gênio matemático, esta capacidade de medir a ordem, a unidade, de organizar segundo leis claras todas essas coisas que excitam e satisfazem plenamente nossos sentidos visuais. (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 99).

Os olhos, nus, veem o imponderável, ou o que não possui uma medida técnica, mas possui uma medida do espírito e da experiência. Em defesa das bases primordiais, nas formas arquitetônicas, Le Corbusier argumenta sobre sensações visuais não mensuráveis por uma régua ou escala numérica. Le Corbusier trata, sim, de uma recuperação de elementos comuns na história da arquitetura teorizada e edificada, como já mencionado antes, correspondentes às formas básicas, ou primordiais na e para a organização dos espaços arquitetônicos.

Relacionando a ação de Le Corbusier na evocação – e invocação do imponderável, o sensorial e o intelectual alinham-se para que, inicialmente pelos olhos, haja uma espécie de despertar de consciência ao intangível pelo tato, ou somente pelas sensações diretamente ligadas aos órgãos dos sentidos. Le Corbusier chama de frêmito¹⁶⁸ o que já houvera sido experimentado “no drama da vida: a Natureza, os homens, o mundo” (LE CORBUSIER, 2014 [1923], p. 99), uma busca pela qual Gordon Craig se dedicou frente à negação do Realismo. Um ruído, um “estremecimento” na alma e na percepção das coisas.

Essa experiência em sua somatória, completa no sentido de experimentar o que é tátil e que também (re) apresenta algo anterior constituído na memória e em na totalidade de uma vivência, consiste fundamentalmente na construção de relações comoventes (LE CORBUSIER, 2014 [1923]) entre e com o que se vê a olhos nus e com os olhos do espírito

¹⁶⁸ Frêmito (frê·mi·to) - substantivo masculino. 1. Estremecimento, vibração. 2. Ruído produzido por esse estremecimento ou vibração. = rumor. 3. Sussurro. 4. Movimento agitado. 5. Emoção forte. = abalo, comoção, estremecimento. 6. [Figurado] Estremecimento de alegria ou cólera; sensação espasmódica. 7. Bramido; estrépito. Etimologia - Origem etimológica : latim *fremitus*, -us, ruído. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024. Link: <https://dicionario.priberam.org/ft%C3%AAmito> Acesso em: 05/08/2024.

(LE CORBUSIER, 2014 [1923]). Esta forma de tratar a percepção – o espírito, como diz Le Corbusier, incluindo aqui a organização ou construção dos espaços arquitetônicos, assemelha-se à maneira pela qual Juhani Pallasmaa observa as relações entre a espacialidade e a implantação da memória nessa espacialidade (PALLASMAA, 2018, p. 20). Pallasmaa diz que

tendemos a lembrar o objeto, pessoa ou evento retratado em sua realidade espacial completa. Nosso espaço existencial nunca é um espaço pictórico bidimensional, e sim um espaço vivenciado e multissensorial saturado por memórias e intenções. Projetamos continuamente significados e significações em tudo aquilo que encontramos. (PALLASMAA, 2018, p. 20).

O que Pallasmaa indica como implantação da memória (na materialidade arquitetônica) se refere às recordações, que são “memórias espaciais e situacionais (...) lembranças conectadas a lugares e eventos” (PALLASMAA, 2018, p. 20). Mais uma vez aqui o sensorial e o intelectual – ou o racional-, encontram-se. Dessa forma é possível construir um “repertório” de experiências, baseado em recortes de vivências superpostos e/ou sobrescritos e assim organizar uma certa ordem para os acontecimentos.

Esta ordem de acontecimentos torna, em termos práticos, a observação da arquitetura – e aqui nesta tese em seu todo a cena craiguiana, como pontos centrais para a organização de imagens em suas formas condensadas (como Gordon Craig o faz), ou seja, uma organização que contemple a memória em seus aspectos materiais e existenciais (PALLASMAA, 2018).

A (re) apresentação do invisível ocorre por meio da relação tempo-espaço também, mas não somente por essa relação, alcançando o sujeito e a sua experiência (PALLASMAA, 2018). No que Pallasmaa nomeia de “interface da intenção”, vem a experiência interpretada e representada. Esta intenção pode ser definida como o início absoluto de um processo criativo, processo este organizado sobre uma base na qual a intencionalidade coordena a ação.

Um exemplo prático: para que se inicie um desenho, uma pintura, uma escultura, deve ser considerada uma série de particularidades do sujeito que produz a ação. De várias maneiras esta ação pode ser iniciada, seja por meio de uma pesquisa imagética, por meio de referências memoriais e sensoriais, por meio do que é conhecido como imaginação etc.

De todo modo, a intenção já existe em um primeiro movimento do lápis, do pincel, de um cinzel¹⁶⁹, que seja. A “organização” dessas ações passa também pela tatilidade (Tamari), pelo viés do ocularcentrismo (Pallasmaa e Paterson) e pelo multissensorial (Pallasmaa). A partir desta última observação, é possível considerar a cena craiguiana como um conjunto de (re) apresentações, constituindo assim uma série de camadas superpostas, interpostas e sobrescritas de experiências e existência, não somente de Gordon Craig, mas também de um repertório memorial e de afetos construídos durante a sua trajetória.

Em busca de um “método infalível” (CRAIG in BALTRUSHAITIS, 2009 [1913], p. 45), Gordon Craig organiza seu “fenômeno teatral” também a partir da sua experiência pessoal. Para Enid Rose diz sobre Gordon Craig que “sua própria arte não conhece limites geográficos; seus símbolos não conhecem os limites do tempo” (ROSE, 1932, p. 186) e nesse sentido, o invisível de desvela e é desvelado.

Passo agora por algumas reflexões sobre os sentidos do ver e do olhar, agindo diretamente na percepção, nos sentidos. Exploro aqui a perspectiva de Jane Collins e Andrew Nisbet, que associam às suas ponderações, pontos importantes para o entendimento do espaço e as raízes das interpretações a partir da fenomenologia, chegando, por fim, à relação entre o que se vê e o que se percebe.

Na reflexão de Collins e Nisbet destaca-se a observação das percepções a partir dos espaços teatral e cênico, o que contribui para a compreensão, certamente, de como as interpretações da imagem, especificamente na obra de Edward Gordon Craig sustentam-se na existência quase concreta e tátil do invisível, bem como com as aproximações das interpretações do espaço arquitetônico tal como desenvolve Juhani Pallasmaa em seus ensaios.

¹⁶⁹ Cinzel é um instrumento com o qual são feitas gravações em madeira e posteriormente essas gravações são impressas em papel, principalmente. Gordon Craig provavelmente utilizou esse instrumento para fazer as suas gravuras, fossem em madeira ou em metal (esta pela técnica da água-forte).

Para Jane Collins¹⁷⁰ e Andrew Nisbet¹⁷¹, em *Olhar: a experiência de ver*¹⁷² (2010),

A raiz etimológica da palavra “teatro” vem do grego “lugar de visualização” e ainda falamos em ir “ver” uma peça e não em “ouvir” uma. “Ver vem antes de palavras. A criança olha e reconhece antes de poder falar” (Berger 1990: 7). No entanto, **ver é uma experiência corporificada e a fenomenologia nos ensina que a percepção visual é sempre impregnada pelos outros sentidos** [grifo meu]. Em todas as fases da sua prática, os *designers* estão empenhados em o ato de olhar e ver. **Olhar sugere ação e engajamento, ver é o que é percebido como resultado do olhar** [grifo meu]¹⁷³. (COLLINS; NISBET, 2010, p. 5).

Como experiência corporificada, o ato de ver (e sentir) algo que se põe num entre lugar, um lugar de transição – ou um lugar no qual, nessa transição, os olhos da percepção identificam o que é comunicado sem o recurso das palavras, demanda pelo estabelecimento de um conjunto perceptivo formado pela organização de imagens mentais. Estas imagens mentais associadas, por sua vez, coordenam uma série de contribuições para a interpretação do que é comunicado.

Assim, as formas “invisíveis” são percebidas (também pelos outros sentidos), de maneira que a resultante desse conjunto de fatores virá a construir relações entre o que se percebe e o que já se experienciou. A (re) apresentação do invisível acontece pelas inúmeras associações feitas apelo indivíduo, como já refletido, por meio de pontos importantes como a experiência, os afetos e a memória, pontos cruciais para essa operação.

¹⁷⁰ Jane Collins é Coordenadora de Teatro no *Wimbledon College of Art*, em Londres, onde atualmente coordena o programa de estudos contextuais. Ela é escritora, diretora e criadora de teatro que trabalha em todo o Reino Unido e internacionalmente. Fonte: COLLINS, Jane; NISBET, Andrew. *Theatre and performance design. A Reader in Scenography*. – New York : Routledge, 2010.

¹⁷¹ Andrew Nisbet é professor no *Northbrook College*, Sussex, ensinando prática e teoria teatral. Ele trabalhou em conferências, exposições, eventos e *design* de estruturas temporárias e instalações em museus. Fonte: COLLINS, Jane; NISBET, Andrew. *Theatre and performance design. A Reader in Scenography*. – New York : Routledge, 2010.

¹⁷² Título original: *Looking: the experience of seeing*, capítulo 1 do livro *Theatre and Performance Design – A Reader in Scenography* (2010).

¹⁷³ The etymological root of the word “theatre” comes from the Greek “place for viewing” and we still talk about going to “see” a play not about going to “hear” one. “Seeing comes before words. The child looks and recognises before it can speak” (Berger 1990: 7). However, seeing is an embodied experience and phenomenology teaches us that visual perception is always suffused by the other senses. At every stage of their praxis, designers are engaged in the act of looking and seeing. Looking suggests action and engagement, seeing is what is perceived as a result of looking.

O teatro, como lugar de se ver, de acordo com a etimologia da palavra, já indica nesse sentido (e em um paralelo com as considerações de Collins e Nisbet), o alcance das possíveis interpretações que pode naturalmente conduzir e mesmo induzir. Na operação das percepções para a interpretação do invisível na arquitetura e no teatro, assim considero, “(...) introduzem a amplitude do pensar e atestar a complexidade da experiência de olhar e ver dentro e fora além do quadro cenográfico”¹⁷⁴. (COLLINS; NISBET, 2010, p. 6), assim estabelecendo um vínculo entre o que se materializa e o que se significa por meio de metáforas e/ou símbolos, o que trato aqui como a interpretação do invisível.

Segundo Collins e Nisbet,

A psicologia contemporânea sugere que existem estruturas cognitivas e perceptivas inatas “conectadas” ao cérebro, que levar em conta esses casos para os quais “não importa o que saibamos, continuamos a ver as coisas como nós as vemos, como se nosso sistema perceptivo fosse aqui invencivelmente resistente ao conhecimento”. A constituição do sujeito que vê, as diferentes formas como a visão tem sido compreendida e os modos de ver “naturalizados” em diferentes períodos históricos (...). Menos explícita é a relação entre a experiência de ver e a maneira como usamos as palavras para descrever o que vemos. “Ver”, diz-nos Berger¹⁷⁵, vem antes das palavras, mas vários filósofos expressaram a opinião de que “percepção e descrição” não podem ser “tão facilmente” separadas¹⁷⁶. (COLLINS; NISBET, 2010, p. 6). Willats (1990) discute a natureza “centrada no espectador” da perspectiva linear e desenvolve o argumento de Russell sobre a diferença entre a forma como as coisas aparecem ao olho humano e a “verdade sobre as formas dos objetos como eles realmente são”. Ele distingue entre abordagens do “homem prático”, neste caso um arquiteto cujos desenhos terão um resultado prático, e o pintor que se preocupa com superfícies e aparências. Ele apresenta uma variedade de sistemas de desenho que refletem diferentes visões de mundo. Ele aponta a fluidez entre esses sistemas, a maneira como eles se emprestam e como eles demonstram o potencial de intercâmbio e jogo entre culturas. Crary¹⁷⁷ (1994) argumenta que a câmara escura¹⁷⁸ desempenhou um papel fundamental na construção do

¹⁷⁴ (...) do introduce the breadth of thinking and attest to the complexity of the experience of looking and seeing both within and beyond the scenographic frame.

¹⁷⁵ John Peter Berger (1926 – 2017), crítico de arte, romancista, pintor e poeta inglês.

¹⁷⁶ Contemporary psychology suggests that there are innate cognitive and perceptual structures “hard-wired” into the brain which account for these instances so that “No matter what we know, we continue to see things as we do see them, as if our perceptual system were here invincibly resistant to knowledge” The constitution of the viewing subject, the different ways in which vision has been understood and ways of seeing “naturalised” in different historical time frames, is a common thread which is dealt with explicitly in all the essays in this section. Less explicit is the relationship between the experience of seeing and the way we use words to describe what we see. “Seeing,” Berger tells us, comes before words, but a number of philosophers have expressed the view that “perception and description” cannot “as easily” be separated.

¹⁷⁷ Jonathan Crary é professor na *Meyer Schapiro of Modern Art and Theory* na Universidade de Columbia (EUA). Fonte: <https://mitpress.mit.edu/author/jonathan-crary-4599/>

¹⁷⁸ Dispositivo que antecede a criação da câmera fotográfica/fotografia (século XIX).

sujeito/observador na última parte do século XV e isso contribuiu para uma grande mudança epistemológica em termos de “o que constituía a visão” que durou mais de duzentos anos. Pensava-se que a intercessão de um aparelho mecânico imparcial, entre o mundo externo e o observador, resolveu o problema da falta de confiabilidade dos sentidos, reproduzindo uma imagem do mundo que fosse objetiva e, portanto, verificável como “verdadeira”. Ao remover o sujeito corpóreo do campo de visão, não poderia haver dúvida que a imagem produzida fosse uma representação “objetiva” da realidade. Além disso, o interior da câmara escura também passou a representar o “espaço interior” da mente humana, que tanto o empirista John Locke quanto o racionalista Descartes incorporaram em suas respectivas posições filosóficas sobre a natureza da percepção e razão¹⁷⁹. (COLLINS; NISBET, 2010, p. 8).

Para que o vínculo entre a estrutura materializada de uma cena e as significações criadas para ela sejam compreendidas, baseio-me aqui no argumento de Collins e Nisbet, cuja defesa se sustenta na preexistência de uma organização estrutural cognitiva e perceptiva. Esta preexistência, de acordo com Collins e Nisbet, são inerentes à natureza e existência humanas, indicando que a experiência também se constitui daquela organização estrutural.

Collins e Nisbet indicam uma associação discreta, ou não tão evidente, entre a ação de se ver e a ação descritiva do que se viu, demonstrando assim que, na aproximação ao contexto desta tese, experiência e percepção, além de serem estados individuais para a interpretação de algo, variam em suas “verdades” materiais e subjetivas. Isto indica, por sua vez, que a interpretação do invisível em sua (re) apresentação material, no caso a cena craiguiana, depende do que se tem como experiência, memória e entendimentos

¹⁷⁹ Willats (1990) discusses the “viewer-centred” nature of linear perspective and develops Russell’s point about the difference between the way things appear to the human eye and the “truth about the shapes of objects as they really are.” He distinguishes between the approaches of the “practical man,” in this instance an architect whose drawings will have a practical outcome, and the painter who is concerned with surfaces and appearances. He introduces a variety of drawing systems reflecting different world-views. He points out the fluidity between these systems, the way they borrow from each other and the way they demonstrate the potential for exchange and play between cultures. Crary (1994) argues that the camera obscura played a key role in the construction of the subject/observer in the latter part of the fifteenth century and this contributed to a major epistemological shift in terms of “what constituted vision” that lasted for over two hundred years. It was thought that the intercession of an impartial mechanical apparatus between the external world and the observer resolved the problem of the unreliability of the senses by rendering an image of the world that was objective and thus verifiable as “true.” By removing the corporeal subject from the field of vision there could be no doubt that the image produced was an “objective” representation of reality. Furthermore, the dark interior chamber of the camera obscura also came to represent the “inner space” of the human mind which both the empiricist John Locke and the rationalist Descartes incorporated into their respective philosophical positions on the nature of perception and reason.

individuais das estruturas, formas e significações simbólicas representadas, a partir de algo preexistente.

O “espaço interior” do indivíduo que vê é o espaço que contém as articulações visuais capazes de representar a ele as significações subjetivas do que é invisível. E nisto, esse “espaço interior” é o espaço da construção das qualidades interpretativas nas quais a interpretação do invisível se molda.

A interpretação do invisível na visualidade da cena desenvolvida por Gordon Craig alcança êxito, como visto anteriormente, frente a uma constituição material da cena – a cenografia-, organizada por uma qualidade ainda distante do que se pode entender como projeto. Os elementos reguladores do espaço e da espacialidade na cena craiguiana coordenam-se aqui à interpretação daqueles, em seu caráter projetual, por Herbert Blau, um teórico da performance estadunidense.

O teatro, segundo Blau¹⁸⁰ (1990), “posiciona-se à distância”, e a separação do artista e o público é fundamental para o ato de assistir. **Assim é essencial que o delineamento da borda do palco, a linha de demarcação entre o performer e o visualizador, esteja claramente desenhada** [grifo meu]. A linha pode ser violada, como nos experimentos de desempenho de década de 1960, mas subir no palco muda o status do espectador de público para participante. Esse tipo de cruzamento corporal aproxima o evento performático daquele de a experiência dionisíaca de ritual e sacrifício. Apesar de todo esse gozo participativo, porém, Blau afirma que o medo do “toque do desconhecido” permanece. **Assim, a manutenção da distância é uma necessidade psíquica e também física enraizada no que Blau chama de “impulso escópico”, o prazer erótico que é gerado ao olhar para aquilo que não podemos tocar, mas isso pode nos tocar** [grifo meu]¹⁸¹. (COLLINS; NISBET, 2010, p. 9).

O projeto de uma cena, de acordo com o que se interpreta aqui, também tem incluído em si os traços de subjetividade presentes na performance, despertam as sensações. Como diz Herbert Blau, o distanciamento, mesmo que “delineado” por uma

¹⁸⁰ Herbert Blau (1926 – 2013), diretor e teórico da performance estadunidense.

¹⁸¹ Theatre according to Blau (1990) “posits itself in distance,” and the separation of the performer and the audience is fundamental to the act of viewing. Thus it is essential that the delineation of the stage edge, the demarcation line between the performer and the viewer, is clearly drawn. The line can be breached, as in the performance experiments of the 1960s, but stepping onto the stage changes the status of the viewer from audience to participant. This kind of bodily crossing over brings the performance event closer to that of the Dionysian experience of ritual and sacrifice. For all this participatory jouissance, however, Blau maintains that the fear of “the touch of the unknown” remains. Thus, the maintenance of distance is a psychic as well as a physical necessity rooted in what Blau calls the “scopic drive,” the erotic pleasure which is generated by gazing at that which we cannot touch but that might touch us.

divisa entre plateia e palco, faz com que os estados emocionais da plateia sejam despertados. Estes estados emocionais são decorrentes de uma compreensão inconsciente da “mensagem” comunicada pelo que se observa, se vê. Ver o invisível é o que atinge a percepção e suas variações, isto dependendo do que se possui como experiência e, dentro desta experiência, as possibilidades de que analogias sejam feitas e desse modo o observador passará a compreender o que “não vê”.

Collins e Nisbet citam Bertrand Russel (1872 – 1970), filósofo britânico, a partir do seu texto *Aparência e Realidade* (1912), apresentando que esse autor

usa o exemplo da mesa em que está sentado escrevendo como forma de revelar a complexidade da natureza da nossa relação com os objetos físicos (matéria). **Russell afirma que a mesa “existe”, mas que o que “vemos” não é a “mesa real”, mas a aparência da mesa como experimentado através de dados sensoriais** [grifo meu]. Ao fazê-lo, ele faz uma distinção importante entre a aparência das coisas e como elas realmente são.¹⁸²

A interpretação das coisas, sendo individual, naturalmente coloca o observador em uma posição de entender o que vê somente para si; no entanto, isto não diminui ou mesmo invalida outras interpretações, também individuais, do que é invisível aos olhos, mas todo o organismo percebe.

As relações humanas, em suas individualidades com as coisas, a partir do que Russel chama de dados sensoriais, faz com que a percepção se estenda para além do domínio dos olhos. O ocularcentrismo, como visto anteriormente, abre espaço para uma percepção muito mais complexa – e completa.

Retornando às reflexões do arquiteto Juhani Pallasmaa e sobre a possibilidade de (re) apresentação e interpretação do invisível na cena craiguiana, podemos observar, a partir das reflexões desse arquiteto, associadas às dos teóricos apresentados aqui, orientam um observador/espectador da obra de Gordon Craig a experimentar sensações não somente estimuladas pelo visual; o corpo, como um todo, nos aspectos dos afetos, da memória e da experiência, reage ao que se vê e ao que não se vê.

¹⁸² Russell uses the example of the table he is sitting writing at as a means of revealing the complexity of the nature of our relationship to physical objects (matter). Russell affirms that the table “exists” but that what we “see” is not the “real table” but the appearance of the table as experienced through sense data. In so doing he makes an important distinction between the appearance of things and the way they really are. (COLLINS e NISBET, 2010, p. 11).

O espaço da cena craiguiana, enquanto espaço arquitetônico (ou arquitetural), carrega em si o potencial de comunicar o invisível aos olhos, basicamente apresentado esse potencial pelo próprio Gordon Craig em suas reflexões sobre a nova cena e o novo teatro que propunha.

Na arquitetura, a comunicação do invisível se concentra em pontos específicos, como o estímulo ao sensorial por meio das formas simbólicas e pela estruturação de uma comunicação que se fundamente na experiência humana de organização dos espaços. Esta comunicação se dá por meio da organização de funções, que fundamentalmente setoriza o todo do espaço arquitetônico para que cada “subdivisão” dele tenha em si desempenhada a função que a ele tenha sido predeterminada.

A prática da arquitetura, em sua natureza, assim como observado na prática de Gordon Craig, baliza-se em, aqui trazendo Pallasmaa para esta reflexão, “fatos e sonhos, conhecimentos e crenças, deduções racionais e emoções, tecnologia e arte, inteligência e intuição, bem como as dimensões temporais do passado, presente e futuro”. (PALLASMAA, 2018, p. 101). Vê-se que a organização de um espaço, seja arquitetônico ou cênico, avança às suas características meramente utilitárias (PALLASMAA, 2018), funcionais, organizando-se em “um fim como uma manifestação artística que media valores experienciados, culturais, mentais e emocionais”. (PALLASMAA, 2018, p. 101).

Em uma equivalência, aqui, da cena craiguiana em seu invisível comunicado, podemos entendê-la como consequência de uma “ação iterativa e corporificada que funde racionalidade e emoção, conhecimento e intuição (...)”. (PALLASMAA, 2018, p. 102). A cena craiguiana, em suas particularidades físicas (cenografia e iluminação cênica) e simbólicas, estimula interpretações decorrentes de uma experiência, portanto, repetida - uma espécie de comportamento restaurado – SCHECHNER (2006) – e a tradução, pelo corpo, de uma organização sucessiva (em ordem) e incessante de afecções, memórias e experiências.

A idealização da imagem da cena por Gordon Craig, no que se reflete aqui sobre a (re) apresentação do invisível, em uma pauta predeterminada de organização do espaço da cena não automática e não linear, caracteriza-se por uma integração entre racionalidade, emoção, conhecimento e intuição (PALLASMAA, 2018), quatro fatores pré-projetuais da e para a arquitetura listados por Juhani Pallasmaa.

Essa listagem compreende ao menos em três dos seus fatores a conexão direta entre a idealização do espaço, seja da cena ou da arquitetura, como determinantes na constituição de uma imagem sensível, além de “uma aplicação de um procedimento racional baseado na teoria [exclusivamente na teoria e na repetição contínua de objetivos estéticos – nota minha em Gordon Craig], metódico e previsível” (PALLASMAA, 2018, p. 102). Para Juhani Pallasmaa,

o processo projetual não é um caminho racional, uma vez que consiste em inúmeros desvios repetidos, impasses, recomeços, hesitações, certezas temporárias e uma emergência gradual de um objetivo aceitável como resultado do processo em si. Em virtude do conteúdo essencial básico da arquitetura, seu processo não tem como ser um processo racional de resolução de problemas (PALLASMAA, 2018, p. 102).

A cena craiguiana, em seu “estado invisível”, ou na (re) apresentação do invisível, apresenta a série de elementos colocados por Pallasmaa acima. O processo projetual da cena desenvolvida por Gordon Craig não apresenta somente um caminho pelo qual apenas a racionalidade transita.

Em uma juntada de fatores condicionantes e determinantes para esse feito Gordon Craig transita, em seus processos de criação para o seu novo teatro e a sua nova cena, permeando lugares de experimentação e possíveis erros, transita pelo místico, pelo simbólico e pelo humano, obviamente. Caracteriza o seu novo teatro e a sua nova cena por meio da utilização do tempo e da proposta de ruptura com esse tempo (a negação ao Realismo), com um objetivo que foi um reflexo dos seus processos artísticos e técnicos.

A presença da arquitetura na cena craiguiana, como visto em *Hamlet* e outras considerações nesta reflexão, trazem à tona o que Juhani Pallasmaa classifica como um “núcleo poético, experiencial e existencial” (...) que “tem de ser enfrentado, vivido e sentido, e não entendido e formalizado intelectualmente” (PALLASMAA, 2018, p. 103).

As significações materiais dos afetos, da memória e da experiência – significações materiais, ou a transposição das ideias para suas formas materiais – na cena craiguiana, reverberam diretamente sobre o que fora constituído materialmente para ela. Os ecos de uma referência na arquitetura – nas formas de se comunicar o indizível ou o invisível – fazem parte de uma poética cênica presente no trabalho de Gordon Craig. As qualidades

interpretativas da sua cena concentram-se nas experiências individuais (DEWEY in PALLASMAA, 2018) e assim o indizível e o invisível são comunicados e percebidos.

Gordon Craig provoca, assim, por meio da linguagem do incômodo, do estranhamento, as sensações diferentes e individualizadas a quem observa a sua obra, um encontro entre o que pode ser compreendido por uma experiência material com o que se localiza nos espaços dos afetos, da memória e de uma experiência coletiva.

Para Pallasmaa,

além de sua constituição na experiência pessoal, a arquitetura faz a mediação entre o mundo externo e o mundo interno da identidade pessoal, criando estruturas de percepção e entendimento. Esse intercâmbio é necessariamente uma troca: quando entro em um espaço, o espaço entra em mim, minha experiência e minha autocompreensão.” (PALLASMAA, 2018, p. 108).

O que se nota, na experiência de Gordon Craig para a constituição do espaço da cena em suas formas invisíveis nela representadas, é que o encenador transforma suas realidades [e experiências – nota minha] conscientes e inconscientes em uma experiência consequente e vivenciada pelos seus observadores/espectadores. O encenador também recorre e se utiliza das suas realidades sociais e neurológicas e as sistematiza coordenando uma linguagem cênica complexa em suas significações, mas que alcança as estruturas nas quais as percepções e o entendimento acontecem.

A interpretação da (re) apresentação do invisível na cena craiguiana, criada nas imagens mentais de um observador/espectador da sua cena, acontece por meio de uma modificação de comportamento, assim como na observação dos espaços arquiteturais e em espaços dessa natureza, como o espaço cênico elaborado por Gordon Craig. Uma mudança de ambiente, ou de atmosfera desse ambiente, modifica o cérebro e por conseguinte altera a reação ao que é visto e ao que é somente percebido (GAGE¹⁸³ apud PALLASMAA, 2018). A estrutura do cérebro coordena essa percepção, neste caso, do que chamo de invisível e define, por sua vez, a organização de uma interpretação condicionada antecipadamente pelo imaginário, pela imaginação, pelos afetos e memória.

¹⁸³ Fred H. Gage é um neurobiologista estadunidense, professor do Laboratório de Genética do *Salk Institute* e titular da *Vi and John Adler Chair for Research on Age-Related Neurodegenerative Disease*. Fonte: <https://www.salk.edu/pt/comunicado-de-imprensa/salk-cientista-fred-gage-nomeado-para-a-academia-nacional-de-inventores/> Acesso em: 02/09/2024.

Na arquitetura, segundo o neurobiologista Fred Gage, “enquanto o cérebro controla nosso comportamento e os genes controlam o esquema do desenho e da estrutura do cérebro, o ambiente pode modular a função dos genes e, em última análise, a estrutura do cérebro” (GAGE [2015] apud PALAASMAA, 2018, p. 109), tornando a realidade física (re) apresentada uma projeção também das experiências materiais e ligadas ao imaginário, à imaginação, aos afetos e à memória (PALLASMAA, 2018). Esses elementos, coordenados formam um campo de interação para a compreensão e assimilação do espaço. Isto em suas linguagens visíveis e invisíveis, demonstrando assim que a (re) apresentação do invisível atua diretamente em um sistema organizado tanto pelo cérebro em sua constituição, quanto pelas subjetividades e experiências construídas e armazenadas no decorrer do desenvolvimento corporal e mental.

Dessa mesma maneira, considero, um campo de interação é constituído para a interpretação do que é comunicado em suas formas invisíveis, ou seja, no que se trata aqui nesta tese, o invisível na obra de Gordon Craig, assim o percebemos por meio de uma constituição de um sistema de interação entre os mundos material e mental. Para Juhani Pallasmaa,

A visão e o senso existencial – (...) o sentido mais importante na experiência da arquitetura não é a visão, mas nosso senso existencial. A arquitetura é, antes de tudo, uma experiência de nosso senso corporificado de existir e de ter uma identidade, da experiência de estar no mundo, e não meramente uma visão ou qualquer um dos outros quatro sentidos aristotélicos. (PALLASMAA, 2018, p. 112).

A imagem criada, individualmente, para a interpretação do invisível representado na obra de Gordon Craig, tem como um dos seus principais elementos nessa articulação entre o material e o mental o senso existencial. Na cena craiguiana também existe uma experiência coordenada, no sentido de como se interpreta o que está (re) apresentado em suas formas invisíveis, que acontece a partir de um senso de existência corporificado, isto é, a existência, na sua interação com o sistema da visão, constrói as significações do que está invisível aos olhos. Portanto, “uma experiência total integrada com distintas conexões e significados” é cabível na interpretação do invisível (re) apresentado na cena craiguiana. (PALLASMAA, 2018, p. 114).

Assim como na arquitetura, a constituição da cena craiguiana, em suas características visuais materiais e também nas suas qualidades intangíveis, é resultado de

uma experiência atmosférica (PALLASMAA, 2018) originada no que Pallasmaa chama de “fenômenos relacionais” (PALLASMAA, 2028).

O invisível na cena craiguiana, assim como no invisível da arquitetura, resulta de um conjunto de fenômenos indissociáveis, materiais e imateriais, “como escala, materialidade, tatilidade, iluminação, temperatura, umidade, som, cor, cheiro etc., que juntos, constituem a ‘atmosfera’” [do espaço arquitetônico ou da cena craiguiana em sua constituição – nota minha] (PALLASMAA, 2018, p. 116). A imagem comunicada também tem estabelecida para sua interpretação, informações originadas em “experiências poéticas e artísticas” que “também ativam nossas mais profundas memórias coletivas e biológicas”. (PALLASMAA, 2018, p. 116).

Para Juhani Pallasmaa, “nossas experimentações ressonam com nossas experiências pessoais” a partir de “um interesse pelos fenômenos das atmosferas, ambiências, sentimentos, humores e sintonias, bem como pelo entendimento da real natureza multissensorial e simultânea da percepção.” (PALLASMAA, 2018, p. 116). Dessa maneira, na (re) apresentação do invisível na cena craiguiana, é entendida e percebida como um espaço arquitetônico organizado também em suas qualidades não táteis, não palpáveis.

A arquitetura da cena craiguiana, em suas equivalências ao que se reflete nesta tese e de forma concreta em observações sobre a natureza dos espaços cênicos, se demonstra em uma relação entre materialidade e significações sensíveis estimuladas em suas interpretações pelos sentidos e por uma “experiência positiva de espaço, lugar e significado” (PALLASMAA, 2011, p. 32).

A arquitetura do invisível e dos sentidos na cena craiguiana (PALLASMAA, 2011) localiza-se e se inicia, por fim, em uma experiência multissensorial e existencial construída continuamente, na e por meio da qual o corpo como um todo interage com o espaço em uma presença material e sensível corporificada (PALLASMAA, 2011). Essa presença material e sensível faz com que seja despertada e composta, a partir de uma relação multissensorial, a imagem presencial da arquitetura [ou da cena craiguiana neste caso – nota minha], assim constituindo um conjunto de informações mediadas não somente pelos olhos, mas também por todos os outros sentidos, pela imaginação, pela projeção do corpo humano no espaço e por condições metafísicas e existenciais (PALLASMAA, 2011).

Na concretização do invisível na cena craiguiana, especialmente para e na criação da imagem de *Hamlet* (1912), o pesquisador Christopher Innes (1941 – 2017)¹⁸⁴ em seu livro *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* (2010 [1998]) reflete sobre determinados pontos naquele sentido. Em Innes encontramos uma reflexão que se destaca.

A morte, de fato, tornou-se uma das notas tônicas da interpretação de Craig da peça. A apresentação abriu com o *Fantasma*. Telas cinza, sugerindo muralhas de castelo surgindo das sombras, que mascaravam as lacunas de entradas entre cada conjunto de telas, o *Fantasma* parecia emergir das paredes. Longe da aparição régia no texto de Shakespeare, esta figura sobrenatural representava o horror físico da morte em uma imagem extraída da iconografia medieval com o que Stanislávski desenvolveu o chamado “ultra-realismo” (sic): um cadáver devorado por vermes e envolto em uma mortalha decadente, que mancava suas pernas, cujos farrapos sugeriam pedaços de carne pendurados em ossos esbranquiçados. Em contrapartida, uma segunda morte: a figura, feminina em vez de masculina, seria associada à música extática. Esta figura era o alter ego de Hamlet, invisível para ele, mas que o seduzia. Ela incorporou a morte no sentido que Craig se referiu a ela em seus ensaios: o mundo da imaginação, refletindo diretamente a vida do espírito e completamente desvinculado do mundo físico. “Ela deve estar linda, brilhante, e durante seu devaneio ela se inclina em direção a ele e deita a cabeça em seu ombro.” Stanislavski convenceu Craig a adotar uma abordagem mais convencional para a apresentação da peça, pois temia que o público russo simplesmente rejeitasse totalmente suas idéias (sic) se elas fossem mostradas de tal forma. Uma forma radical. O *Daemon* de Hamlet apareceu no *Cranach Hamlet*, uma edição publicada por Kessler em 1929 e ricamente ilustrada por Craig com xilogravuras - figuras negras e composições de blocos móveis representando os arranjos das telas. Craig começou a trabalhar esta edição imediatamente após a produção e considerou-a sua interpretação definitiva da peça. Mas mesmo em Moscou, a abordagem psicológica foi mantida. Na visão de Hamlet, a corte era “a caricatura grotesca de um tipo vil de realeza”, e Cláudio falou “como se ele fosse um autômato; suas mandíbulas quebram as palavras, ele as grunhe ferozmente.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Historiador canadense – História das Artes Britânicas.

¹⁸⁵ Death in fact became one of the keynotes of Craig’s interpretation of the play. The performance opened with the Ghost. Against high gray screens, suggesting castle ramparts rising out of shadows that masked the gaps of entrances between each set of screens, the phantom appeared to emerge out of the walls. Far from the regal apparition of Shakespeare’s text, this supernatural figure represented the physical horror of death in an image drawn from medieval iconography with what Stanislavski called “ultra-realism”: a corpse devoured by worms and wrapped in a decaying shroud that hobbled its legs, the tatters of which suggested shreds of flesh hanging from whitened bones. By contrast, a second death figure, female instead of male, was to be associated with ecstatic music. This figure was Hamlet’s alter ego, invisible to him but enticing him onward. She embodied death in the sense that Craig referred to it in his essays: the world of the imagination, directly reflecting the life of the spirit and completely divorced from the physical world. “She must be beautiful, glowing, and during his reverie she leans towards him and lays her head on his shoulder.” Stanislavski persuaded Craig to adopt a more conventional presentation of the play, for he was afraid that the Russian public would simply reject his ideas in toto if they were shown in such a radical form. Hamlet’s Daemon appeared in the *Cranach Hamlet*, an edition published by Kessler in 1929 and lavishly illustrated

Das observações de Christopher Innes destaco suas referências sobre o invisível na cena craiguiana para *Hamlet* (1912):

- vida e morte foram representadas pela presença do *Fantasma*;
- a sugestão da estrutura e das formas da cena, em um trabalho de síntese das formas e estruturas de um castelo; as sombras resultantes dos jogos entre luz e escuridão, por meio dos quais as “aparições” surgiam;
- a “iconografia medieval” determinando a imagem e a personificação/corporificação do invisível; “uma música extática” [música do êxtase ou que causa êxtase – nota minha];
- a personificação/corporificação do alter ego de *Hamlet*; a criação de uma imagem para o sobrenatural, por Gordon Craig;
- separação e distinção entre os mundos da realidade e da imaginação; a imagem da corporificação do sobrenatural nas figuras humanas e estruturas de cena (cenografia e organização espacial da cena) representadas por Gordon Craig em suas xilogravuras (“figuras negras e blocos móveis”);
- os “arranjos de telas”, sugerindo a alteração de cenários durante o espetáculo e, por fim, uma “abordagem psicológica” para *Hamlet*, indicando que Gordon Craig efetivamente tornou o invisível visível e perceptível (pelos sentidos e pelas emoções) o que desenvolveu como imagem para a peça.

Esta transformação de uma imagem mental para uma imagem concreta, como se observa no *Hamlet* de Gordon Craig, indica um grau de decodificação do invisível que caracteriza definitivamente a sua genialidade, isto contextualizado ao ato de representação de processos imaginativos e criativos vinculados diretamente a um propósito, a uma intencionalidade. Nesse sentido, a personificação e/ou corporificação do invisível, tratando-se aqui do *Hamlet* de Gordon Craig, concretiza-se pela evolução de uma imagem para a cena e da cena em *Hamlet* frutos de uma abordagem psicológica na decodificação da dramaturgia e transferência dessa decodificação, por sua vez, para as

by Craig with woodcuts - both Black Figures and compositions of movable blocks representing the screen arrangements. Craig began working on this edition immediately after the production, and considered it his definitive interpretation of the play. But even in Moscow, the psycho logical approach was kept. As Hamlet’s vision, the court was “the grotesque caricature of a vile kind of royalty”, and Claudius spoke as if he were an automaton; his jaws snap on the words, he grunts them out ferociously.” (INNES, 2010 (1998), p. 153).

materialidades. Como visto na reflexão de Innes, Gordon Craig utiliza valores simbólicos (vida e morte, a psicologia das personagens).

Ainda de acordo com Christopher Innes, Gordon Craig introduziu na concepção da imagem de *Hamlet* a sua própria intenção em corresponder àquela abordagem psicológica, o que interpreto como o reflexo (INNES, 2010 [1998]) de uma intencionalidade e antecipação correspondentes aos processos projetuais na arquitetura. Para Innes, Gordon Craig apresenta *Hamlet* como um reflexo dos “seus próprios objetivos artísticos” (INNES, 2010 [1998], p. 155).

E nesse aspecto, da concretização do invisível na cena craiguiana, segue Innes dizendo que:

Para Craig, o artifício - se fosse baseado no elemento lúdico da teatralidade e não na pretensão - foi a chave para reformar o drama. Ao reduzir a expressividade humana a duas dimensões estilizadas, talvez fosse possível ir além das aparências cotidianas para o mundo espiritual da imaginação. Então, afirmou ele, “se fôssemos convencionalizar cada movimento e som que deveríamos criar, por assim dizer, uma impressão de algo simples...Para convencionalizar os movimentos da vida e sons é preciso criar um novo tipo de vida, e na minha opinião esse é toda a razão da existência do artista.” Na opinião de Craig, uma forma de conseguir isso era através do tipo de atuação que ele admirava em Irving, que entrava e saía do palco, impressionava pelas atitudes, olhou, ofegou, sussurrou com a respiração suspensa e cantou suas palavras. Contudo, nos casos em que os intervenientes se mostraram resistentes a este método, o efeito também poderia ser criado através da forma como cada cena foi tratada – selecionando apenas as imagens mais significativas e seguindo seu princípio de que a tarefa de um diretor era eliminar todas as ações, exceto as essenciais. Isso se tornou o objetivo de Craig aqui: “Nenhum movimento a menos que seja necessário. Diminuir tudo...até restar apenas os seis ou dez movimentos principais da cena.”¹⁸⁶

¹⁸⁶ For Craig, artifice - if it were based on the play element of theatricality and not on pretentiousness - was the key to reforming drama. By reducing live human expressiveness to two dimensional stylization it might be possible to move beyond everyday appearances to the spiritual world of the imagination. So, he claimed, “if we were to conventionalize each movement and sound we should create, as it were, an impression of something flat ... To conventionalize life’s movements and sounds is to create a new kind of life, and in my opinion that is the whole reason for the existence of the artist.” In Craig’s view one way of achieving this was through the type of acting he admired in Irving, who swept on and off the stage, struck attitudes, glared, gasped, whispered with bated breath, and chanted his words. However, where actors were resistant to this method, the effect could also be created through the way each scene was treated – by selecting only the most significant images and following his principle that a director’s task was to cut out all but essential actions. This became Craig’s aim here: “No movement unless necessary. Thin out all...until none but the six or ten main movements in the scene are left.” (INNES, 2010 [1998], p. 155).

Se conduz aqui, portanto, a ideia de que Gordon Craig organizou a cena de *Hamlet* para que os olhos da memória, da imaginação e os sentidos as percebessem e interpretassem (INNES, 2010 [1998]), assim tornando visível à consciência do seu espectador as significações propostas na materialidade e nas invocações ao espiritual e ao místico na encenação da peça.

A “redução” da imagem da cena a uma proposta simbolista e espiritual levou ao *Hamlet* de Gordon Craig qualidades ligadas ao espiritual, diferentemente das ligações com a vida cotidiana, por assim dizer, da vida (re) apresentada na imagem do espetáculo. Essa condição de redução, ou de diminuição [“apenas os seis ou dez movimentos principais da cena” em *Hamlet* – nota minha], traduz o que Gordon Craig defendeu como o novo teatro e a nova cena, atribuindo sentido ao que de fato percebia como importante na questão da transformação de uma imagem mental para a cena de *Hamlet* em materialidade repleta de subjetividades.

Gordon Craig se utiliza do “poderoso efeito imaginativo” (INNES, 2010 [1998], p. 162) das telas para alcançar seus propósitos na comunicação do invisível em *Hamlet*, em “uma unidade de tom e um grau de abstração que eram suficientes por si só para colorir qualquer atuação naturalista” (INNES, 2010 [1998], p. 162).¹⁸⁷

Assim, nestas conexões entre as reflexões demonstradas aqui neste capítulo, podemos encontrar pontos de contato entre a obra de Gordon Craig, exemplificada aqui em seu *Hamlet*, cuja materialidade carrega notadamente, inclusive a partir da intenção e da experiência do encenador, inúmeras pontuações que tocam a imaginação e a memória do seu espectador. As relações entre o espaço da cena craiguiana, no estabelecimento de uma comunicação para o que é invisível aos olhos, encontram guarida e sustentação a partir das várias perspectivas de diversos autores.

Na arquitetura, o arquiteto Juhani Pallasmaa encontra caminhos para definir o sensível daquele e naquele campo de saberes e fazeres; a articulação do tempo, da memória e dos sentidos na materialidade arquitetônica. Pallasmaa, como visto anteriormente nas diversas menções feitas a ele nesta reflexão, a partir da seus ensaios e

¹⁸⁷ In fact it is surprising that so much of Craig’s symbolic interpretation came across, and this can only be seen as evidence for the powerful imaginative effect of the screens. They clearly imposed a unity of tone and a degree of abstraction that were sufficient in themselves to color any naturalistic acting, and Jacques Rouché, the director of the Theatre des Arts in Paris, believed he had seen a work that was completely original in the stylization and simplification of both scenery and character. (INNES, 2010 [1998], p. 162).

palestras, dadas conexões aqui justificadas para o entendimento da natureza e da origem do novo teatro e da nova cena desenvolvida por Gordon Craig, encontra (ou reencontra) as ressonâncias profundas que os espaços têm em si e provocam a partir de si.

Os estados emocionais (ou psicológicos) a partir dos quais o invisível é percebido na arquitetura, conectam-se em conceituação, em suas naturezas primárias, ao que entendo que a cena craiguiana comunica enquanto uma reconstrução de símbolos e um estímulo aos sentidos.

Juhani Pallasmaa nos ensina em suas reflexões em *Os Olhos da Pele - A Arquitetura dos Sentidos* (2011), na interpretação que faço a partir das relações entre matéria e sentidos que ele disserta, que a arquitetura “é o tempo transformado em forma” (PALLASMAA, 2011, p. 55). Sem se tratar de uma simplificação, ou pensar a cena craiguiana em um aspecto que a torne uma mera redução de conceitos em sua materialidade e significações simbólicas, é possível entendê-la a partir dos pontos que Juhani Pallasmaa reflete.

O tempo na cena craiguiana é perceptível pelas sensações que, coordenadas com os órgãos dos sentidos, induzem a uma interpretação das suas qualidades originadas, também, na memória e na experiência. Assim o invisível pode ser visto. Dessa maneira, como na experiência da arquitetura, o invisível na cena craiguiana, (re) apresentado, “deriva das respostas arcaicas e reações lembradas pelos sentidos” (PALLASMAA, 2011, p. 57). Pallasmaa também, em relação à arquitetura, a observa como uma resposta “às características dos comportamentos primitivos” (...) que “não apenas responde às necessidades sociais e intelectuais funcionais e conscientes” (...) diante da força de uma memória corporal”. (PALLASMAA, 2011, p. 57).

Assim, portanto, como observo a obra e a cena criada por Gordon Craig, inclusive para o seu *Hamlet*, a arquitetura oferece um sem-fim de caminhos para que possamos entendê-lo em seus processos, o que Pallasmaa em relação à arquitetura entende como um povoamento e provocação para a nossa imaginação e memória (PALLASMAA, 2011).

A representação do invisível se inicia em processos internos, individuais, porém repletos de sinais que localizam o ser humano em seu tempo e espaço – e experiência, memória e afetos. O que se discute aqui não é um método (ou métodos), uma lista de prioridades como é a organização de um programa de necessidades para a arquitetura.

Como afirma Juhani Pallasmaa, “a arquitetura inicia, direciona e organiza o comportamento e o movimento” (PALLASMAA, 2011, p. 60).

Nesse sentido, a cena craiguiana, no seu invisível, apresenta esses recursos, o comportamento e o movimento, antecipados por Gordon Craig, para que fossem direcionados à percepção e a interpretações subjetivas da imagem da cena. O espaço da cena não é somente tridimensional. Acrescento a ele duas outras dimensões: o tempo e a memória. Intangíveis por não serem táteis, tempo e memória encarregam-se de construir a imagem mental e organizar a percepção do invisível, levando o corpo a tornar substância a percepção.

Juhani Pallasmaa, essencial no desenvolvimento das minhas reflexões nesta tese, juntamente com as observações de outros e outras autores e autoras, no caráter interdisciplinar por meio do qual elaboro estes pensamentos, fundamentam uma perspectiva, a partir da memória, dos afetos e da experiência, que ordena e coordena qualidades interpretativas sobre a cena craiguiana sustentadas na percepção do invisível.

Pallasmaa torna-se fundamental para, no âmbito da arquitetura e de um desvelar da cena craiguiana, observarmos a comunicação do invisível, percebida tanto pelo corpo quanto pelo espírito (ou pelo inconsciente). A experiência do corpo no espaço da memória e da imaginação se dá por inúmeras formas, dentre elas por meio de uma arquitetura dos sentidos (para a cena craiguiana) e neste caminho de raciocínio, uma possível e provável reconciliação conosco e com o mundo, mediada pela experiência e pela experimentação. (PALLASMAA, 2011).

Diante destas interrelações, passo a demonstrar como experimento, uma (re) construção da cena craiguiana, partindo de técnicas e referências primárias (ou primordiais) para que o invisível na imagem da cena desenvolvida por Gordon Craig, em seus propósitos de invocação das metáforas, simbolismos e do que é incorpóreo, sejam minimamente compreendidas.

O invisível na cena craiguiana, em sua (re) construção e (re) apresentação, perpassa obviamente pela experiência, esta que inclui a tatilidade, o ocularcentrismo e as relações entre os sentidos. Afetos, experiência, tatilidade e memória sustentam a sequência desta pesquisa, em uma demonstração não como método, mas como a existência de elementos constituidores de uma expressão artística que pode ser entendida como uma metáfora vivida, como afeto e memória experimentados e experienciados.

CAPÍTULO 4 - A (RE) CONSTRUÇÃO DA CENA CRAIGUIANA – DO TRAÇO À MAQUETE, DA MAQUETE À CENA – AFETO, TATILIDADE E MEMÓRIA – UMA EXPERIÊNCIA

Para que os diversos processos artísticos e existenciais presentes na cena craiguiana, incluída aqui a (re) apresentação do invisível, sejam compreendidas em sua materialidade, esta induzida e criada pelo afeto, pela memória, pela tatilidade e pela experiência trato, neste capítulo, de uma recuperação de memória que envolve este próprio pesquisador naqueles aspectos.

Da idealização aos traços finais de uma imagem condensada para a cena, passando pela organização das formas e superfícies sob a luz (LE CORBUSIER, 1924) e por uma expressão artística na qual a (re) apresentação do invisível também esteja presente e ofereça suas qualidades interpretativas mais profundas, passo aqui a organizar uma experiência imersiva na obra de Gordon Craig, valendo-me dos inúmeros recursos visuais, especialmente, que encontrei nesta trajetória de pesquisa.

Esta imersão acontece no ano de 2014, quando Edward Gordon Craig me foi apresentado em seus ensaios e produção artística pelo Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva. Para um trabalho em que eu tinha idealizado a cenografia, um espetáculo teatral cujo título era *O Dia em Que Explodiu Mabata Bata*, um conto do escritor moçambicano Mia Couto, adaptado para o palco pelo diretor cênico Jonatas Tavares, o Prof. Dr. Allan Lourenço havia sido indicado para conceber e operar a iluminação cênica, naturalmente organizada de acordo com os diálogos ocorridos.

Ao me indicar para que conhecesse melhor a vida e a obra de Edward Gordon Craig, o Prof. Allan Lourenço viria a despertar neste pesquisador, concretamente, uma possibilidade de que o espaço cênico para aquele espetáculo (e também para as outras oportunidades que acontecessem posteriormente) “surgisse” organizado e ordenado pelos meios, métodos e técnicas particulares da arquitetura, na idealização e organização dos espaços para o habitar humano.

Desde então, há cerca de 10 anos, estimulado nessas e por essas conexões e posteriormente ter pesquisado com maior profundidade a obra de Edward Gordon Craig, incluindo aqui os resultados dessas pesquisas publicadas na minha dissertação de mestrado, orientado também pelo Prof. Robson Corrêa de Camargo, pude aprofundar-me

no entendimento da experiência de Gordon Craig em sua obra, a partir de uma “repetição” dos caminhos que o levaram a constituir e erguer uma imagem para a cena em que, durante as suas ininterruptas pesquisas, estiveram evidenciadas as suas relações com a arquitetura, especialmente referenciadas em seu pai, o arquiteto Edward William Godwin.

No decorrer de uma pesquisa inicialmente de caráter imagético, pude observar e observei que continuaria a poder traçar paralelos entre a teoria e a história da arquitetura e o que via, percebia e constatava nos desenhos, gravuras e maquetes desenvolvidas por Gordon Craig; estes, os desenhos, gravuras e maquetes, são uma forma concreta, material, antecipar a cena, tal qual na arquitetura, onde antecipamos uma ideia arquitetônica para que seja concretizada, tornada real e habitável.

No aspecto das características que envolvem os jogos de e entre luz e sombra, entre claro e escuro e entre cheios e vazios, pude constatar que, da mesma maneira e métodos com os quais a arquitetura (e por meio deles) torna perceptível o que se idealiza para tal. A tatilidade, ou o contato direto do artista, neste caso Gordon Craig, com os materiais pelos quais organiza a materialização de uma imagem mental e a expõe em suportes como papel e maquetes, é o meio mais evidente de conexão entre a obra daquele encenador com o que trato aqui em relação ao afeto, à tatilidade, memória e experiência na arquitetura.

Gordon Craig, em suas expressões artísticas, demonstra conscientemente um propósito de organizar a cena para seu novo teatro a partir de entrelaçamentos com os meios de produção visual na arquitetura, originados por uma intenção de ruptura com a imagem tradicional, a qual negava por seus excessos decorativos, partindo assim para propostas nas quais a matéria cênica expressava um conteúdo carregado de indicadores simbólicos e espirituais, como assim ele próprio descreve e demonstra, bem como pelas observações e descrições dos seus contemporâneos e dos estudiosos da sua vida e obra.

Constatadas essas conexões com a arquitetura, veio o contato com a obra do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, que observa na arquitetura pontos relevantes para o entendimento dos espaços como também projeções do inconsciente e projeções existenciais corporificadas – incluo aqui a *mão ferramenta* sobre a qual Pallasmaa disserta. Pallasmaa nos apresenta uma obra na qual a fenomenologia sustenta um discurso para a percepção e para a presença na arquitetura de traços de tempo, memória e existência, em uma abrangência que nos leva a observar os espaços como projeções que

vão além da ideia de que aqueles apenas serviriam para desempenhar uma função pré-concebida na antecipação da sua materialização e utilização.

O afeto, a experiência, a tatilidade e a memória de Gordon Craig são fundamentais para que, diante das relações com o processo de construção desta pesquisa, a experiência do encenador seja de certo modo recuperada. E nessa recuperação, uma experiência concreta na manipulação das informações dispostas por Gordon Craig (textos, desenhos, gravuras e maquetes, bem como as descrições dos seus espaços cênicos), em uma experimentação de técnicas, materiais e significações possíveis comunicadas pela sua obra.

Dessa forma, afetos, memória, tatilidade e performance conectam-se e são conectadas por e na obra do artista e assim, nos campos da experiência, o arquiteto Juhani Pallasmaa oferece suas reflexões sob a perspectiva da fenomenologia dos espaços arquitetônicos, assim sendo e considerando também como espaço arquitetônico, ou da arquitetura da e para a cena, o que Gordon Craig idealizou para o seu novo teatro.

Nesse sentido, o que se apresenta aqui neste quarto capítulo, é uma coordenação de movimentos resultantes de uma performance em suas intrincadas, porém interdisciplinares projeções. Trata-se de uma recuperação de memória, um comportamento restaurado na perspectiva da experiência que se dá duas ou mais vezes, ou uma ação repetida, constante, que se manifesta rotineira e cotidianamente. Trata-se do aprendizado pela experiência, de uma convergência de elementos oriundos na técnica, na arte, na prática e no ato de transformação de uma imagem mental em materialidade para a cena.

A experiência da repetição e a experimentação de técnicas fundamentam este capítulo, com enfoque na retratação da imagem em uma possível imagem concreta e tátil, dados os diversos elementos organizadores do espaço – na arquitetura e na cena, como as representações da memória e dos afetos, a condicionante da tatilidade para esse propósito e a unificação desses fatores em uma ação múltipla em suas perspectivas, sejam estas experienciais, fisiológicas e performáticas.

Os processos que envolvem os **fazeres artísticos** [grifo meu], para os quais aqui associo os princípios e fazeres técnicos, estão desenhados no modelo de “leque”, apresentado por Richard Schechner; a **performance da vida cotidiana** [grifo meu] da

mesma forma, no modelo apresentado em forma de “rede”¹⁸⁸. Diante disto, das representações apontadas por Schechner, entendo que, assim como o próprio autor menciona,

“Ser” é a própria existência, tudo o que existe. “Fazer” é a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos vírus, dos seres sencientes às cordas supergalácticas (sic). “Mostrar o fazer” é apontar, sublinhar e exibir o fazer. “Explicar mostrar fazer” são estudos de performance.¹⁸⁹

Dessa forma Richard Schechner nos ilustra e deixa nítida, assim como Milton Singer (CAMARGO, 2013), a possibilidade de uma perspectiva ampla, interdisciplinar, intercultural e comparativa, minimamente, para a estruturação de “múltiplas determinações concretas” (CAMARGO, 2013), que nesta tese configuram-se em estudos de e sobre uma obra artística e teatral, a obra de Edward Gordon Craig, manifesta em gravuras, desenhos e maquetes, recuperadas e “revividas” a partir de um olhar originado na arquitetura e na experiência do espaço (PALLASMAA).

O sentido aqui, do “explicar mostrar fazer” (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 4) é de demonstrar que o “Ser” se liga ao “Fazer”, de modo que, exibido, como diz Schechner – e em uma analogia à corporificação (PALLASMAA),

Figura 9 – O “leque e a “rede” de Richard Schechner (2020 [2002]).

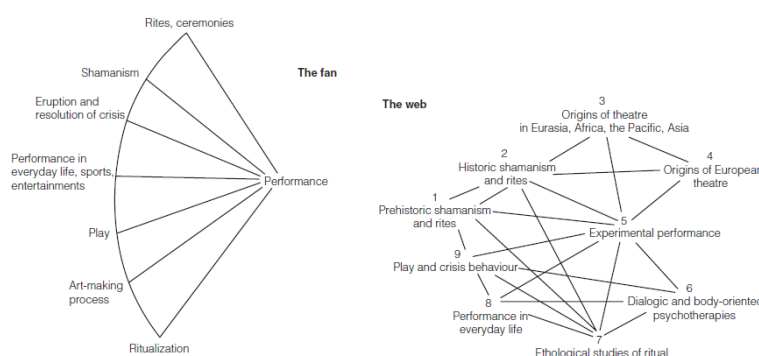


fig 1.2. The fan and the web. Drawing: “Fan” and “Web” from p. II of *Performance Theory*. 1977 and all subsequent editions.

O “leque” e a “rede” (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 4).

¹⁸⁸ O “leque” e a “rede” (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 4).

¹⁸⁹ “Being” is existence itself, all that is. “Doing” is the activity of all that is, from quarks to viruses to sentient beings to supergalactic strings. “Showing doing” is pointing to, underlining, and displaying doing. “Explaining showing doing” is performance studies. (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 4).

Aqui traço paralelos entre as experimentações de Gordon Craig para seu novo teatro e sua nova sua cena, observando as pontuações evidenciadas, diretas ou indiretas, que se relacionam à idealização e produção do espaço arquitetônico, de forma que se torne visível a orientação de Gordon Craig por um caminho técnico para suas produções. Essas pontuações que faço, diretas e/ou indiretas, se relacionam às conexões com a arquitetura e a produção do espaço arquitetônico, aqui também relacionadas com as referências memoriais, artísticas e técnicas de Edward Gordon Craig.

Dessa mesma maneira, experimento a partir de desenhos e maquetes, a cena craiguiana em seus aspectos técnicos, artísticos e simbólicos, tanto quanto em relação aos afetos, à memória e à experiência, materializados pela tatilidade.

O que é demonstrado aqui vem de uma série de desenhos e maquetes produzidas desde o ano de 2016, ou seja, em uma fase anterior à pesquisa do mestrado e desta tese. É uma série de reflexões [materializadas] sobre o espaço da cena craiguiana no que potentemente tangencia à idealização e concretização de uma obra arquitetônica, ordenando os procedimentos de forma que seja possível compreendê-lo – a Gordon Craig - em suas reflexões e técnicas experimentadas. Nesses aspectos, da idealização à concretização, afeto, experiência, tatilidade e memória estão demonstradas na “recuperação” das formas primordiais, nos métodos de organização do espaço [arquitetônico e da cena] em suas ordenações, cabendo ressaltar aqui o domínio de técnicas e materiais construído e constituído por aqueles fatores.

Os desenhos e gravuras de Gordon Craig projetam e antecipam o entendimento da perspectiva e da volumetria na cena, em suas superestruturas, volumes e superfícies ordenados sob a luz (LE CORBUSIER, 1923), assim conformando um espaço no qual as formas invisíveis deixam-se à mostra a partir da mimese, das metáforas e do Simbolismo.

O filósofo alemão Ernst Cassirer (1874 – 1945) descreve a origem das formas simbólicas como uma espécie de “lei do todo” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 161). Para Cassirer,

A forma da existência e da vida não se produz a partir dos elementos mais diversos, da interação de múltiplas condições causais, mas está dada desde o início como forma pronta, que só precisa explicitar-se, que em certa medida se desenrola no tempo para nós, os espectadores. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 161).

Nessa referência a Cassirer encontro uma das possíveis alusões e potenciais elucidações para um reconhecimento das formas e estruturas (também simbólicas) na cena craiguiana. Como diz o filósofo, as “múltiplas interações causais”, aqui tidos e considerados os afetos, a memória, a tatilidade e a experiência, potencialmente assim e nessas condições são pavimentados os caminhos que conduzem para um possível e maior entendimento do pensamento de Gordon Craig.

Naquela “lei do todo”, por meio das inúmeras interações causais – o afeto, a memória, a tatilidade e a experiência - para a interpretação de uma comunicação simbólica presente obra de Gordon Craig, um dos pontos que Cassirer destaca diz respeito à analogia. Analogia, de acordo com o *Dicionário Michaelis* significa, em uma das suas interpretações “a semelhança de propriedades entre coisas ou fatos”.¹⁹⁰

Analogia, no sentido do que é debatido e apresentado aqui, refere-se às relações de semelhança entre as propriedades das “coisas e/ou fatos” observados na produção visual de Gordon Craig. A ideia de analogia também é explorada pela filósofa estadunidense Susanne K. Langer tanto quanto em Ernst Cassirer. A organização de uma imagem mental – por Gordon Craig – e sua transposição para uma condição de imagem simbólica e, por fim, lógica (a cena). Nestes paralelos, entendamos inicialmente o que Cassirer diz sobre analogia, lógica, percepção e imagem mítica “condensada” em suas formas simbólicas traduzida em formas, estrutura e finalmente em espaço organizado.

A fim de caracterizar a singularidade da intuição mítica de espaço, provisoriamente e em traços gerais, podemos partir de que **o espaço mítico ocupa uma posição intermediária singular, entre o espaço sensível da percepção e o espaço do conhecimento puro, o espaço da intuição geométrica** [grifo meu]. Sabe-se que o espaço da percepção, o espaço da visão e do tato, não apenas não coincide com o espaço da matemática pura, mas também que entre ambos há, pelo contrário, uma divergência generalizada. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 151).

O espaço da cena craiguiana, para que seja compreendido tanto em sua materialidade quanto em suas significações profundas, simbólicas, metafóricas e mesmo místicas, está localizado em uma conjunção e em uma convergência de fatores relacionados não somente à percepção inicial da sua imagem, à primeira vista por assim dizer. A percepção da imagem da cena craiguiana depende de um certo equilíbrio entre

¹⁹⁰ Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=analogia> Acesso em 05/11/2024.

as qualidades (ou qualificações) sensíveis tanto do observador quanto do elemento (ou conjunto de elementos) observado.

Essas qualidades sensíveis, nessa amplitude, por sua vez estão conectadas a um pensamento lógico pré-determinado (pelas experiências), permitindo ou facilitando ao observador a ação ou ato de conduzir, inconscientemente, a construção de uma analogia com imagens pré-concebidas – esta analogia no sentido de uma intuição mítica de espaço, transfigurada em percepção e entendimento concreto das significações materiais e não materiais nele organizadas. O “espaço da intuição geométrica”, assim como define Cassirer encontra respaldo, por exemplo, nas analogias feitas entre as formas primordiais e as formas decorrentes destas; e essa intuição geométrica coordena no ato imediato da observação das formas geométricas, a compreensão das suas qualidades simbólicas.

Em Gordon Craig observamos esses pontos, nos quais a partir das analogias feitas com as formas primordiais, iniciamos a um reconhecimento – por analogia – com as formas decorrentes da organização do espaço, das formas, das estruturas e da visualidade da sua cena. Uma “intuição geométrica”, portanto, é necessária para que a interpretação do que é comunicado pela cena craiguiana ocorra. A analogia é um recurso imprescindível para que as formas e estruturas da cena craiguiana sejam reconhecidas e no propósito destas reflexões, reproduzida.

Este reconhecimento depende de uma construção de experiências anteriormente definidas e determinadas nos e pelos processos que envolvem uma “intuição geométrica”, o que corresponde, neste caso, à experimentação (ou uma experimentação a partir dos recursos técnicos e artísticos disponíveis), de reprodução das formas, estruturas e estética notadas no desenho da cena craiguiana. Para tanto, o desenvolvimento e aperfeiçoamento de uma percepção específica é condicionante e determinante para que a imagem comunicada por Gordon Craig em seu novo teatro e sua nova cena, incluindo-se aqui as qualidades interpretativas comunicadas pela materialidade cênica da sua obra. Trata-se aqui da percepção.

Nesse sentido, para o filósofo alemão Ernst Cassirer,

A percepção não conhece o conceito de infinito; ao contrário, ela está presa desde logo a determinados limites da capacidade de percepção e com isso a um domínio espacial determinadamente delimitado. E pode-se falar tão pouco de uma infinitude do espaço da percepção quanto de sua homogeneidade. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 152).

Para Cassirer, o que se observa em sua reflexão, a percepção está condicionada a um domínio prévio (e previamente construído e experienciado) na e para a observação espacial (neste caso as formas e estruturas), indicando assim que as analogias com experiências anteriores nos espaços são constituintes de uma série de pré-requisitos para, naquele “reconhecimento” do espaço, o observador e “intérprete” das qualidades sensíveis comunicadas referencie-se.

Cassirer aprofunda-se na definição de espaço e na qualificação das suas possíveis interpretações – da forma que se segue nesta tese, observando os espaços da cena craiguiana, suas formas, estruturas, estética e visualidade. Um espaço geométrico, ou geometrizado para desempenhar determinadas funções, deve ser interpretado aqui como um espaço constituído pelas formas básicas, primordiais.

A sua homogeneidade enquanto espaço funcional relaciona-se à sua função como substância, ou seja, o espaço geométrico como observado na cena craiguiana, composta por superestruturas, pelo “esboço” de uma luz solar, pelos jogos entre luz e sombra, claros e escuros, cheios e vazios, ao mesmo tempo que oferecem ao observador uma estruturação lógica (geométrica).

Os esboços de uma imagem mental na cena craiguiana (e nesta pesquisa os esboços que compreendem um estudo de repetição da cena craiguiana) demonstram um lado não necessariamente racional, ou racionalizado em definitivo e somente isso, mas compreendem também uma estruturação memorial, simbólica e experiencial.

Dessa maneira, “a partir de cada ponto do espaço [definido pelas formas e estruturas na cena craiguiana – nota minha], podem ser realizadas as mesmas construções em todos os lugares e em todas as direções. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 152), o que confirma uma possibilidade de interpretação da cena craiguiana como não somente um espaço visual, geométrico, mas também tátil considerada a sua tridimensionalidade; a percepção neste caso se estende à compreensão e localização do observador nas direções e sentidos espaciais, como altura, largura e profundidade.

Cassirer define esse “espaço tátil” em oposição à geometria restrita às formas e ao seu desenho e coloca a percepção também nas possíveis interpretações decorrentes das “direções principais da organização - adiante-atrás, em cima-embaixo, direita-esquerda” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 153), assim portanto dispondo uma potencial interpretação

como aqui se reflete, originada nos preceitos e definições previamente apresentadas em suas relações com a arquitetura.

Nessa potencial interpretação, cabe a referência de Cassirer a uma “intuição mítica de espaço”, por meio da qual, “desse fundamento individual-afetivo, sobre o qual repousa e do qual parece inseparável”, se estabeleça uma diferenciação entre “espaço ‘abstrato’ do conhecimento puro [o espaço geométrico – nota minha], observada aqui “ainda uma tendência universal e uma função universal” a ser desempenhada. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 153). Tendência e função universais, assim se compreende, repetem-se¹⁹¹ (SCHECHNER, 1988), nas formas primordiais que organizam e estruturam a visualidade da cena craiguiana e assim portanto podemos compreender e assimilar uma imagem que carrega memórias, afetos e experiências também universais e comuns a todo e qualquer observador. Para Cassirer,

No conjunto da visão mítica de mundo, o espaço não tem uma importância de modo algum idêntica, segundo o conteúdo, àquela atribuída ao espaço geométrico na construção da “natureza” empírica, objetiva [*gegenständliche*], mas uma importância análoga [LANGER, 1953[1957]) – nota minha], segundo a forma. CASSIRER, 2004 [1925], p. 154).

Em Cassirer, em um paralelo com a definição de analogia dada por Susanne K. Langer, a forma do espaço não se relaciona à sua geometria (ou geometrização, como em Gordon Craig). Há uma importância na analogia, para que as formas e estruturas presentes na cena craiguiana sejam reconhecidas, analogia esta viabilizada por uma experiência empírica antecipada (ou anterior), o que sustenta a interpretação do espaço também como espaço de “uma visão mítica de mundo” (CASSIRER, 2004 [1952], p. 154), o que Gordon Craig transpõe para seus desenhos, gravuras e maquetes.

Em Cassirer encontramos ainda que

Assim como o progresso do conhecimento “objetivo” se baseia, essencialmente, em que todas as diferenças meramente sensíveis oferecidas pela sensação imediata são, finalmente, reduzidas a puras diferenças de grandeza e de espaço, e apresentadas inteiramente nestas, assim também a visão mítica de mundo conhece uma apresentação

¹⁹¹ Uma referência ao comportamento restaurado (SCHECHNER, 2006).

desse tipo, uma “reprodução” [*Abbildung*]¹⁹² no espaço do que em si é não-espacial. CASSIRER, 2004 [1925], p. 154).

Para Cassirer, o pensamento mítico, a partir de “múltiplas relações de parentesco totêmicas” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 156), dá origem à expressão espacial o que, por conseguinte, coordenamos aqui à expressão espacial organizada por Gordon Craig, em suas inúmeras analogias com as formas primordiais e à estrutura do espaço do seu novo teatro e da sua nova cena.

A partir de uma visão de mundo “mítico-sociológica” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 156), Cassirer parece abordar, por semelhança possivelmente, um aspecto já citado nesta tese, que se refere ao “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006), em que e por meio do qual, a origem das formas simbólicas e das suas representações materiais, dadas as suas diferenciações históricas, antropológicas e performativas, ocorrem em “fases singulares do acontecimento” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 156), indicando um caminho para a compreensão das formas craiguianas em suas complexas (e aparentemente simples) organizações.

As formas primordiais da cena desenvolvidas por Gordon Craig, no sentido da sua natureza e em seus processos de organização concreta, também encontram-se, nestas perspectivas, associadas a uma interpretação e uma “explicação de mundo” (CASSIRER, 2004 [1925]), p. 159) e nas direções e sentidos para os quais esta tese caminhou e caminha, sob o olhar deste autor, (re) desenhar a cena craiguiana não se reduz a uma mera reprodução, redesenho ou interpretação superficial que seja sobre a cena craiguiana, mas configura-se como uma (re) tradução de “leis universalmente válidas da geometria. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 159), da tatilidade, da memória, dos afetos e da experiência.

Assim, o espaço inscreve-se aqui como um fator ideal singular da tarefa comum do conhecimento - e essa sua posição sistemática determina também seu caráter peculiar. A relação do todo espacial para com a parte espacial não é pensada como coisa, no espaço do conhecimento puro, mas fundamentalmente é pensada igualmente como puramente funcional: o todo do espaço não se “compõe” dos elementos, mas se constrói a partir deles, como condições constitutivas. A linha é “produzida” a partir do ponto; a superfície, a partir da linha; o corpo, a partir da superfície, na medida em que o pensamento faz surgir uma figura a partir da outra, segundo uma determinada lei. **As formas espaciais complexas** [aqui em Gordon Craig e a sua nova cena - grifo

¹⁹² Significado/tradução do alemão: retrato, ilustração, gravura, estampa, foto. E ainda: gráfico. Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-alemao/busca/alemao-portugues/abbildung/> Acesso em 11/11/2024.

meu] são compreendidas em sua “definição genética”, que expressa a espécie e a regra dessa gênese. Conseqüentemente (sic), o entendimento do todo espacial necessita aqui do retrocesso a elementos produtivos, a pontos e movimentos de pontos. (CASSIRER, 2004 [1925], p. 159).

Para tanto, “o espaço do mito se comprova como espaço inteiramente estrutural [grifo do autor]” (CASSIRER, 2004 [1925], p. 160) e no sentido da estrutura da cena craiguiana, representada pela abstração das formas (primordiais) e da influência da luz sobre as essas formas e suas superfícies – e como esta relação constitui um ponto de estímulo aos sentidos, à memória e à experiência (individual e coletiva), apresentam-se em uma estruturação visual composta não somente por fatores/elementos materiais, mas também por uma materialidade atuante em conjunto com uma teatralidade presente. Estes dois conceitos, materialidade e teatralidade, por sua vez “coordenam” e ordenam uma performance na qual e para a qual aquela abstração, no ato imediato da sua representação em forma de desenhos, gravuras e maquetes, caracterizam a cena craiguiana como projeto de uma arquitetura da e para a cena.

A antecipação da cena em sua visualidade e estética, como assim considero as manifestações artísticas de Gordon Craig, com início na idealização, concepção e materialização por meio de gravuras, desenhos e maquetes, por sua vez, caracterizam um método arquitetônico de reconhecimento do espaço, seu pré-dimensionamento e finalmente as representações iniciais de uma ideia anteriormente presente apenas como imagem mental.

Da imagem mental que Gordon Craig cria e, a partir disto, a transferência dessa imagem para uma materialidade idealizada e projetada para a cena, utilizando como meio artístico e técnico as representações gráficas por meio das quais desenvolveu sua forma particular de falar (desenhando) sobre seu novo teatro e a sua nova cena, o encenador demonstra como é formado um conjunto de informações visuais e projetuais como expressão do afeto, da experiência, da tatilidade e da memória.

Assim, como parte desta pesquisa e também parte do afeto, da experiência, da tatilidade e da memória deste pesquisador, segue-se aqui uma corporificação daqueles preceitos e da obra do encenador Edward Gordon Craig, a partir de uma complexa “simplificação” do que é matéria e do que é simbólico, a partir da sua gênese em seus desenhos, gravuras e maquetes.

4.1 - Desenho, tatilidade, experiência e afeto

A relação do ser humano com as possíveis expressões artísticas que desenvolve como modo de marcação de tempo, da sua história e da sua experiência acontece em inúmeros momentos na sua evolução. Desde os períodos mais remotos e imemoriais que compreendem a existência humana, a experiência é corporificada de alguma maneira, seja para a repetição/recuperação de ações para sua sobrevivência até à expressão artística como modo de relatar visualmente essa experiência.

Como o desenvolvimento de técnicas e materiais para essa expressão e o seu consequente aperfeiçoamento e finalmente industrialização desses materiais – a produção em série-, as abordagens, ou os “sistemas” de representação gráfica e/ou artística constituem-se como marcadores de um tempo, de uma história e de uma experiência.

Os meios tradicionais que formam essa expressão artística e técnica humana demonstram, por si e em si, uma corporificação da experiência e consequentemente resultam em uma experiência corporificada por meio do ato imediato de expressão. A filósofa estadunidense Susanne K. Langer já nos indica em seu livro *An Introduction to Symbolic Logic* (1953[1957]) que,

Sempre que desenhamos um diagrama, digamos a planta baixa do uma casa, ou uma planta de rua para mostrar a localização do seu terreno, ou um mapa, ou uma carta isográfica, ou uma “curva” representando flutuações do mercado de ações, **estamos traçando uma “imagem lógica” de algo. Uma “imagem lógica” difere de uma imagem comum, pois não precisa ter a menor aparência um pouco como seu objeto. Sua relação com o objeto não é a de uma cópia, mas de analogia. Não tentamos fazer um trabalho de arquiteto no qual o desenho se pareça tanto quanto possível com uma casa; isto é, mesmo que o piso seja marrom, a planta não é adequada ou considerada melhor por ser desenhada em marrom; e se a casa for grande, a planta não precisa transmitir uma impressão de vastidão. Tudo o que o plano [ou a planta – nota minha] deve fazer é copiar exatamente as proporções de comprimento e largura, a disposição dos quartos, corredores e escadas, portas e janelas. O traço estreito que representa uma janela que não se destina a se parecer com uma; isto se assemelha ao objeto que representa apenas pela sua localização na planta, que deve ser análoga à localização da janela do quarto.**¹⁹³

¹⁹³ Whenever we draw a diagram, say the ground-plan of a house, or a street-plan to show the location of its site, or a map, or an isographic chart, or a “curve” representing the fluctuations of the stock-market, we are drawing a “logical picture” of something. A “logical picture” differs from an ordinary picture in that it need not look the least bit like its object. Its relation to the object is not that of a copy, but of analogy. We do not try to make an architect’s drawing look as much as possible like the house; that is, even if the floor

Dentro de uma ideia conjunta, formada por desenho, tatilidade, experiência e afeto, em uma analogia aqui com a obra do artista visual e encenador Gordon Craig, é possível observar que a partir de Langer nota-se uma “palpável” noção – ou introdução – ao que interessa perceber. A analogia com as formas e estruturas primárias estabelecem-se nesse sentido que, para efeito comparativo, ou seja, observarmos um desenho ou gravura de Gordon Craig e procuramos por associações visuais como o que conhecemos, valida-se pela imagem “lógica” a partir da qual identificamos uma forma e/ou estrutura similar ou assemelhada ao que conhecemos – ou já tenhamos experienciado.

Uma imagem “lógica” – antecipadamente constituída – que se mostre necessária para a interpretação da imagem da cena craiguiana, em uma postura generalizada para essa interpretação, provavelmente seja útil, porém Gordon Craig lança mão de elementos (ou fundamentos) condicionados e determinados por uma significação não tátil para tal. Ela depende em sua quase totalidade dos recursos simbólicos tanto para a sua constituição em seus desenhos, gravuras, maquetes e interpretações dramatúrgicas, quanto de uma necessidade (contraditória frente à reflexão de Langer) de um conhecimento prévio das formas e estruturas simbólicas para a sua interpretação.

Para tanto, os meios tradicionais que formam essa expressão artística e técnica na arquitetura, neste caso, por si e em si, organizam por meio do ato imediato de expressão uma comunicação, ao mesmo tempo, que se apresenta como imagem distorcida, o que “confunde” quaisquer possibilidades de analogias com formas e estruturas pré-existentes definindo assim, simultaneamente, interpretações equivocadas e acertadas sobre a comunicação proposta originada na imagem apresentada.

Gordon Craig se expressa, em quase a totalidade da sua obra, a partir de analogias, observo, com as formas simbólicas – as superestruturas e a indicação da presença da luz do Sol, especialmente. Isto não necessariamente simplifica o que propôs. Ao contrário, como visto anteriormente, gerou uma certa inquietação em seu tempo e relações, haja vista a presença de formas e estruturas que não representavam algo próximo – visualmente – de uma estética cênica/cenográfica conhecida e experienciada

is to be brown, the floor-plan is not considered any better for being drawn in brown; and if the house is to be large, the plan need not convey an impression of vastness. All that the plan must do is to copy exactly the proportions of length and width, the arrangement of rooms, halls and stairs, doors and windows. The narrow dash that represents a window is not intended to look like one; it resembles the object for which it stands only by its location in the plan, which must be analogous to the location of the window in the room. (LANGER, 1953 [1957], p. 27).

anteriormente, assim como utilizada pelos grandes encenadores e encenadoras da época. Essa inquietação, reconhecida e apoiada por Stanislavski, Duncan e Appia, especialmente, levou a cena teatral daquele tempo a percorrer caminhos diferentes no sentido de que não mais estaria apoiada em afetações e experiências já conhecidas, mas sim, a partir daquele momento, em referências subjetivas, metafóricas, sustentadas na e pela mimese, também espirituais e especialmente simbólicas.

A filósofa estadunidense Susanne K. Langer, em suas reflexões sobre as formas e estruturas, também nos aponta que somos de certa maneira conduzidos a buscar referências anteriores e analogias com e nas imagens que vemos. De maneira associativa as compreendemos, em um vínculo com o que temos na experiência com as imagens das coisas. Para Langer

É apenas por analogia que uma coisa pode representar outra que não se parece com ela. Por analogia, um mapa pode significar um determinado lugar; e obviamente não pode “significar” qualquer lugar onde não caiba, ou seja, que não tenha um contorno análogo ao do mapa. Se duas coisas têm a mesma forma lógica, uma delas pode representar a outra, e não o contrário.¹⁹⁴

Tal como na pareidolia¹⁹⁵, olhar as imagens para o novo teatro e a nova cena de Gordon Craig implica em estabelecermos referências pré-existentes para que sejam compreendidas. O recurso da analogia com imagens pré-existentes nos espaços corporificados, ou que experienciamos, ou já tenhamos experienciado, torna-se imprescindível para que associações sejam feitas.

Não se excluem aqui nesta consideração os “recursos” do imaginário e da imaginação, os quais caracterizam uma experiência visual, por assim dizer, mais humana. Como afirma Langer, portanto, “uma coisa pode representar a outra” (LANGER, 1953 [1957], p. 30), sem necessariamente ser a cópia fiel da outra.

¹⁹⁴ It is only by analogy that one thing can represent another which does not resemble it. By analogy, a map can “mean” a certain place; and obviously it cannot “mean” any place which it does not fit, i.e. which has not a contour analogous to the map. If two things have the same logical form, one of them may represent the other, and not otherwise. (LANGER, 1953 [1957], p. 30).

¹⁹⁵ “O fenômeno psicológico de enxergar rostos em objetos inanimados é denominado pareidolia. Ele é responsável por “resolver” enigmas visuais, ao unir o lúdico da imaginação à ciência, e tem sua relação com a evolução, também sendo identificada nos mecanismos de defesa e sociabilização de outras espécies de mamíferos”. Fonte: <https://jornal.usp.br/atuais/cerebro-humano-traduz-em-imagens-faciais-estimulos-visuais-que-e-incapaz-de-resolver/#:~:text=O%20fen%C3%B4meno%20psicol%C3%B3gico%20de%20enxergar,de%20outras%20esp%C3%A9cies%20de%20mam%C3%AAdferos>. Acesso em 29/10/2024

No sentido dessa representação (o desenho da cena craiguiana) , observar e absorver (por meio da percepção, do afeto, da tatilidade, da experiência e da memória) a imagem do novo teatro e da nova cena craiguiana depende de mínimas experiências para que estejam localizadas nas convergências conceituais e experienciais que se direcionam à analogia com algo. Essas mínimas experiências, por fim, localizam-se nas vivências e nos aprendizados, sejam empíricos e/ou acadêmicos. O desenho, enquanto uma expressão individual e de uma “identidade” construída pelo afeto, pela tatilidade e pela memória, representa simultaneamente com a ação dele um ato performático. Nesse sentido e no que se discorre sobre esse ato, o de desenhar, compor o estágio inicial de uma expressão de imagens mentais, o desenho, a gravura e a maquete, são proto elaborações que por sua vez compõem um ato que pode ser considerado como uma *proto-performance* (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 39). Para Schechner, na *proto-performance*

Até as impressões das mãos e marcas geométricas – dificilmente obras-primas – são sinais de “estar lá e fazer alguma coisa”, *proto-performances*. Da mesma forma, os esboços, figuras incompletas, imagens e esculturas em espaços de difícil acesso, indicam que o que temos é, até certo ponto, uma análise forense do que o comportamento completo do fenômeno apresentava na época de sua criação como, por exemplo, pegadas humanas endurecidas no barro.¹⁹⁶

E ainda que:

Proto-performance (ou “proto-p”) é o que precede e/ou dá origem a uma performance. Treinamentos, workshops e ensaios, é claro. Mas também qualquer ponto de partida ou grupo de pontos de partida. Um proto-p pode ser um roteiro de peça, roteiro, código legal, liturgia, **cenário** [grifo meu], notação de dança, partitura musical, tradição oral e assim por diante. **Muitas proto-performances existem completamente fora do domínio literário – planos, desenhos, pinturas, diagramas, manifestos, ideias** [grifo meu]. Um proto-p pode ser um grupo de pessoas que desejam encenar uma performance.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Even the handprints and geometric marks – hardly masterpieces – are signs of “being there and doing something,” *proto-performances*. Similarly, the sketches, incomplete figures, images, and sculptures in hard to access spaces, indicate that what we have is, to some degree, a forensic of what the full behavioral phenomenon was at the times of its making, for example human footprints hardened in the clay. (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 224).

¹⁹⁷ Proto-performance (or “proto-p”) is what precedes and/ or gives rise to a performance. Training, workshops, and rehearsals, of course. But also any starting point or bunch of starting points. A proto-p may be a play script, screenplay, legal code, liturgy, scenario, dance notation, musical score, oral tradition, and so on. Many *proto-performances* exist outside the literary realm altogether – plans, drawings, paintings, diagrams, manifestos, ideas. A proto-p may be a group of people who want to stage a performance. (SCHECHNER, 2020 [2002], p. 39).

Assim portanto, as marcas geométricas em Gordon Craig, em seus desenhos, gravuras e maquetes, no ato da sua feitura, são atos performáticos, repetições ou recuperações de memória, compostas essas recuperações de memória por traços de afetos e sensibilidades, bem como da evidente tatilidade. Schechner valida, por assim dizer, as reflexões deste pesquisador, nas quais os atravessamentos entre os propósitos conscientes e inconscientes em Gordon Craig vêm repletos de significados materiais e simbólicos, em seus desenhos, gravuras e maquetes, tanto quanto na cena por ele idealizada e concretizada no seu *Hamlet*.

Os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig configuram-se como performance, como uma performance cultural em suas múltiplas e possíveis relações e tensões com o teatro da sua época. Desta forma, também se configuram como uma *proto-performance* de um vir-a-ser cenográfico e cênico.

Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), filósofo francês, pontua em seu livro *O Imaginário – Psicologia fenomenológica da imaginação* (2019 [1940]), alguns “instrumentos” para que as imagens mentais, decorrentes da memória e do afeto, sejam elucidadas. Sob o ponto de vista da filosofia, Sartre “esboça uma descrição fenomenológica da imagem” (Elkaïm-Sartre in Sartre, 2005, p. 14), a partir de premissas como por exemplo de que modo os “movimentos internos do corpo [a afetividade – nota minha] entram em jogo para criar a matéria sensível da imagem mental” (Elkaïm-Sartre in Sartre, 2005, p. 15). Essa coordenação da expressão de um afeto, em Gordon Craig acontece por meio do que entendemos como tatilidade. Sartre considera a imagem como consciência. Uma consciência da corporificação da imagem, transportada para a materialidade. Para Sartre,

Para determinar as características próprias da imagem como imagem, é preciso recorrer a um novo ato de consciência: é preciso *refletir* [grifo do autor]. Assim a imagem como imagem só é descritível por um ato de segundo grau pelo qual o olhar se desvia do objeto para se dirigir à maneira como esse objeto é dado. É esse ato de reflexão que permite o juízo ‘tenho uma imagem’. (SARTRE, 2019 [1940], p. 23).

De acordo com Sartre, “(...) uma imagem é implicitamente assimilada ao objeto material que representa” (SARTRE, 2019 [1940], p. 27) e assim compreendemos que a mensagem subjetiva de uma imagem, corporifica-se a partir de interpretações que fazemos orientando-nos pelas analogias construídas por meio da experiência. Isto torna

sólida a tese de que enquanto observadores (uma premissa localizada nos nossos atos de experiência corporificada), localizamos as referências nas formas e estruturas de algo (me nossas memórias) utilizando interpretações comparativas pré-existentes, ou seja, comparamos algo com o que já experienciamos e assim definimos (ou determinamos) para um objeto (ou neste caso a cena craiguiana), o que nos cabe como mensagem comunicada. Este ato é exclusivamente pessoal, natural enquanto indivíduos formados por múltiplas e diferentes experiências. Assim, Sartre exemplifica: “Uma imagem de uma cadeira não é, não pode ser uma cadeira”. (SARTRE, 2019 [1940], p. 27).

 Não se trata de um simulacro de cadeira que penetrou de repente na consciência e que só tem uma relação ‘extrínseca’ com a cadeira existente; trata-se de um certo tipo de consciência, ou seja, de uma organização sintética imediatamente relacionada com a cadeira existente e cuja essência íntima é justamente relacionar-se desta ou daquela maneira com a cadeira existente. (SARTRE, 2019 [1940], p. 27).

Dessa maneira, em relação à obra de Gordon Craig em seus desenhos, gravuras e maquetes, trata-se de uma ordenação de pensamentos (as memórias) e demais reflexões acerca de uma relação com algo observado previamente em seus “desenhos” primários, ou primordiais. Em Gordon Craig, as estruturas cênicas, por exemplo, estão a figurar elementos arquitetônicos parcialmente reconhecíveis por analogias com estruturas que podemos chamar de “reais”; esta realidade material, para tanto, é relativamente memorizada e de certa maneira torna-se um repositório de informações visuais que atuam como meios para que tais analogias sejam realizadas.

Portanto, “(...) lembramos aqui que uma imagem nada mais é do que uma relação” [ou analogia – nota minha]. (SARTRE, 2019 [1940], p. 27) entre o experienciado, o vivido e o corporificado na experiência do espaço.

Na percepção, eu *observo* [grifo do autor] os objetos. Deve-se entender por isso que o objeto, embora entre inteiro na minha percepção, sempre me é dado apenas de um lado a cada vez. **Conhecemos o exemplo do cubo: não poderei saber que é um cubo enquanto não tiver apreendido as suas seis faces** [grifo meu]; a rigor, posso ver três de uma vez, porém nunca mais do que isso. (SARTRE, 2019 [1940], p. 29).

O que destaco na citação de Sartre acima, trazida para fundamentar a interpretação das formas e estruturas na cena craiguiana, é que a experiência com as formas primordiais presentes nos desenhos, gravuras e maquetes desenvolvidas por Gordon Craig vem subsequente a uma experiência anterior com aquelas formas primordiais, ou seja, para que reconheçamos nas imagens da cena craiguiana tais formas, há que se ter experienciado antecipadamente aquelas formas.

Assim, a percepção e consequente interpretação das formas e estruturas na e da cena craiguiana mostram-se reunidas em “um ato sintético que une a elementos mais propriamente representativos um saber concreto, não imaginado”, no qual “uma imagem não se aprende: ela é organizada exatamente como os objetos que se aprendem, mas, de fato, dá-se inteira pelo que é, já em seu surgimento” (SARTRE, 2019 [1940], p. 30).

O imaginário (e também a imaginação) e o mundo real, para Sartre, “são constituídos pelos mesmos objetos; só variam o agrupamento e a interpretação desses objetos. O que define o mundo imaginário como universo real é uma atitude da consciência” (SARTRE, 2019 [1940], p. 47), assim nos levando a interpretar que Gordon Craig efetivamente vislumbrou um mundo concreto na sua cena, decorrente de processos também conscientes para a organização do seu novo teatro e da sua nova cena.

As relações de semelhança, algumas vezes, não são óbvias na natureza da imagem da cena craiguiana, porém a relação de semelhança, ou analogia construída pela e na experiência do observador. Sartre nos indica também que “entre a matéria da imagem física e seu objeto há uma relação completamente diferente: elas se *assemelham* [grifo do autor]”. (SARTRE, 2019 [1940], p. 49) e assim decorre disto a interpretação, orientada por uma consciência comparativa fundamentada na imitação (SARTRE, 2019 [1940]). E na imitação, por sua vez, e na consciência de uma coisa imitada, o intérprete de uma forma ou estrutura primordial (re) conhece-as e as identifica.

Identificar a natureza expressiva (SARTRE, 2019 [1940], p. 59), visual e esteticamente na cena craiguiana demandará, retomo aqui, por uma afetividade estabelecida também pela percepção. Nesse sentido, “a partir dos signos e dos indícios de realização intuitiva” (SARTRE, 2019 [1940], p. 59), ocorre a elucidação, ou parte desta, da mensagem comunicada por uma imagem mental transformada em materialidade por Gordon Craig. Entendo como “realização intuitiva” o que Sartre propõe como um aspecto inerente à natureza humana, afinal toda e qualquer experiência, originada também na

intuição se realiza [nos aspectos abordados sobre Gordon Craig nesta pesquisa: seus processos criativos e a expressão material do símbolo na cena] e contribui para a compreensão das formas e estruturas primordiais, bem como as formas simbólicas representadas na cena craiguiana.

Diante de uma experiência na e para o entendimento da cena craiguiana, no sentido de abordarmos aqui a importância da tatilidade e por consequência direta termos como resultado os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig, é importante que se ressalte a produção de desenhos esquemáticos (ou croquis) em todos os contextos percorridos. Tratando-se de desenhos esquemáticos, Jean-Paul Sartre aponta, assim entendendo, uma “mudança de natureza” (SARTRE, 2019 [1940], p. 60) na transposição de uma imagem mental à sua representação esquemática.

Observo isto em uma alusão aos meios e métodos desenvolvidos e ordenados, na arquitetura, de composição da imagem arquitetônica que, por sua vez, relaciono à imagem da cena craiguiana. A mudança de natureza se dá efetivamente. De uma imagem ainda mental, o instrumental e a técnica coordenam os métodos de criação de uma imagem ainda primordial e certamente opaca em informações técnicas. Porém, essa imagem mental é crucial para que se estabeleça uma certa origem (ou um ponto de origem) para compreendermos o pensamento intuitivo e a representação de uma natureza consciente.

Esta ação é efetivada pelo ato imediato de desenhar, presentificado na imagem do objeto arquitetônico ou cênico idealizado. Assim, portanto, os croquis apresentam-se e presentam-se como objeto concreto em que as relações de semelhança, minimamente, se estabeleçam como códigos ou informações prévias do que se deseja comunicar.

Dessa forma, a utilização de certos princípios na ordenação do pensamento arquitetônico, coordenam a expressão artística – e técnica – também na produção da imagem da cena teatral, a exemplo da produção visual para a cena craiguiana. Os desenhos esquemáticos – ou croquis – de Gordon Craig, efetivam tanto uma presença técnica, tanto quanto artística em suas naturezas.

Em seu caráter ilustrativo, os desenhos esquemáticos – ou croquis – de Gordon Craig comunicam uma organização de sistemas tanto formais e estruturais quanto simbólicos, notadas aqui as relações de semelhança com as concretudes espaciais e estruturais que representam (nos desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig) uma organização espacial pré-determinada pela experiência, pelo afeto e pela memória. A

tatibilidade, por fim, é o ponto de acesso por meio do qual a representação desses aspectos ordena métodos e outros procedimentos para efetivar a ação performativa da comunicação do que tenha sido induzido pela intuição e finalmente realizado.

Um apontamento importante de Jean-Paul Sartre a respeito do desenho esquemático e sua estruturação é que

O desenho esquemático é constituído por esquemas¹⁹⁸. (...) O esquema tem a particularidade de ser intermediário entre a imagem e o signo. Sua matéria exige ser decifrada. Ele só visa tornar presentes relações. Em si mesmo não é nada. **Muitos são indecifráveis quando não se conhece o sistema de convenções que é sua chave; sem sua maioria, precisam de uma interpretação inteligente: não têm verdadeira semelhança com o objeto que representam.** [grifos meus] (SARTRE, 2019 [1940], p. 61).

Sartre indica a constituição do desenho esquemático, constituído por esquemas de representação que, conjuntamente, coordenam uma possível interpretação. Destaco possível, pois os esquemas (ou os croquis/desenhos, gravuras e maquetes, no caso de Gordon Craig) podem não ser apreendidos e interpretados enquanto uma imagem sintetizada de algo que se pretende comunicar. Conhecer um “sistema de convenções”, como orienta Sartre, notadamente “facilita” a uma interpretação de uma imagem sintetizada, no entanto, por outro lado, seria e é suficiente “um rudimento de representação” (SARTRE, 2019 [1940], p. 62) para que os sinais artísticos, técnicos e simbólicos sejam desvelados. Para o filósofo,

¹⁹⁸ ESQUEMA (gr.) (i,a; in. Scheme, fr. Sché-ma; ai. Schema; it. Schemd). No significado simples de forma ou figura, essa palavra é empregada comumente pelos filósofos. **Foi Kant quem deu sentido específico a esse termo, entendendo com ele o intermediário entre as categorias e o dado sensível; esse intermediário teria a função de eliminar a heterogeneidade dos dois elementos da síntese, sendo geral como a categoria e temporal como o conteúdo da experiência. Nesse sentido o E. ou, mais precisamente, o E. transcendental, é “a representação de um procedimento geral graças ao qual a imaginação oferece sua imagem a um conceito”** {Crít. R. Pura, Anal. dos Princ, cap. I}. Kant distingue vários tipos de E., segundo os quatro grupos de categorias, e inclui neles o número (E. da quantidade) e a coisalidade (E. da qualidade). Em geral, os E. são determinações do tempo e constituem, por isso, fenômenos ou conceitos sensíveis de objetos de acordo com uma categoria determinada Ubid., Anal. dos Princ, cap. I). O E. foi entendido por Schelling de modo semelhante, distinguindo-se de imagem (em relação à qual é mais geral) e de símbolo; **para Schelling, E. era a “a intuição da regra segundo a qual o objeto pode ser produzido”, esclarecendo-se essa noção com o exemplo do artífice que deve criar um objeto de forma determinada e em conformidade com um conceito** {System des transzendentalen Idealismus, 1800, III, cap. II, 3a época; trad. it., p. 183}. Esse significado atribuído por Kant e Schelling é o único significado técnico dessa palavra, que às vezes ainda reaparece (cf., p. ex., LEWIS, An Analysis of Knowledge and Valuation, p. 134). **Fora dele, esse termo significa simplesmente modelo, imagem geral, forma** (como ocorre, p. ex., em BERGSON, Matière et mémoire, pp. 130 ss.; Énergie spirituelle, p. 161; La pensée et le mouvant, p. 216) **ou projeto geral.** [grifos meus] (ABBAGNANO, 1998 [1971], p. 367).

A maioria das figuras esquemáticas é lida num sentido definido. **Movimentos organizam a percepção, recortam o espaço circundante, determinam campos de força, transformam os traços em vetores**” (SARTRE, 2019 [1940], p. 62), o que concretiza na percepção do observador a ideia preexistente de uma imagem anterior, reconhecível e compreensível. **Assim, o entendimento dos desenhos esquemáticos ocorre, por semelhança/analogia e evidentemente variável entre os observadores, sob os pontos de vista das suas experiências e memórias** [grifos meus]. (SARTRE, 2019 [1940], p. 62).

Os desenhos esquemáticos apresentam uma ordenação de movimentos, sejam estes ligados à corporeidade, ou seja, o ato corporal de executá-los e à determinação da percepção do observador, a partir de referências anteriores que o conduzem a uma interpretação dedutiva dos seus significados. Mais que dedutiva, tal interpretação

Volto aqui a relacionar, a partir das reflexões de Sartre, o oculomotor (PATERSON, 2016) à compreensão da imagem, à qual o filósofo nos orienta a que os movimentos oculares fornecerão as informações de caminhos possíveis e equivalentes para a interpretação, neste caso, de um desenho esquemático. Para Sartre, “(...) os movimentos oculares são acompanhados por sensações internas [os afetos e traços de experiência e memória – nota minha]” e segue: “(...) (sentimos os globos oculares rolaem em nossas órbitas); eles se dão, enfim, se não como produto da vontade, pelo menos como o de uma espontaneidade psíquica”. (SARTRE, 2019 [1940], p. 65).

Logo, relacionado a produção de um desenho esquemático com a reflexão de Sartre, é possível entendermos que aquele meio de expressão artística, técnica e experiencial, também se compõe e é composto, condicionado e materializado sob uma série de fundamentos que ocorrem coordenados entre si. As leituras que fazemos a respeito de uma imagem ou estrutura (ou forma) primordial, como as observadas na obra desenhada de Gordon Craig, formam-se a partir, portanto, daquela reação motora (os movimentos dos olhos), de “hábitos adquiridos e indissolavelmente ligados a essas formas” (SARTRE, 2019 [1940], p. 65) (as formas dos desenhos esquemáticos) percebidas e com as suas “mensagens” entendidas.

Não se apresenta nas imagens e mensagens esquemáticas uma necessidade de analogia imediata; ou que nessas imagens e mensagens seja imediatamente percebida uma imagem anterior, pré-existente, resguardada pela memória, pelo afeto e pela experiência e materializada pela tatilidade. Nessa contradição, também observo as múltiplas

possibilidades de interpretação de um desenho esquemático, cujas mensagens comunicadas haverá necessariamente de variar dependendo de cada experiência (individual) e de cada forma de se construir uma analogia com elas.

Sartre ainda aponta:

Sei que crio a imagem a cada instante. De modo que, agora vemos, os elementos representativos na consciência de um desenho esquemático não são os traços propriamente ditos, são os movimentos projetados nesses traços. (SARTRE, 2019 [1940], p. 67).

O filósofo nos indica um outro elemento que constitui as formas de interpretação de uma e imagem, neste caso o desenho esquemático, que associa, por sua vez, à experiência e utilidade de Gordon Craig. Não sendo os traços de um desenho esquemático óbvios referenciais imagéticos que representam algo, passa a ser notório que os movimentos estabelecidos para a realização desse desenho esquemático que viriam a coordenar a sua interpretação.

Bastariam dois ou três movimentos das mãos, a portar um lápis e desenhar sobre o papel, que já indicariam suas possíveis interpretações para um observador desse desenho. Isto nos conduz de volta à ideia de corporeidade, ou de corporificação; um ponto de contato com sobre o que reflete Juhani Pallasmaa em relação à mão ferramenta. Uma ferramenta capaz de demonstrar em poucos traços a “identidade” de uma forma a partir da semelhança, da analogia. E esta semelhança/analogia, por sua vez conectada à possibilidade de identificarmos um significado imediato “numa imagem cuja matéria é tão pobre [na imagem do desenho esquemático – nota minha]” (SARTRE, 2019 [1940], p. 68).

Uma identificação de significados em um desenho esquemático, como os de Gordon Craig em sua maioria presentes nos seus estudos e gravuras, indica também a existência de uma compreensão daqueles significados, em linhas e traços, a partir dos movimentos que os geram. Para Jean-Paul Sartre, “por um lado esses movimentos, por uma linha única, podem ser múltiplos, de modo que uma única linha pode ter uma multiplicidade de sentidos de pode valer como matéria representativa de uma multidão de qualidades sensíveis do objeto como imagem” (SARTRE, 2019 [1940], p. 68).

Assim portanto, em um conjunto de movimentos e definições primárias de uma imagem – arquitetônica e/ou cênica -, por meio dos desenhos esquemáticos – essenciais

no desenvolvimento das habilidades de representação gráfica na e para a arquitetura – verifico aproximações que efetivam as ações de representação da imagem da cena por Gordon Craig como a corporificação do pensamento, da ideia e da experiência, que por muito presente contribuição se encontram a memória, os afetos e naturalmente a tatilidade.

Ainda seguindo com esta múltipla perspectiva de entendimento sobre a obra de Gordon Craig e suas influências também presentes e presentificadas a partir dos domínios técnicos e artísticos específicos da arquitetura, encontro em Sartre que

(...) assim como frequentemente nos damos conta de nosso pensamento ao *dizê-lo* [grifo do autor], também nos damos conta de nosso fazer ao *atuá-lo*¹⁹⁹ [grifo do autor]; ou melhor, é o saber que, sob forma de pantomima, toma consciência de si. Não há duas realidades, o saber e os movimentos: existe apenas uma coisa, o movimento simbólico, e é o que queremos mostrar. O saber, aqui, só toma consciência de si sob forma de imagem; a consciência de imagem é uma consciência degradada de saber. (SARTRE, 2019 [1940], p. 68).

Gordon Craig “atuou” seu pensamento em relação ao seu novo teatro e a sua nova cena, assim como na arquitetura “atuamos” o nosso pensamento no ato de expressão das nossas primeiras ideias e impressões sobre os espaços que ordenamos e organizamos. Assim, dessa forma, observo uma performance constituída no ato imediato de expressão artística e técnica de Gordon Craig; novamente aqui a ideia e o conceito concretizado de comportamento restaurado (SCHECHNER, 2006 [2020]), constituído pela corporificação da imaginação e pela materialização dessa imaginação por meio da tatilidade. Assim se forma a imagem da cena em Gordon Craig. Para Sartre,

(...) a imagem como um “ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá como ele próprio, mas a título de **representante analógico do objeto visado** [grifo meu]”. (SARTRE, 2019 [1940], p. 96).

Observamos nos desenhos de cena de Gordon Craig muitas “manchas” que notadamente não possuiriam referência em algo já experienciado, porém quando entendemos os seus propósitos, desvelamos os significados e sentidos do que desenhou. Encontramos conteúdos análogos a algo pré-existente em forma, estrutura e estética; os

¹⁹⁹ A performance do desenho, da pintura, da gravura e da construção de maquetes.

pensamentos referentes à interpretação do que vemos na obra de Gordon Craig se dão por uma referenciação também espacial, por uma composição produzida por outras analogias e experiências. De fato, não é uma imagem mental que é vista (e identificada), mas ela também, contraditoriamente o é, pois no ato da transferência de uma imagem mental para o papel, a materializamos da maneira que podemos ou tenhamos construído a nossa tatilidade. Em Sartre encontramos que “a imagem mental visa *uma coisa real* [grifo do autor], que existe entre outras, no mundo da percepção: mas visa-a através de um conteúdo psíquico”. (SARTRE, 2019 [1940], p. 96). E esse conteúdo psíquico, por sua vez, projeta-se sobre a desejada (e experienciada) forma de fazê-lo.

“A imagem é definida por sua intenção” e “a intenção se define pelo saber, pois só representamos em imagem o que sabemos de alguma maneira (...)” (SARTRE, 2019 [1940], p. 101).

Junta-se aqui a intencionalidade, que como diz Sartre, é definida pelo saber²⁰⁰ e, complemento, pela experiência e pelo afeto.

Para Sartre, “existiriam apenas estados vividos, um fluxo de qualidades subjetivas inexprimíveis (SARTRE, 2019 [1940], p. 118), porém possíveis e passíveis de serem representadas pelo ato performático do desenho, inicialmente. No decorrer dos processos, assim como Gordon Craig, viriam as outras linguagens arquitetônicas e expressões artísticas e técnicas presentes nas suas gravuras e maquetes.

Existem imagens mentais que são a tradução consciente de atitudes musculares [tatilidade – nota minha]. Essas atitudes não são percebidas pelo sujeito, mas dão lugar na consciência do sujeito a uma imagem muito diferente do que elas são. Em outras palavras, acontece de a gênese de nossas imagens mentais ser a seguinte: 1º) ideia de um movimento a ser realizado; 2º) atitude muscular objetivando essa ideia, essa intenção motora, sem que o sujeito se dê conta de sua reação motora, de sua atitude como tal; 3º) imagem provocada na consciência como registro da reação motora e qualitativamente diferente dos próprios elementos dessa reação. (DWELSHAUVERS apud SARTRE, 2019 [1940], p. 127).

²⁰⁰ De acordo com o *Dicionário Etimológico Resumido da Língua Portuguesa*, a definição da palavra saber é: “Do lat. *sapere* “ter gosto”. Figuradamente passou a significar “ter siso, ser judicioso, sensato, prudente, entender, conhecer, saber” (Enio, Plauto, Cícero, Propércio). Conservou o sentido etimológico, que também se encontra nos derivados *sabor, saborear, saboroso.*” Assim, diferencia-se aqui nesta pesquisa a palavra saber da palavra experiência, apesar das aproximações em seus sentidos.

Em suma, os resultados dos elementos desencadeados na expressão por meio da tatilidade, correspondem a uma expressão de imagens mentais fundamentadas no movimento, na “atitude muscular”, que aqui nesta pesquisa entendo como resposta muscular a uma intenção antecipada do que se pretende expressar como imagem desenhada do que se planeja e, por fim, esta imagem desenhada como registro de imagens conscientes da memória, dos afetos e da experiência.

Desta maneira, em um paralelo com a imagem (ou as imagens) do novo teatro e da nova cena craiguiana, também entendo que Gordon Craig, por mais que tenha a ele cabido a experimentação de novos modelos de expressão artística teatral para a sua época, de certo modo sua experiência, sua memória e os afetos a que esteve condicionado, os estimularam consciente e inconscientemente para uma performance ao mesmo tempo experimental, empírica e tecnicamente fundamentada para a organização da imagem da cena.

Por sua vez, como já explorado nesta tese, tal imagem correspondeu à expressão de uma série de “dispositivos”, sendo um deles uma espécie de compensação para a compreensão da imagem da sua cena a partir de analogias; e estas analogias viriam a se apresentar pela definição (no desenho literal da cena) de formas, estéticas, volumes e superfícies a partir do lançamento ao desenho e à maquetaria cênica de estruturas puras (ou primordiais).

Tais estruturas puras ou primordiais estão alicerçadas na produção do desenho arquitetônico, assim referenciando a cena craiguiana em uma aproximada visualidade, estética e construção de uma imagem cênica resultante de um conjunto de ideias e materialidades performáticas coordenadas pelo corpo e pelas experiências comuns em suas determinações artísticas e técnicas. A presença da arquitetura na cena craiguiana está, portanto, presentificada nesta por meio de aspectos sensíveis e táteis, o que evidencia saberes e fazeres constituídos por uma performance coordenada pelos afetos, pela memória e pela experiência.

Em Sartre ainda encontramos que

Essas determinações do espaço puro [ou das formas puras, primordiais – nota minha] (retas, curvas, ângulos, laçadas etc.) são produzidas, a nosso ver, por impressões cinestésicas que funcionam como *analogon* e são provocadas pelo deslocamento dos globos oculares. As formas – visadas primeiro por um saber vago que, invertido do futuro para o passado [a experiência e o afeto resultando na tatilidade – desenhos,

gravuras e maquetes de Gordon Craig – nota minha], ganha precisão – dão-se naturalmente como estáticas. (SARTRE, 2019 [1940], p. 132).

No que se relaciona à tatilidade, apresentada aqui a partir das reflexões de Tamari e Pallasmaa, observo em Sartre uma possível e concreta “solução” para as inquietações (visuais e também sensíveis) provocadas pela imagem da cena craiguiana, evidentemente formada e organizada em um espaço “vazio” (ou puro, como aponta Sartre). Essa organização da cena, por Gordon Craig, demonstrada em suas origens concretas e simbólicas e também como expressão do afeto, da memória e da experiência, têm origem em uma expressão artística constituída, como já mencionado, pelas formas e estruturas primordiais.

Essas formas e estruturas primordiais correspondem na cena craiguiana à utilização de recursos técnicos e artísticos também da arquitetura, a partir de linhas, traços e texturas que, ordenados na imagem da sua cena, correspondem à expressão de formas e estruturas primordiais. Essas formas e estruturas, por suas vezes, virão a ser materializadas a partir de movimentos - o movimento da mão ferramenta (PALLASMAA, 2014) por Gordon Craig e por uma série também do que Sartre nomeia como:

1º) Uma sucessão de impressões cinestésicas (ou táteis) pode funcionar como *analogon* para uma sucessão de impressões visuais.

2º) Um movimento (dado como série cinestésica) pode funcionar como *analogon* para a trajetória que o móvel descreve ou supostamente descreve, o que quer dizer que uma série cinestésica pode funcionar como substituto analógico de uma forma visual.

3º) Uma fase muito pequena do movimento (por exemplo, uma contração muscular muito leve) pode ser suficiente para *representar* [grifo do autor] o movimento inteiro.

4º) O músculo que se contrai nem sempre é aquele que entraria em jogo se o movimento intencionado em imagem realmente ocorresse. (SARTRE, 2019 [1940], p. 135).

Nesse sentido, a compreensão da imagem da cena craiguiana, além das suas relações com os afetos, com a memória e com a experiência, objetiva-se também a partir de uma corporificação da intenção, de uma intenção antecipada na representação de uma imagem mental.

Compreendo que, a partir das reflexões de Sartre, “simplesmente a impressão cinestésica, que já *representava* uma forma visual, funcionará como *representante* de objetos mais complexos” (SARTRE, 2019 [1940], p. 135), assim comparativamente validando que o croqui e a maquete, como estudos básicos fundados nas imagens e formas primordiais, sustentam a produção técnica e artística de Gordon Craig para o seu novo teatro, para a imagem da sua nova cena, das formas que o fez.

Cabe aqui citar também, ainda a partir de Sartre, a presença de “uma consciência imaginante” (SARTRE, 2019 [1940], p. 157) que

compreende um saber, intenções, pode compreender palavras e julgamentos. E com isso não queremos dizer que se pode julgar *com* [grifo do autor] base na imagem, mas que, na própria estrutura da imagem, podem entrar julgamentos sob uma forma especial, a forma imaginante. (SARTRE, 2019 [1940], p. 157).

Essa consciência imaginante, reflito, pertence tanto a Gordon Craig, neste caso, quanto ao observado na imagem da sua cena. Os julgamentos a serem feitos a partir dessa observação também são constituídos pelos afetos, pela memória e pela experiência **do observador** [grifo meu]. Ou seja: observar a imagem da cena craiguiana depende, para sua decodificação, de condições mútuas (tanto de Gordon Craig, quanto de quem observa seus desenhos, gravuras e maquetes) de afetos, de memória e de experiência; para esta ação de decodificação da imagem da cena craiguiana, evidencia-se uma interpretação ou compreensão de uma imagem de caráter e função puramente simbólica (SARTRE, 2019 [1940]), presente na sua visualidade e estética.

Entendendo aqui os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig como esquemas, uma terminologia também usual na arquitetura, encontro uma das definições de Jean-Paul Sartre para tal termo, entendendo-se aqui a base filosófica observada como recurso próprio do autor e a analogia feita com o desenho esquemático (ou os croquis/esboços/desenhos e gravuras) de Gordon Craig. Sartre aponta:

Esses esquemas têm uma característica essencial: “Não têm uma significação própria mas apenas uma significação simbólica”²⁰¹. Se um sujeito faz um esboço do esquema que acaba de lhe aparecer, esse esboço parece desprovido de significação aos olhos de um observador desprevenido. É que essas imagens têm *todos os traços fundamentais* [grifo do autor] de que necessita uma representação exata do

²⁰¹ FLACH, s/d apud SARTRE, 2019 [1940], p. 159.

pensamento em sua estrutura *concreta* [grifo do autor] – e somente esses traços. (SARTRE, 2019 [1940], p. 159).

Esboços e seus traços resultantes, portanto, “são ilustrações do pensamento” (FLACH [s/d] apud SARTRE, 2019 [1940], p. 159) e representam uma significação simbólica, dadas as suas características evidentes enquanto ilustrações primárias, materializadas imediatamente após o ato da sua idealização inicial. Gordon Craig, nesse sentido, dotado de todo um arcabouço afetivo, memorial e experiencial, materializa as suas primeiras manifestações - neste caso a corporificação da ideia por meio da tatilidade - artísticas e técnicas. Os esquemas, portanto, expressam a materialização da intuição e da percepção, simbolizam uma imagem intuitiva e experiencial que é expressa a partir “de um sistema de relações conceituais que são apreendidas na medida em que o sujeito as vive como relações determinadas entre dados sensoriais”. (FLACH [s/d] apud SARTRE, 2019 [1940], p. 161).

Em Sartre ainda encontramos que

Nos esquemas simbólicos, um pensamento é sempre apreendido pelo fato de as relações conceituais que o constituem serem vividas intuitivamente e, tanto quanto pude constatar, como **dados espaciais** [grifo meu]. Ao passo que, no caso de ilustrações do pensamento, o espaço tem o papel de receptáculo, de plano de fundo, de substrato, e que funciona como um cenário em que seriam colocadas. **Quando se trata de representações simbólicas, o espaço tem, ao contrário, papel de explicitador: as determinações e figurações espaciais não existem. Simplesmente são o suporte e a concretização essencial das relações abstratas. É pela espacialização dessas relações que se apreende o conteúdo abstrato do pensamento** [grifo meu]. Por simples limitações, condensações, por indicação de direções ou por um ritmo particular de uma região do espaço, um pensamento abstrato pode explicitar seu conteúdo. (FLACH [s/d] apud SARTRE, 2019 [1940], p. 161).

Os dados espaciais assim encontrados na obra visual desenhada por Gordon Craig carregam uma infinidade de possíveis significações, entendendo-se que são representações simbólicas que em seu fim representam uma expressão da abstração das formas e estruturas cênicas, que por sua vez tornam-se imagens figurativas que condensam um pensamento abstrato. Os suportes – papéis /ou outros tipos de materiais e técnicas que sustentam a imagem abstrata representada por Gordon Craig – são os “representantes” materiais que recebem aqueles dados espaciais, configurando-se assim

como os reais e concretos que desvelam os conteúdos afetivos, memoriais e experienciais do pensamento craiguiano, bem como a basicamente todas as formas de expressão artísticas e técnicas relacionadas tanto à arquitetura quanto à organização da visualidade de um espaço cênico.

Sendo assim, as relações conceituais acerca das projeções artísticas e técnicas designam a pré-existência de “um estado de saber puro” (FLACH [s/d] apud SARTRE, 2019 [1940], p. 162) – no que diz respeito às capacidades intuitivas desenvolvidas por Gordon Craig, associadas aos afetos, à memória e à experiência e não menos relacionadas a um conhecimento aperfeiçoado, como aqui se defende, à tatilidade.

Esse estado de saber puro é anterior à imagem representada em seus estágios iniciais – os croquis, gravuras e maquetes de Gordon Craig -, porém, dadas as experiências específicas pelas quais o encenador teve em sua formação, assim como o envolvimento da tatilidade, configura-se como uma extensão do pensamento. Esta extensão do pensamento, associada aos fatores descritos nesta pesquisa - afeto, memória e experiência -, vêm em Gordon Craig exatamente pelas múltiplas perspectivas de entendimento do espaço, das suas formas e estruturas, bem como de “objetos imaginados” (SARTRE, 2019 [1940], p. 197) para compor aqueles espaços.

É uma “consciência imaginante” (SARTRE, 2019 [1940], p. 197) a partir da qual se materializam, presentificam, se apresentam e se representam, sob um aspecto também alicerçado em múltiplas perspectivas, as expressões de uma corporificação do espaço e de seus elementos, convergindo para uma visualidade na qual estão nítidas as figurações de um passado mais ou menos distante, apoiados e recuperados em simulações das lembranças (HALBWACHS, 1990 [1968]).

Finalmente, a cena e seus “objetos” – formas e estruturas - imaginados por Gordon Craig, expressam-se em suas relações com os afetos, com a memória e com a experiência, em projeções materiais, memoriais e simbólicas alicerçadas em seus aspectos totalitários (as múltiplas interpretações do espaço e dos seus componentes). A organização e ordenação da cena craiguiana foi solucionada por uma arquitetura sensível e em performance, de uma cena que revolucionou tanto a técnica quanto as novas estéticas, tanto quanto demonstrou seu caráter sensível e dotado de “dispositivos” que potencializaram também sensivelmente as percepções.

Assim, o desenho esquemático de Gordon Craig, presente em seus croquis e gravuras, mais ou menos elaborados por uma consciência imaginante, materializam a sua própria memória, os afetos que precederam às suas expressões artísticas e técnicas e naturalmente uma experiência construída e constituída de plena tatilidade.

Nesta pesquisa, da mesma forma – ou de maneira semelhante à conjunção de afetos, memória e experiência, a seguir demonstro uma recuperação da produção da cena craiguiana a partir dos múltiplos olhares que a arquitetura demanda, reconstituindo seus traços e desenhos esquemáticos, experienciados e experimentados por meio dos processos iniciais da e na arquitetura.

Do traço – ou desenho esquemático inicial – decorre o estudo tridimensional do espaço da cena craiguiana; e desta percepção e representação tridimensional, originam-se as possíveis percepções de como a cena craiguiana, recuperada pela perspectiva da arquitetura. Ela, a cena craiguiana, evidencia as presentes referências não somente naquela área dos saberes e fazeres – a arquitetura em suas amplas perspectivas-, mas também em uma experiência que envolve um comportamento restaurado. Acontecido duas ou mais vezes, o comportamento restaurado em Gordon Craig e apresentado na sequência nesta tese, estabelecem em Gordon Craig uma nítida e também evidente performance corporal – ou de corporificação de uma consciência imaginante-, cujos meios de materialização baseiam-se nas metodologias da arquitetura.

Do traço à maquete e da maquete à cena, demonstro as possíveis tridimensionalidades da cena craiguiana, associadas a experimentações e a hipóteses de como poderia ser elaborada a sua visualização em aspectos técnicos. Estes aspectos técnicos sustentam-se no entendimento dos espaços como detentores não somente de três dimensões – altura, largura e profundidade, basicamente -, mas na presença de outras duas dimensões, com as quais Gordon Craig constituiu o seu novo teatro e a sua nova cena: as dimensões do tempo e da memória – a quarta e quinta dimensões, respectivamente -, refletidas nas suas expressões artísticas e técnicas. *A mão-ferramenta* (PALLASMAA, 2013).

O protagonismo da *mão-ferramenta* em Gordon Craig, evidentemente, carrega-se de afetos, de memória e de experiência como já debatido nesta tese; do que trato aqui, a seguir, é de uma recuperação da memória visual da sua cena, a partir da experiência da e na arquitetura. Apresento uma série de recuperações, experimentações e hipóteses de

como viriam a ser as suas elaborações cênicas e cenográficas, em suas constituições sensíveis e táteis. Esta tatilidade demonstra uma perspectiva de relativa predileção pelo uso da mão como a ferramenta de expressão dessas recuperações, em suas experimentações e hipóteses, sedimentando sua relativa “facilidade” a partir de registros existentes, de descrições feitas pelo próprio Gordon Craig e por autores e autoras mencionados nesta tese.

Tais recuperações ainda compreendem uma série de procedimentos metodológicos, artísticos e técnicos ligados aos métodos específicos de materialização do pensamento e da imaginação intuitiva na arquitetura, formados e formatados por estruturas que, da mesma maneira, tais quais os processos mencionados, influenciam nas representações artísticas e técnicas de arquitetos e arquitetas. O desenho à mão livre, representado pelos croquis e afins, são compostos pelos primeiros esboços ou desenhos esquemáticos de uma ideia ou de um conceito.

Expressam, além de uma antecipação da organização dos espaços, uma concepção primordial que espelha afetos, memória e experiência, tornando-se assim essa expressão, um ato performático que recupera traços desses elementos. As maquetes, por sua vez, efetivam a uma pré-configuração de questões formais relacionadas aos espaços, cujos fins estabelecem-se em seu pré-dimensionamento para posterior execução.

Nesse sentido, os desenhos e maquetes de Gordon Craig, dadas as suas características nitidamente próximas de uma organização dos espaços a partir do pensamento arquitetônico, viriam a envolver mais que representações de um pensamento que romperia com os tratados que versavam sobre a visualidade e a estética das encenações em seu tempo. Os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig, em seus processos de elaboração, também estavam caracterizados pelos afetos, pela memória e pela experiência, assim portanto materializados pela tatilidade, pela mão ferramenta e por uma performance que corporifica em sua produção respostas aos seus afetos, à sua memória e à sua experiência.

4.2 - Do traço à maquete, da maquete à cena

Gordon Craig, em seus processos de produção da imagem do seu novo teatro e da sua nova cena, recorreu a representações em seus desenhos, gravuras e maquetes, reproduzidos sob uma intencionalidade presente, logicamente a experiência construída pelo tempo, interesse e pelo aperfeiçoamento na transposição de uma imagem mental que viria a ser representada concretamente no seu *Hamlet*, em 1912 no Teatro de Arte de Moscou, que destaco aqui como a sua maior produção. Gordon Craig corporifica um estado de recuperação de memória e habilidades, bem como um comportamento restaurado, assim constituindo novos e múltiplos olhares, materialidades e simbolismos sobre a cena simbolista do início do século XX.

Diante das técnicas observadas nas obras de Gordon Craig, em um caminho crescente e ordenado para o desenvolvimento da imagem do seu teatro e da sua nova cena, seus desenhos, maquetes e gravuras representam processos comuns nos fazeres arquitetônicos. O conhecimento e o reconhecimento do espaço, como mencionado anteriormente, são preceitos básicos, elementares para que seja transposta para o espaço uma ideia, um conceito. E a utilidade entra como processo primário, primordial, relevando-se o contato direto do artista com seus meios materiais de representação das suas ideias e conceitos.

No ano de 2016, tendo despertado e estimulado o interesse pela obra de Gordon Craig pelo Dr. Allan Lourenço da Silva, juntada aqui uma certa inquietação – ainda não desvelada naquele momento - por observar na obra daquele encenador características muito presentes e particulares da arquitetura, iniciei uma reprodução dos seus desenhos, gravuras e maquetes.

Os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig, apresentados em várias obras suas e a seu respeito, posteriormente se configuraram, em suas reproduções por este pesquisador, como meios de desvelamento das suas intenções, inicialmente, caminhando para um estudo mais profundo dos meios, técnicas e materiais que utilizou.

Dada a comum tarefa dos arquitetos e arquitetas em representar o seu imaginário e aprendido em suportes simples como os papéis, passei a acrescentar além das três dimensões do espaço da cena craiguiana, os fatores tempo e memória, incluindo aqui as

potencializações do drama – ou da encenação – a partir dos jogos entre luz e sombra, entre claro e escuro e entre os cheios e vazios.

Estes jogos são necessários e fundamentais para que os espaços, em suas primeiras organizações, sejam contemplados não somente com uma mera ordenação de atividades ou funções; finalmente se obedece, também, a uma prevista funcionalidade arquitetônica.

Nessa relação, entre esses jogos entre luz e sombra, entre claro e escuro e entre os cheios e vazios, habitará as percepções. A partir destas, as percepções do habitante de um espaço arquitetônico, tanto quanto de um espectador em um teatro, são invocadas e potencializadas em seus estados psicológicos/emocionais. Por fim, tais percepções transbordarão em reações físicas e psicológicas a partir do que se vê, percebe, se processa enquanto informação a ser decodificada pelos sentidos e, finalmente, por uma interpretação subjetiva da materialidade – arquitetônica ou cênica, neste último caso, o que se vê e percebe nas estruturas e comunicações cênicas de Gordon Craig.

De inúmeras maneiras esse conjunto de ideias e conceitos podem ser representados para a construção da imagem da cena em seus estágios iniciais. Neste caso, o estudo do novo teatro e da nova cena de Gordon Craig dependeu essencialmente, nesta ordem: a observação inicial, a contemplação, o entendimento das propostas artísticas e técnicas de Gordon Craig e, finalmente, da repetição, ou de uma recuperação das suas ideias a partir do ponto de vista da arquitetura.

Este ponto de vista a partir da arquitetura, consistiu em sistematicamente experimentar, por meio das técnicas do desenho à mão livre e da prática da maquetaria o que já havia sido idealizado por Gordon Craig, ou seja, ir de certo modo a um passo além de onde e como constituiu a imagem para seu novo teatro e a sua nova cena. Isto não apenas a partir de métodos e técnicas da arquitetura como projeto, isto é, contemplando somente o caráter estrutural da imagem da cena.

Essa reconstituição também contemplou aspectos fenomenológicos dos espaços arquitetônicos, defendidos pelo arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa. Trata-se aqui o espaço da cena craigiana como tal, espaços arquitetônicos, para que aqui viessem a ser elucidadas questões como: a influência da ttilidade, o poder do ocularcentrismo, a formação das imagens mentais em seus propósitos concretos (a transformação da ideia ou de um conceito em materialidades cênicas) e, naturalmente, os potenciais de

inquietação de uma imagem cênica que historicamente rompeu com uma certa invariabilidade ou estagnação no seu tempo.

Os potenciais sensíveis da cena craiguiana certamente que, para o leitor da sua obra, estarão nítidos. Porém, para um leitor eventual ou ocasional, a imagem da cena craiguiana ainda guardará mensagens de uma complexa interpretação, assim como a compreensão dos simbolismos apresentados nela, presentificados pelas formas, estruturas e estética. Tratando-se dessas mensagens, a comunicação feita por Gordon Craig nas imagens da cena, situam-se logicamente em uma organização espacial, inicialmente. As comunicações subjetivas são tratadas e materializadas por meio da utilização de estruturações miméticas e simbólicas, assim como o é nos contrastes luz e sombra, entre claro e escuro, cheios e vazios.

Dessa maneira, a cena craiguiana aqui estudada e recuperada a partir de meios e métodos da arquitetura, previu a utilização de métodos e materiais complexos em sua relativa simplicidade, em uma potencialização especialmente, também, da ideia de tatilidade, assim como Gordon Craig realizou na sua obra. O contato direto do artista com materiais e métodos o aproxima da sua obra; aqui não se anulam ou se negligenciam as tecnologias modernas de composição da imagem, mas pretende-se potencializar o ato performático e a performance de composição de imagens a partir do desenho e da maquetaria à mão livre, que também se configuram como tecnologias.

Nesse sentido, organizo aqui algumas representações da cena craiguiana, construídas sob a orientação de métodos e práticas arquitetônicas, naturalmente envolvendo afetos, memória, experiência e tatilidade. Estas reproduções e (re)apresentações começaram a ser feitas no ano de 2016, dada a necessidade de explorar a obra craiguiana a partir da perspectiva da arquitetura e por uma inquietação estimulada por uma visualidade até então intrigante pelos seus jogos entre luz e sombra, claro e escuro e cheios e vazios.

Reproduzindo os desenhos e gravuras de Gordon Craig a partir desse olhar, em associação às técnicas de elaboração ou de representações de croquis em perspectiva, surgiu a necessidade de que viessem ali associadas as hipóteses de como poderiam ser entendidos os espaços da cena craiguiana em sua tridimensionalidade. Neste ponto, a cena craiguiana carrega essa representação tridimensional, observada a profundidade em seus desenhos e gravuras.

Esta profundidade, em representações artísticas como os desenhos e as pinturas, basicamente atinge seu objetivo pela utilização de recursos como as nuances de claro e escuro e pelos contrastes, que definem por sua vez os sentidos de primeiro, segundo e terceiro planos, assim como na captura de imagens fotográficas e mesmo nos desenhos que envolvem diferenciações entre linhas e traços sejam estes finos, médios e grossos, essencialmente. Nessa ordem, linhas e traços finos, médios e grossos sugerem distância e conseqüentemente a profundidade; lembre-se aqui que a profundidade vem a ser a terceira dimensão, consideradas a primeira e a segunda dimensões o comprimento e a altura.

Iniciei essas reproduções utilizando os recursos mais básicos, como lápis – ou lapiseira 0.9 mm - e papel sulfite comum e alguns tipos de marcadores de tinta preta, que intencionalmente foram utilizados exatamente pela cor da tinta e pelos evidentes contrastes que apresentariam, assim como nos desenhos e gravuras de Gordon Craig. Juntamente com o material bibliográfico e imagético disponível no ano de 2016 sobre a obra de Gordon Craig, associei possibilidades como a inclusão da ideia – ou do conceito – de terceira dimensão, também entendendo que Gordon Craig sugeria a quarta e quinta dimensões, sendo estas o tempo e a memória, respectivamente.

A inclusão da terceira dimensão nas reproduções dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, mais que uma mera resposta ou dispositivo de resposta para a compreensão dos espaços cênicos que organizou, vieram a ser fonte de exercício diário dessas e para essas configurações da cena. Dessa forma, assim como os constantes e por muitas vezes extenuantes exercícios de organização do espaço na arquitetura, entendi que essas reproduções e/ou repetições de certo modo aproximariam técnicas semelhantes em seus processos e métodos, assim como na proto elaboração de uma ideia, de uma imagem mental a ser transferida para uma concretude visual que, posteriormente no caso de Gordon Craig, viriam a se tornar referências no teatro moderno e contemporâneo.

Uma proto elaboração, assim considero, vem carregada de afeto, memória e experiência, assim como já defendido nestas reflexões. A tatilidade, um meio evidente de aproximação do artista com a sua obra, distingue Gordon Craig de seus pares. Isto não pela ideia de ineditismo somente, mas também por características únicas presentes e notadas nas identidades próprias de cada artista; esta identidade própria localiza-se exatamente na tatilidade, que caracteriza cada artista como único em seus métodos e técnicas.

A proto elaboração aqui demonstrada, a partir dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, também aconteceu por meio da utilização de *softwares*²⁰² específicos para projetos de arquitetura. Neste caso um *software* de nome *Sketch Up*²⁰³, em uma versão ainda gratuita do ano de 2019, o que contribuiu com a pesquisa do mestrado em Performances Culturais e obviamente com a trajetória de pesquisa até esta tese. Ressalto que esse software foi utilizado como meio e técnica de comparação e contraposição entre os diferenciais tecnológicos presentes na relação entre uma proto elaboração feita a partir do desenho à mão livre e o uso do computador para esse fim (TAMARI, 2017).

Nos primeiros desenhos, datados do ano de 2016, as experimentações restringiam-se a reproduções às quais, posteriormente, foram acrescentadas determinadas premissas arquitetônicas, como a elaboração de croquis a partir de hipóteses que consistiram basicamente em compreender o espaço da cena craiguiana em suas escalas. Assim, da mesma maneira, também em proporções entre a figura humana e as estruturas cênicas. Na figura abaixo, um dos primeiros esboços de reprodução das estruturas cênicas idealizadas e desenhadas por Gordon Craig.

Primeiramente, em uma observação superficial, o que se quis evidenciar foi a “reação” das estruturas cênicas aos jogos entre luz e sombra, entre o claro e o escuro; os espaços de transição – ou espaços do vir a ser – estão nas sombras, nas penumbras e na escuridão, presentes na cena craiguiana, estabelecendo ao observador uma certa inquietação pelo não reconhecimento imediato das formas e notadamente das presenças humanas²⁰⁴ nesses espaços liminares. Os espaços liminares, ressaltado, se localizam nas sugestões de estruturas, formas e locais de passagem ou de transição, assim formatando um espaço cênico sugestivo em sua totalidade.

Os sistemas simbólicos presentes na cena craiguiana encontram-se nessa totalidade, alcançada também pela sugestão e pela articulação de formas e estruturas

²⁰² Substantivo masculino. Informática. 1. Conjunto de componentes lógicos de um computador ou sistema de processamento de dados; programa, rotina ou conjunto de instruções que controlam o funcionamento de um computador; suporte lógico. 2. Figurado: todo programa armazenado em discos ou circuitos integrados de computador, esp. destinado a uso com equipamento audiovisual. Fonte: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

²⁰³ <https://www.sketchup.com/pt-br>

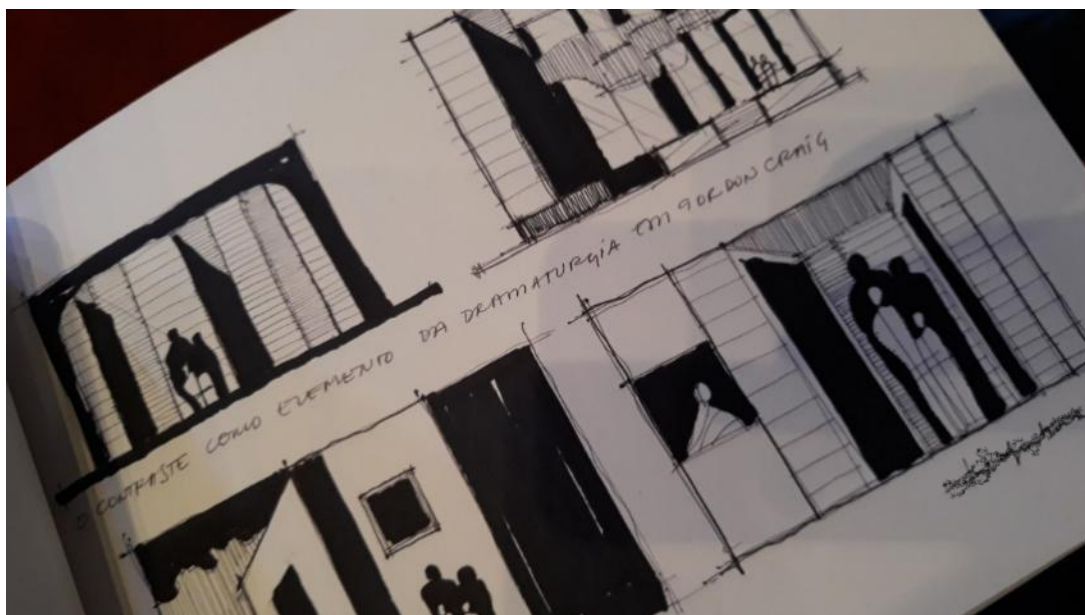
²⁰⁴ O que chamo aqui de presenças humanas refere-se à imagem dessa presença na cena craiguiana: uma imagem difusa e por muitas vezes etérea, levando a crer que Gordon Craig assim o quis representar para conferir a essa imagem o mesmo aspecto – ou aspecto semelhante – à imagem da cena e da cenografia.

concentradas no estímulo mais a uma percepção sensível que às identificações imediatas delas, assim como se pode perceber em representações teatrais “convencionais”.

Esclareço aqui também que trato como convencionais as imagens cênicas realistas e miméticas ou verossimilhantes. As percepções na observação da cena craiguiana vêm a partir de um estímulo visual que tangencia e, na maioria das vezes, transforma-se em estranheza pelo não reconhecimento imediato dos significados concretos do que Gordon Craig quis organizar.

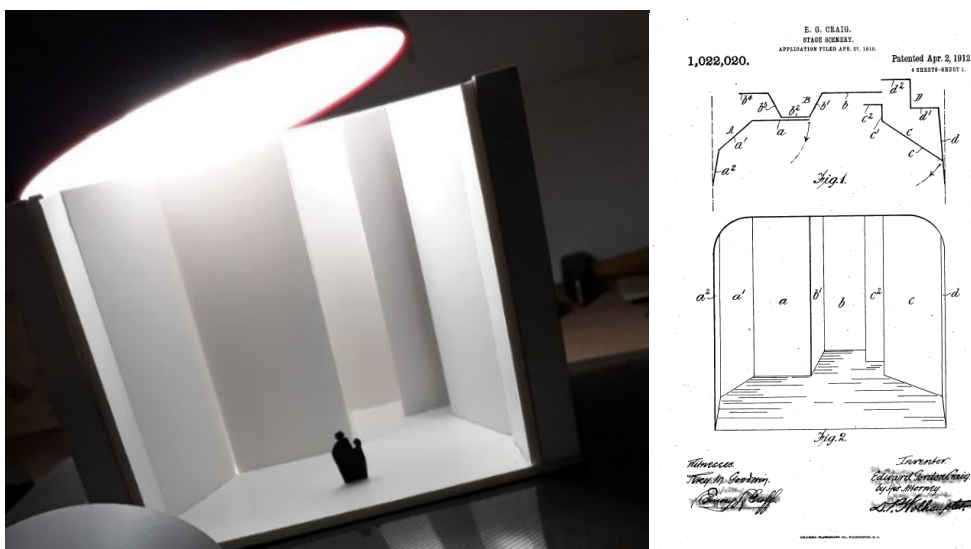
Esse não reconhecimento imediato das formas e estruturas da e para a cena, também esteve presente em seus desenhos e gravuras, em uma elaboração sugestiva de significados a serem decodificados pelo observador no sentido de que a percepção deste trataria de esclarecer o que se via como imagem da cena. Dessa maneira procurei reproduzir, como demonstro nas figuras abaixo, os desenhos, gravuras e maquetes de Gordon Craig, utilizando os mínimos e inteligíveis recursos oferecidos pelos esboços.

Figura 10 - Croquis. Reprodução de desenhos de Gordon Craig.



Fonte das imagens originais: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig - 1913). Técnica: papel A4 (210mm x 297mm), canetas/tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 11 - Maquete. Referência: os *Screens* idealizados por Gordon Craig.



Especificações materiais: *foamboard*²⁰⁵, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: luminária de mesa. Escala aproximada: 1:100. Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Juntamente com estes propósitos, a elaboração dessas representações vem ligada a duas premissas elementares que regem a elaboração de desenhos esquemáticos – ou esquemas de representação arquitetônica. Essas premissas são, aqui, a limitação do desenho em formas e estruturas primordiais, ou seja, a representação de um mínimo compreensível para o que se quer representar e significar nessa comunicação e também aproximar essas representações da intensa produção de Gordon Craig nesses estudos preliminares para a cena.

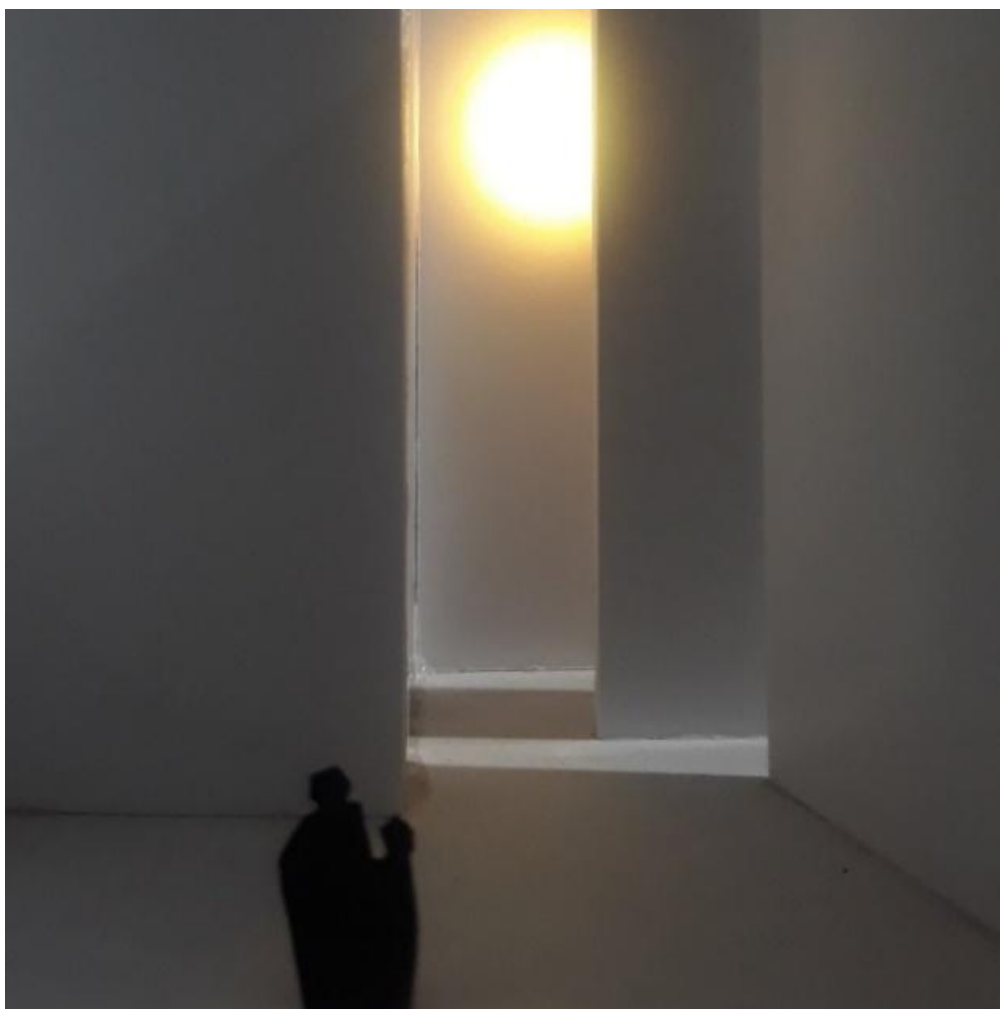
Para os desenhos e maquetes, foram especificadas as escalas e as condições de iluminação, haja vista que Gordon Craig também as sugere em seus desenhos e croquis, especialmente. Note-se que nos desenhos e gravuras de Gordon Craig aparentemente não se observa a presença de equipamentos de iluminação, com exceção de um ou outro desenho. O que Gordon Craig faz é sugerir a iluminação das suas cenas utilizando significações simbólicas nos contrastes, na representação em muitos casos da luz do Sol,

²⁰⁵ *Foamboard*: do Inglês, traduzido literalmente como placa de espuma, relativamente firme e rígida. Uma fina camada de espuma revestida de papel em seus dois lados. Material específico para a construção de maquetes arquitetônicas, encontradas nas cores branca e preta. Seu corte é feito com materiais apropriados, como estiletes e placa de corte como suporte para este fim. Pode ser encontrada em papelarias especializadas em basicamente duas dimensões: A4 e A3, que correspondem exata e respectivamente aos tamanhos de 210 mm x 297 mm e 297 mm x 420 mm (medidas em milímetros).

dos jogos de e entre luz e sombra e claro e escuro, da presença da sombra, da penumbra e da escuridão também como personagens dos seus estudos para as encenações.

No detalhe de maquete abaixo, a translucidez do *foamboard* juntamente com uma iluminação sugerida com pequenas lanternas de bolso. Essas lanternas são de L.E.D. e são de baixo custo, o que caracteriza um estudo básico também nesse propósito de trabalho (reprodução das técnicas de Gordon Craig). Com materiais relativamente simples e econômicos, assim se configura a possibilidade de serem realizadas experimentações com recursos mínimos, mas que ofereçam oportunidades de experimentação mais amplas e acessíveis.

Figura 12 - Detalhe de maquete dos *Screens* idealizados por Gordon Craig.



Especificações materiais: *foamboard*, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: lanterna de L.E.D. Escala aproximada: 1:100. Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Essas oportunidades de experimentação mais amplas e acessíveis também possuem como propósito de alcançar minimamente algumas das normativas específicas para os fins descritos neste subcapítulo, encontradas nas regras para a *Escola para a Arte do Teatro*, criada por Gordon Craig no início do século XX (1913), em Florença, Itália. Segundo as descrições de Almir Ribeiro,

A Escola, em seu organograma, era dividida em dois grandes setores: um primeiro quadro era composto por trabalhadores e professores, que eram ao mesmo tempo estudantes dos métodos de Gordon Craig, e que **experimentariam suas ideias e projetos** [grifo meu] (artísticos e pedagógicos) sob sua orientação. (RIBEIRO, 2024 [2016], p. 160).

As experimentações, portanto, eram propósitos da Escola, denotando a existência de laboratórios destinados para tais funções e dentre estas “uma sala de entalhamento em madeira (onde modelos e maquetes eram construídos)” (RIBEIRO, 2024 [2016], p. 161) (...) e uma sala com uma prensa para impressão de gravuras (RIBEIRO, 2024 [2016]).

Dentre as normativas específicas para a produção de desenhos, gravuras e maquetes, encontramos na descrição das atividades da Escola – o currículo escolar – um laboratório de “Desenho cênico e pintura/Cenografia” (RIBEIRO, 2024 [2016], p. 178). Como escola que continha um laboratório para essas experimentações em desenho cênico, pintura e cenografia, entendo que Gordon Craig procurou dispor aos seus alunos, na ampla formação que a *Escola para a Arte do Teatro* ofertava, uma metodologia diversificada de e para a organização do espaço da cena.

Isto, por si, configurou e organizou processos criativos no sentido arquitetural, assim como observado no decorrer desta pesquisa. Já que dispunha como conteúdo as artesanias e manualidades que, tratadas nesta tese como expressões dos afetos, da memória e da experiência, Gordon Craig delineou, diga-se de passagem, uma pedagogia para o ensino do teatro e das artes que “sustentam” a imagem do seu novo teatro e da sua nova cena.

Dessa forma, é nesse sentido que esta pesquisa se assenta: a partir dos afetos, da memória, da experiência e das **experimentações contínuas** [grifo meu], tendo como fundamento principal a tatilidade. Nessa ordem – ou não – se constituem as experimentações apresentadas aqui. Uma contradição natural no que diz respeito à organização das imagens da arquitetura e da cena, pois os processos criativos são diversos

em suas ordens de realização, porém, como reforço que faço aqui, entendamos esses processos como individuais e possuidores de características únicas dada essa individualidade.

Descarto aqui a ideia de beleza como ela se constitui no entendimento dessa palavra pois, de fato, os desenhos esquemáticos, os esquemas criativos, os croquis são fundamentados na liberdade de elaboração de ideias a partir dos movimentos livres de uma *mão ferramenta*; e como já apontado, esta liberdade se constitui de uma infinidade de possibilidades de representação artística.

Para informações mínimas, portanto, elaborações visuais mínimas, mas que contenham a natureza da organização do espaço em suas formas e estruturas básicas, o que ensejam, naturalmente, as atividades que se relacionam com a idealização e produção dos espaços na arquitetura.

A seleção destas imagens se deu a partir de uma ordenação não cronológica, haja vista que o “**mostrar fazendo** [grifo meu]” (SCHECHNER, 2011 [2006]) e/ou mostrar como foi feito se encaixa na ideia de múltiplas experiências, ou seja, a questão do tempo associada à apreensão e materialização de imagens da memória, configura como a realização de uma performance. Nesta conexão, “explicar ‘mostrar fazendo’” (SCHECHNER, 2011 [2006], p. 2) ou explicar mostrando o que foi feito, delinea-se a partir de que

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (...). Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (SCHECHNER, 2011 [2006], p. 2).

Para tanto, a performance de Gordon Craig como encenador, assim como demonstrado aqui nesta tese, marca a sua identidade, marca a identidade deste pesquisador, representam e presentificam as performances dos afetos, da memória e da experiência (SCHECHNER, 2011 [2006]). Da mesma forma, caracterizam um comportamento restaurado, no sentido de uma habilidade resultante de treinos e ensaios

contínuos e inseridos no cotidiano, com o aprendizado de um comportamento cultural relativo a Gordon Craig em seu tempo e também deste pesquisador (SCHECHNER, 2011 [2006]).

A trajetória de Gordon Craig, que espelha os seus afetos, a sua memória e a sua experiência, demonstra os aspectos debatidos aqui. A sua performance é constituída por um sem-número de influências nesses pontos e dessa forma introduz uma pedagogia para o ensino do seu novo teatro e da sua nova cena, baseada nos meios, processos e técnicas originais da arquitetura.

Esta base, constituída por “elementos” como a antecipação da imagem da cena por meio dos desenhos esquemáticos, pelos croquis, são o reflexo de uma formação ampla, atenta a necessidades técnicas, além das notadas pontuações sobre a formação da imagem mental, a idealização de uma imagem para a cena e a posterior materialização de uma proto elaboração cênica.

Esta estruturação, sob o ponto de vista da arquitetura, varia de acordo com a intencionalidade e as características únicas, individuais de cada artista-arquiteto, ou seja, pode-se transferir essa imagem mental para uma materialidade sem que necessariamente haja uma ordenação de procedimentos.

No entanto, observando-se os pontos determinados por procedimentos técnicos, tal ordenação caracteriza em Gordon Craig uma intencionalidade arquitetônica: da ideia ao papel, do papel à maquete e da maquete à cena. Esta ordem é característica da arquitetura em seus processos de idealização do espaço e em Gordon Craig, mais que evidente essa relação e ordenação, está um sólido estabelecimento de processos que tornam a cena sensível, memorial e experiencial.

A *mão ferramenta*, habilitada (em atos contínuos) para desenvolvimento pela repetição, pela recuperação de um instrumental teórico profundo tornado em materialidades e simbolismos na cena craiguiana, recupera inúmeros traços dos afetos, da memória e da experiência, esta constituída por um repertório formado pela vida de Gordon Craig em sua totalidade.

Nesse sentido, é um reforço para também um estabelecimento de construção de uma associação mais sólida entre a arquitetura e o teatro e no campo das metodologias da

e para a criação da imagem cênica, a configuração e organização de métodos técnicos mais aproximados para esse fim.

A proto elaboração da cena também é a materialização de ideias e de um desenho primordial, com formas e estruturas primordiais para a cena. Ir a um mínimo compreensível nos desenhos e nas maquetes, entendido que também para a cena teatral pode-se seguir certamente os princípios da arquitetura, faz com que seja desvelado um propósito não somente artístico, mas também técnico, observadas as especificidades de cada espaço cênico possível.

Entender a tridimensionalidade – a partir de desenhos e perspectivas, tanto quanto em maquetes, diante do ocularcentrismo e de como se pode entender os espaços arquitetônicos e cênicos nas suas múltiplas possibilidades visuais, estéticas, funcionais e simbólicas, é essencial para que as projeções de ocupação do espaço da cena, minimamente, estejam sustentadas de forma tecnicamente sensata nos pontos de como eles podem e porventura devem ser ocupados.

É diante desta observação primeira do espaço cênico craiguiano, a partir do entendimento da sua cena como tridimensional, que vieram os experimentos apresentados aqui. Destaco que desde o ano em que a obra de Gordon Craig me foi apresentada pelo Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva, desenvolvi cerca de - ou certamente, mais de 1.000 (mil) páginas, com reproduções dos seus desenhos para a cena (nos meus *sketch books*²⁰⁶, cadernetas e papéis avulsos). Praticamente reproduzi todas as representações dos seus desenhos em maquetes e inúmeras anotações anexadas aos desenhos.

Estas anotações correspondem a inúmeros questionamentos e olhares a partir da arquitetura sobre a cena craiguiana. Aqui entram a experiência – sempre em uma construção pessoal contínua - e as experimentações deste pesquisador, expostas nos desenhos, maquetes e nas reflexões apresentadas aqui nesta tese. Nos meus primeiros contatos com os universos da Engenharia e da Arquitetura, devo ressaltar e recuperar da minha própria memória, tive meu primeiro contato com essas linguagens e com os seus

²⁰⁶ *Sketch book*, do Inglês, é um caderno de desenho com folhas texturizadas, disponibilizado em diversas medidas (as mais comuns: A4 e A3), nos quais são e podem ser feitos desenhos de várias maneiras, artísticos e/ou técnicos, essencialmente. Geralmente têm 100 (cem) páginas, sem pauta, nas cores branca e creme, com papéis de gramatura superior/maior que o papel sulfite (papel branco comum, vendido em folhas soltas ou em maços de 500 folhas, fino, utilizado comumente para fotocópias).

instrumentais teóricos, artísticos e especialmente técnicos, aos 12 anos de idade, no ano de 1981.

Naquele tempo, um contato com uma prancheta de desenho, materiais específicos para os desenhos de engenharia e arquitetura, bem como e de forma absolutamente decisiva o estímulo do meu saudoso pai para que experimentasse tal instrumental foram e são determinantes para refletir sobre Gordon Craig e sua obra. O hábito dos registros, em forma de desenhos e maquetes foi reforçado durante a minha graduação na escola de Arquitetura e Urbanismo, hábito este que é parte do cotidiano de arquitetos e arquitetas.

O desenho feito à mão livre, entendo, tal como entendo que Gordon Craig tenha acreditado, facilita e otimiza registros artísticos e técnicos em nível de proto elaborações pré-projetuais tanto na arquitetura quanto na prática de cenografia.

Desta maneira, aquelas mais de 1.000 (mil) páginas, com reproduções dos desenhos e gravuras de Gordon Craig para seu novo teatro e sua nova cena e as maquetes são parte de um cotidiano aqui caracterizado pelo interesse e pelo estímulo para pesquisar sobre o encenador britânico.

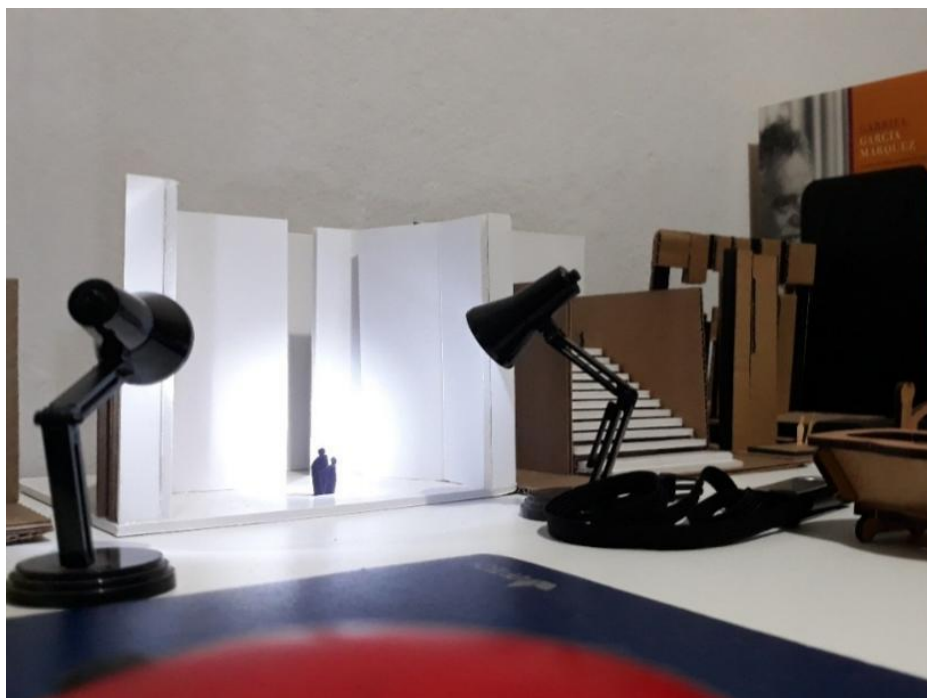
Todos esses registros, exatamente pela grande quantidade (feitos desde o ano de 2014), têm sua importância para este pesquisador, no entendimento da cena craiguiana como tridimensional e dotada dos seus aspectos simbólicos em suas materialidades, como a iluminação cênica, as plataformas e superestruturas. Porém, dada aquela quantidade, na seleção de imagens feita aqui pensou-se em demonstrar uma pequena, mas importante parcela das experimentações em Gordon Craig, que minimamente correspondessem aos métodos utilizados por ela para pensar e experimentar o teatro no seu tempo e traduzissem a sua performance.

O ato ou ação de desenhar, segundo Richard Schechner (2011 [2006]) corresponde a uma performance e as performances aqui apresentadas – as performances de Gordon Craig - apontam uma construção de si próprio e do seu mundo com o passar dos anos, com as reflexões sobre a sua própria vida e experiência, em um ato contínuo. Da mesma forma, a seleção de imagens apresentada aqui se deu e se dá a todo instante, pois entendo que a pesquisa é contínua e se manterá contínua e é apresentada aqui a partir de pontos ou recortes temporais distintos, mas aproximados em seus propósitos – o tempo de Gordon Craig e o tempo presente.

Neste tempo presente, realizo demonstrações de reprodução da cena craiguiana que, não exatamente em uma ordem cronológica, foram feitas por um entrelaçamento ou atravessamento entre múltiplos tempos, de Gordon Craig e deste autor. Sendo assim, compreendo que haveria uma maior possibilidade de compreender Gordon Craig em seus diversos tempos e estes seus tempos materializados também de diversas formas.

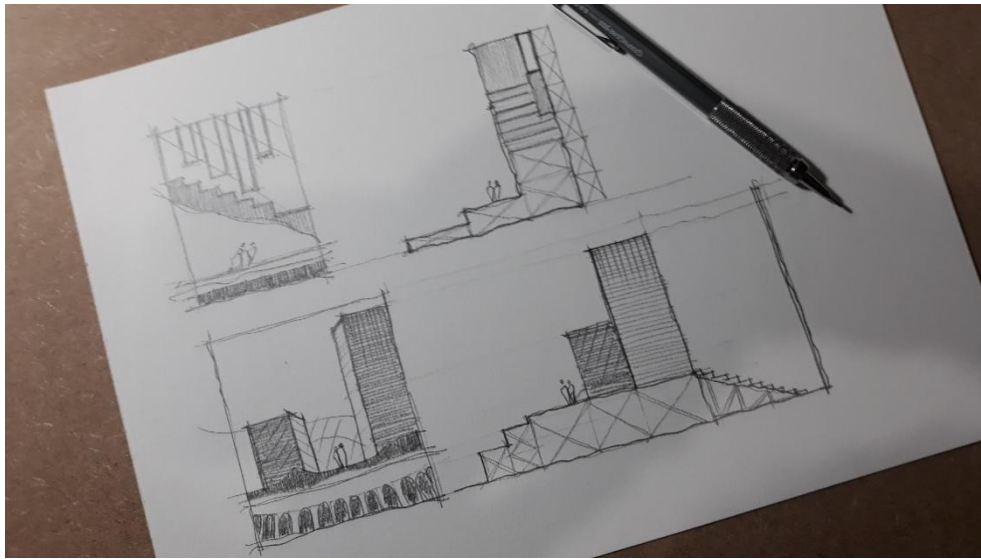
Nas imagens que se seguem abaixo, representações, construções e reconstruções dos *Screens* de Gordon Craig e do seu repertório imagético, que muito contribuíram para nesta pesquisa que eu “adentrasse” quase que literalmente ao universo imaginativo e experiencial de Gordon Craig. Desenhos e maquetes, enquanto meios de entendimento do espaço tridimensional para a arquitetura e para o teatro, são as materializações efetivas do que se representa em pensamento e imaginação. Ela possui, naturalmente, a capacidade de informar sobre aspectos espaciais e, notadamente, os aspectos tridimensionais da organização dos espaços e a tatilidade, desloca o observador destes meios artísticos e técnicos, para um estado maior de percepção das espacialidades propostas

Figura 13 - Maquete dos *Screens* idealizados por Gordon Craig.



Especificações materiais: *foamboard*, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: lanterna de L.E.D. Escala aproximada: 1:100. Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 14 - Detalhamento/croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig (esquerda) e sistematização de uma possível estrutura para montagem de palco (direita).



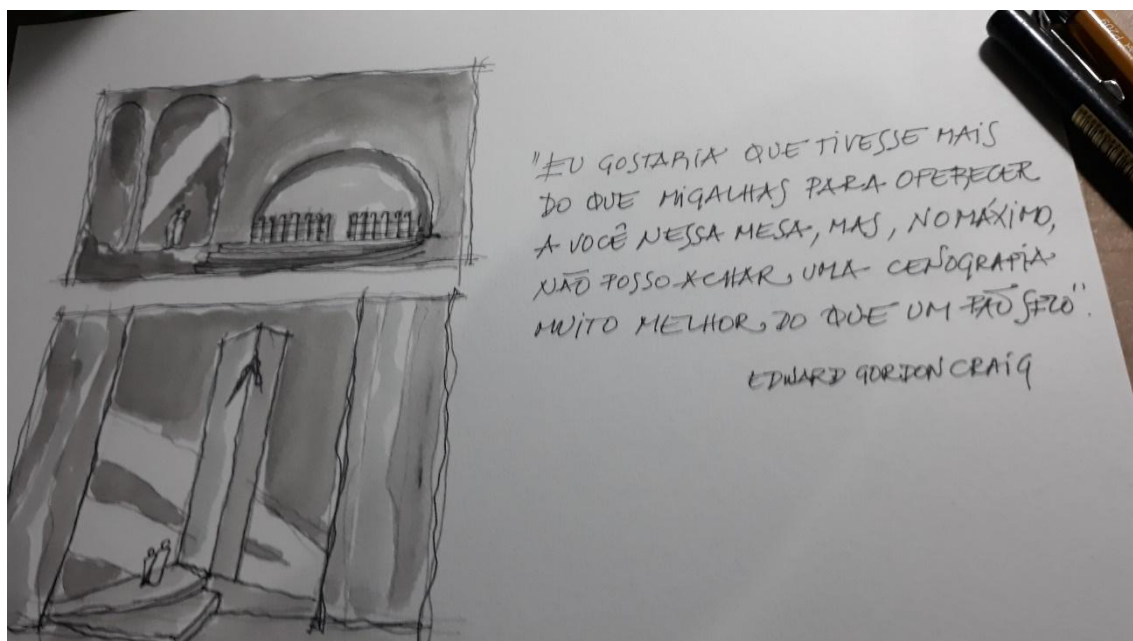
Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2020.

Figura 15 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.



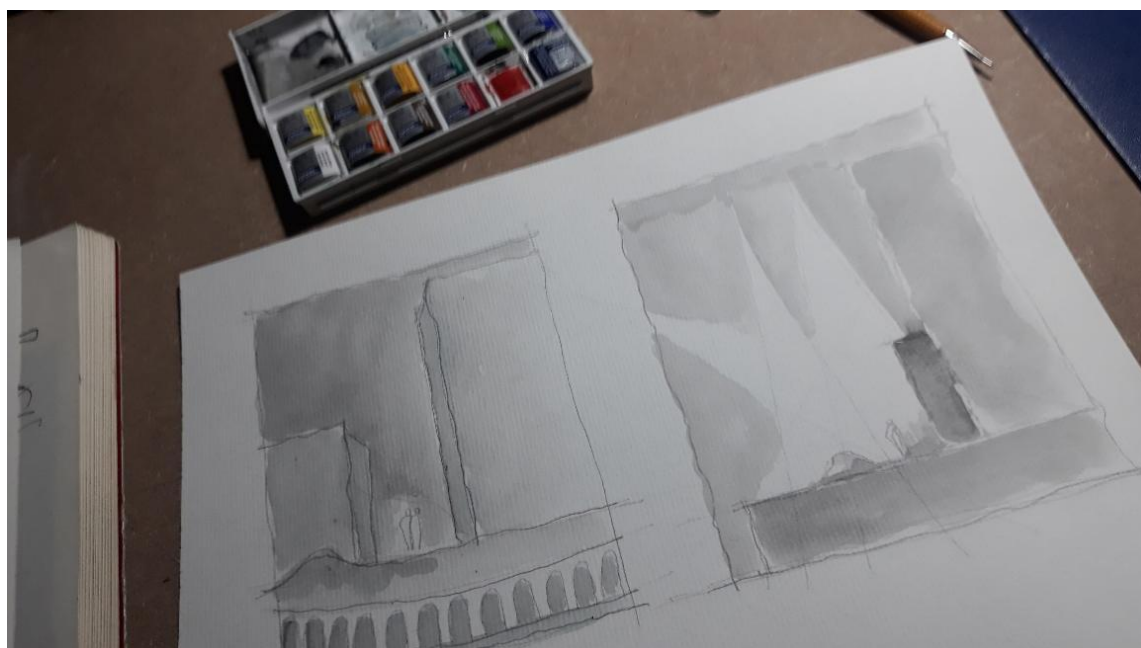
Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Técnica: canetas/tinta preta e grafite. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 16 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.



Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Técnica: canetas/tinta preta, aquarela e lápis. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 17 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.



Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Técnica: aquarela e lápis. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 18 - Maquete eletrônica da imagem anterior (desenho à esquerda). Reprodução de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



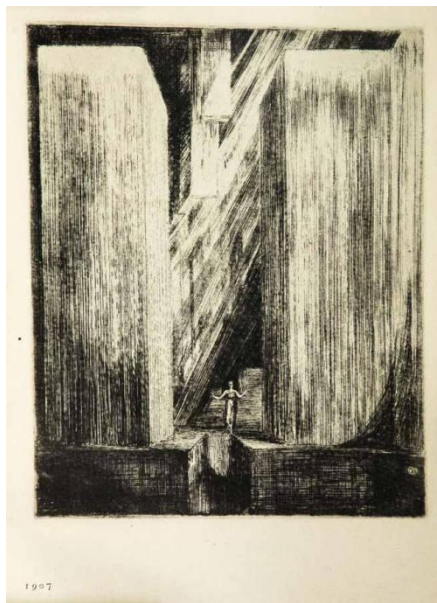
Maquete eletrônica feita a partir da maquete física da imagem anterior. Software disponível no Google (2023).

Figura 19 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.



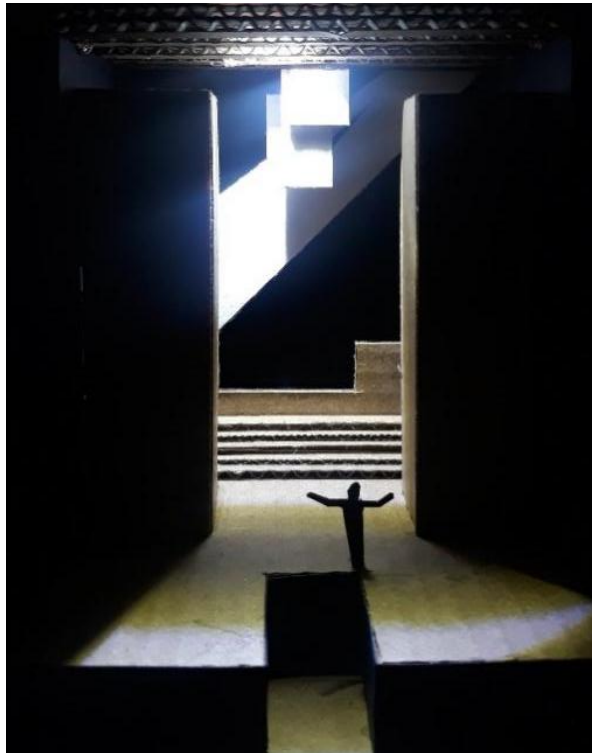
Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 2013). Técnica: marcadores/tinta cinza e preta e lápis. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 20 - Gravura de Gordon Craig em *Towards a New Theatre* (1913).



Projeto *Scene*, de Edward Gordon Craig (1907) e maquete. Fonte da figura 20: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/etchings-from-scene/>

Figura 21 - Maquete a partir de gravura de Gordon Craig em *Towards a New Theatre* (1913).



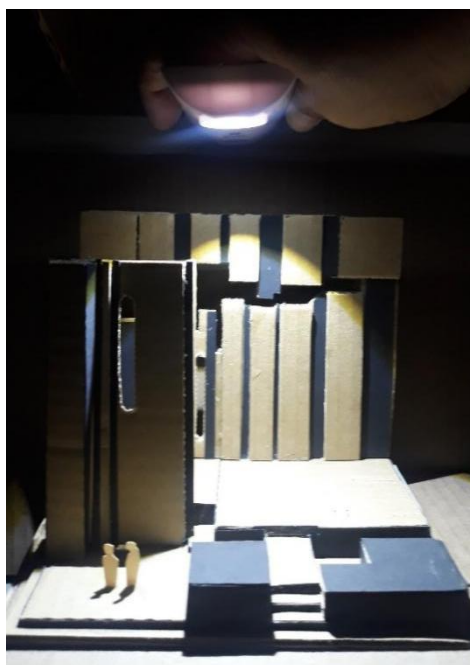
Materiais da maquete: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Iluminação: luminária de mesa. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2017.

Figura 22 - Croquis. Reprodução dos desenhos de Gordon Craig.



Fonte: *Towards a New Theatre* (Edward Gordon Craig, 1913). Técnica: papel e lápis. Escala aproximada: 1:200. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 23 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (Edward Gordon Craig, 1913).



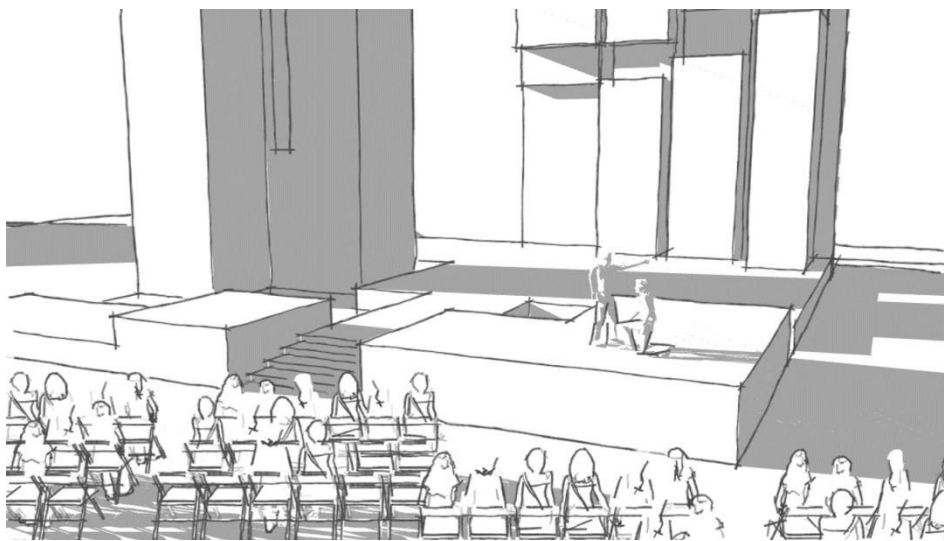
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Iluminação: lâmpada de L.E.D. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 24 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (Edward Gordon Craig, 1913).



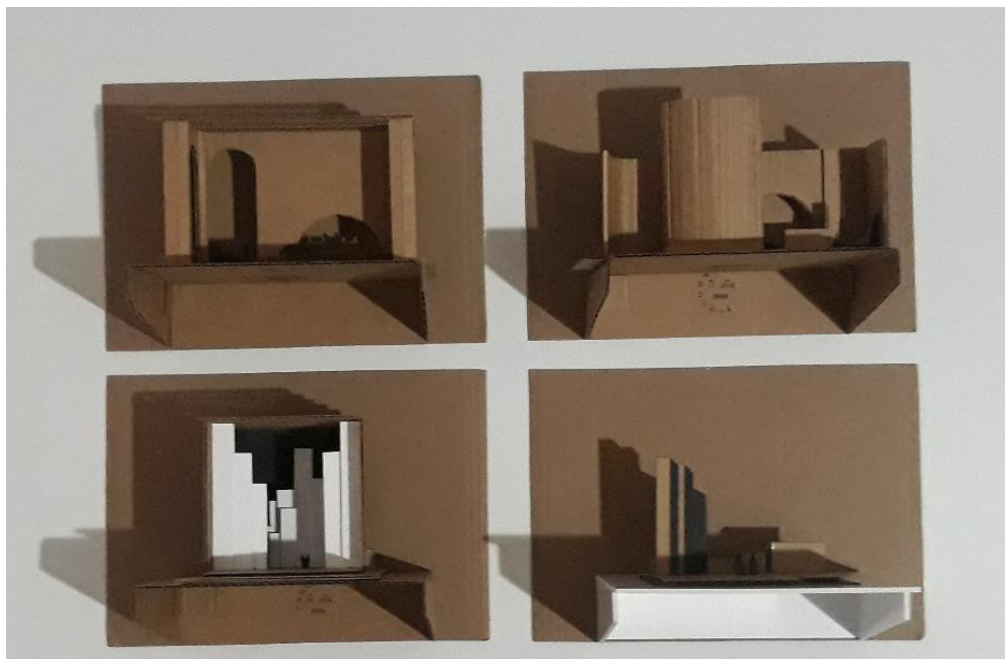
Testes de iluminação na maquete anterior. Luminárias de L.E.D. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 25 - Maquete eletrônica da imagem anterior, feito em computador. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Software: *Sketch Up*. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2018.

Figura 26 - Maquetes. Reprodução a partir de desenhos de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Iluminação: lâmpada de L.E.D. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 27 - Croquis. Reprodução a partir dos desenhos de Gordon Craig. Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Técnica: aquarela e marcador/tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 28 - Croqui. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Técnica: papel e marcador/tinta preta e cinza. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 29 - Croquis e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Técnica: papel e marcador/tinta preta e cinza. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 30 – Croqui e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig.
 Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



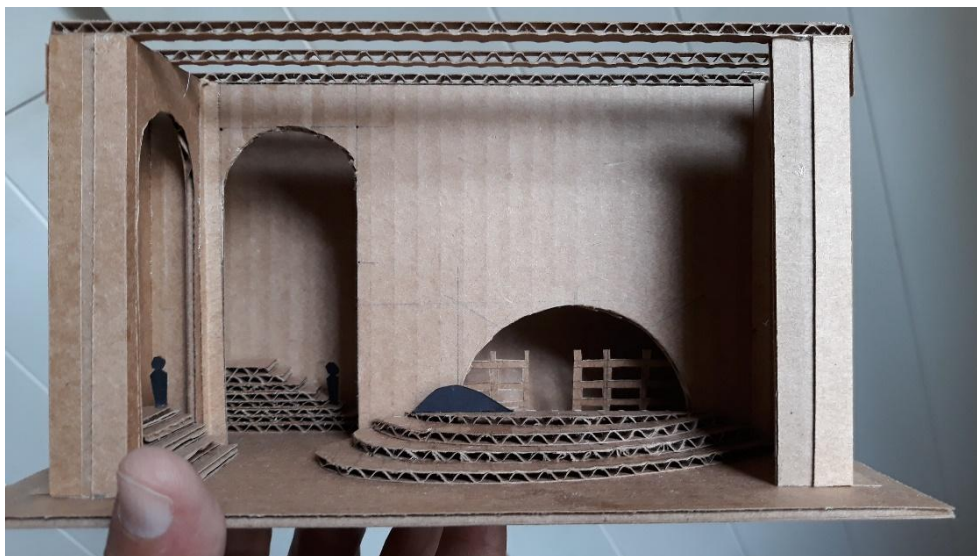
Técnica: papel, aquarela e marcador/tinta preta e cinza. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis
 Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 31 - Croqui e anotações. Detalhe de reprodução de desenho de Gordon Craig.
Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



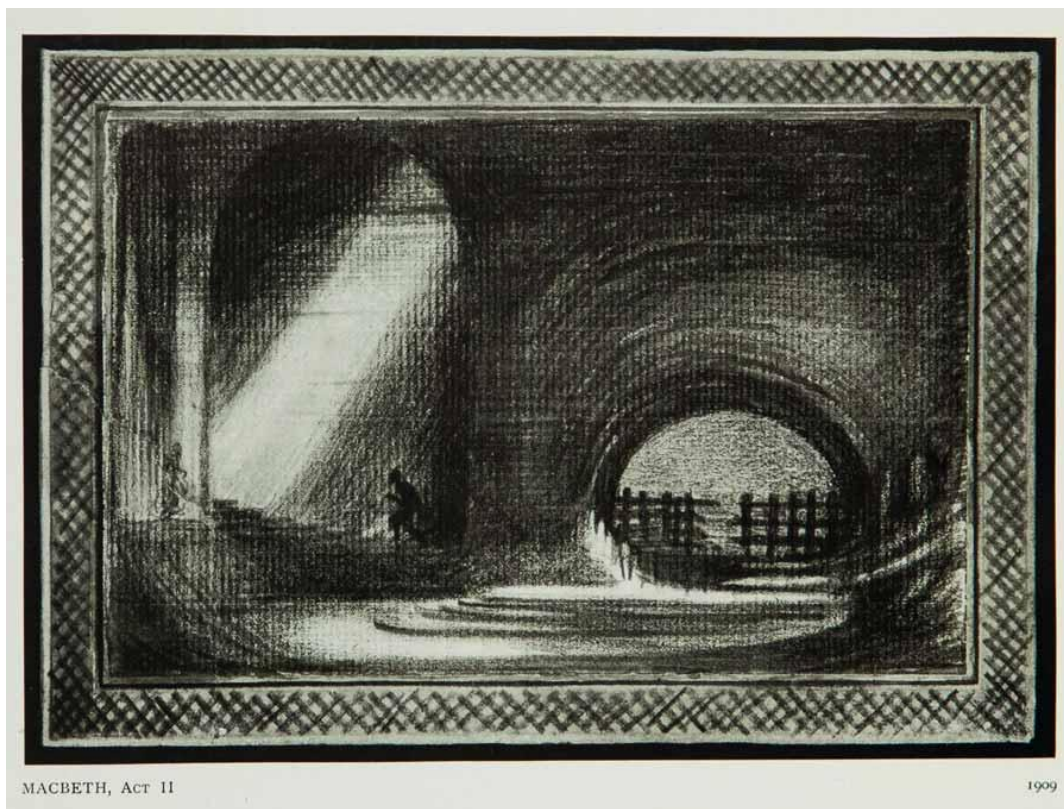
Técnica: papel, aquarela e marcador/tinta preta e cinza. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 32 - Maquete. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 33 - Gravura original de Gordon Craig.



Desenho de Edward Gordon Craig para *Macbeth* – Segundo Ato (1909). Fonte: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/> Acesso em: 14/11/2019.

Figura 34 - Maquete eletrônica. Inteligência artificial. Reprodução a partir de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



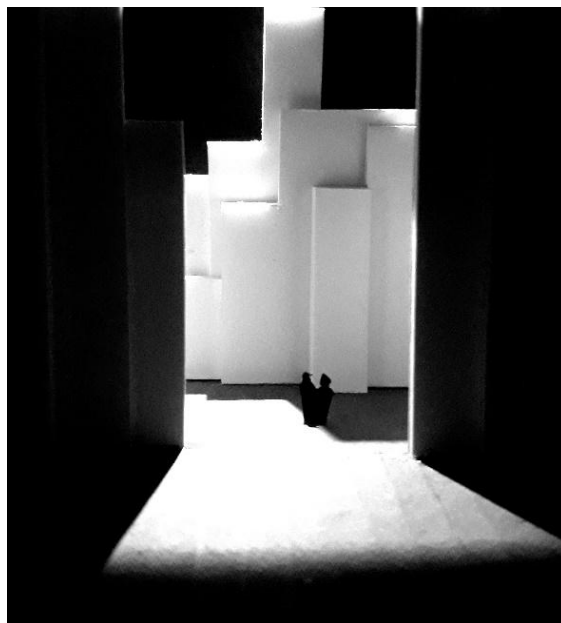
Maquete eletrônica feita a partir da maquete física da imagem anterior. Software disponível no Google (2023).

Figura 35 - Reprodução de desenho de Gordon Craig. Fonte: *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Técnica: papel, aquarela e marcador/tinta preta e cinza. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 36 - Maquete. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



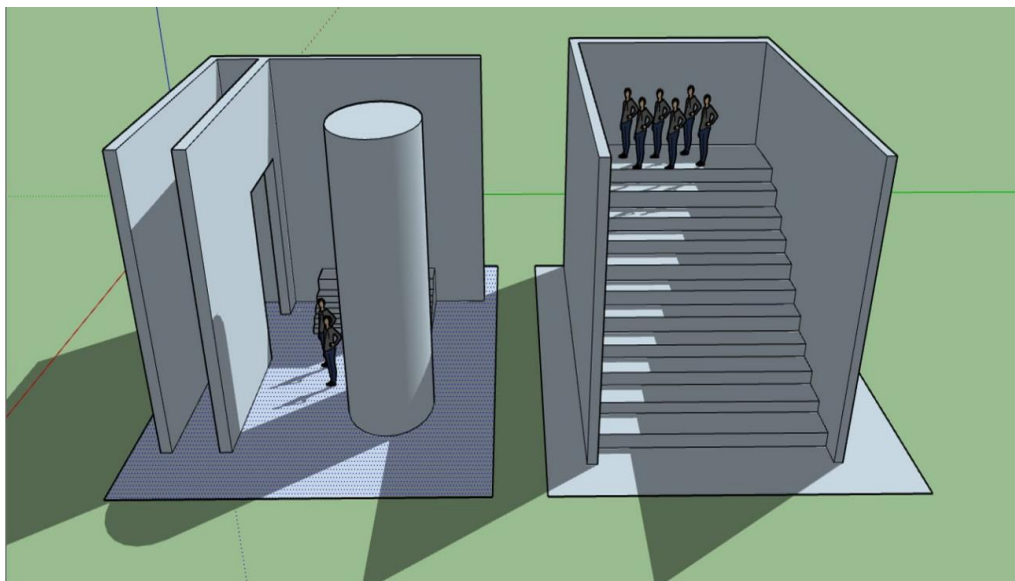
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: luminária de mesa. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 37 - Maquete. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



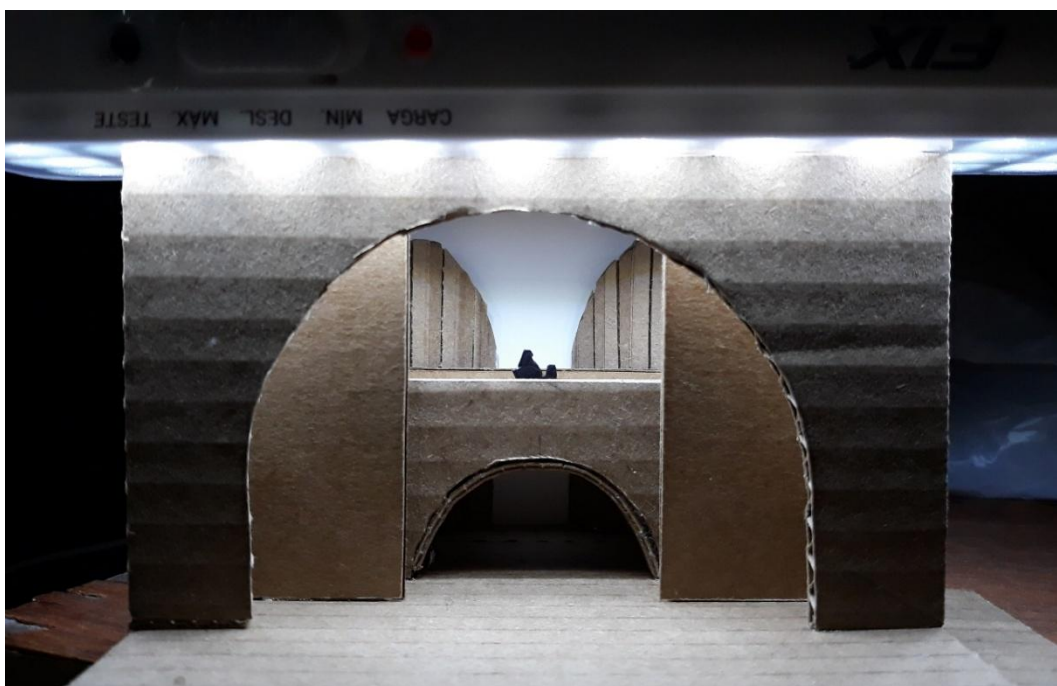
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: luminária de mesa. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 38 - Maquetes eletrônicas. Reprodução de desenhos de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Maquetes eletrônicas feita a partir de maquetes físicas. Software disponível no Google (2020).

Figura 39 - Maquete. Reprodução de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



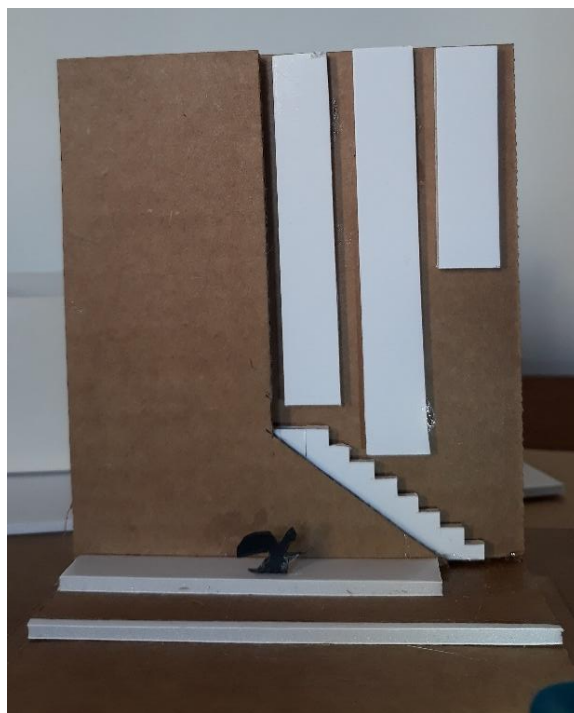
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: luz de emergência (L.E.D.).
Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 40 - Maquete eletrônica. Inteligência artificial. Reprodução de desenho de Gordon Craig em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Maquete eletrônica feita a partir da maquete física da imagem anterior. A simulação de madeira foi sugerida pelo *software*. *Software* disponível no Google (2023).

Figura 41 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



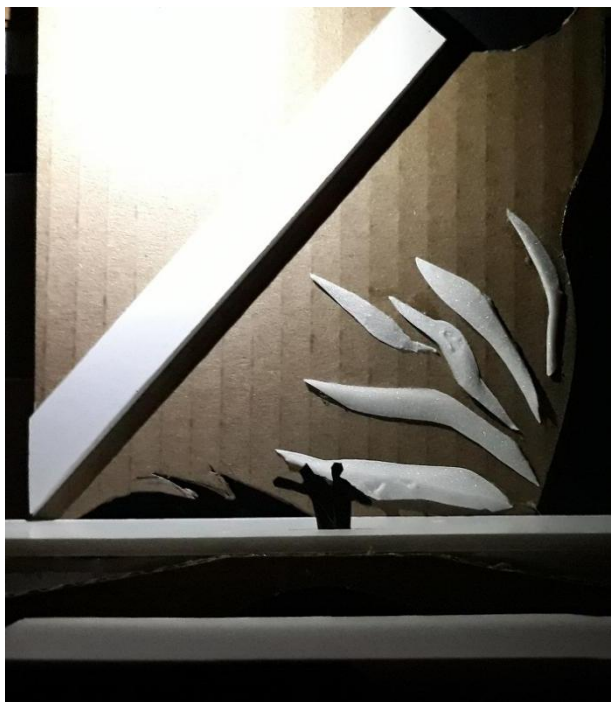
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 42 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



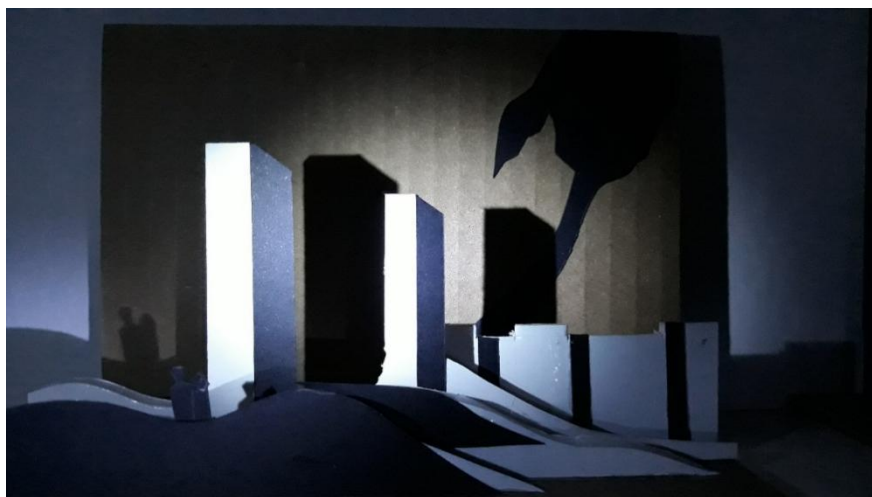
Materiais: papelão, papel cartão, *foamboard* e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 43 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papelão, papel cartão, *foamboard* e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 44 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papelão, papel cartão cola de silicone. Iluminação: luminária de mesa. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 45 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papel Kraft, marcador/tinta preta e marcador/tinta branca. Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 46 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



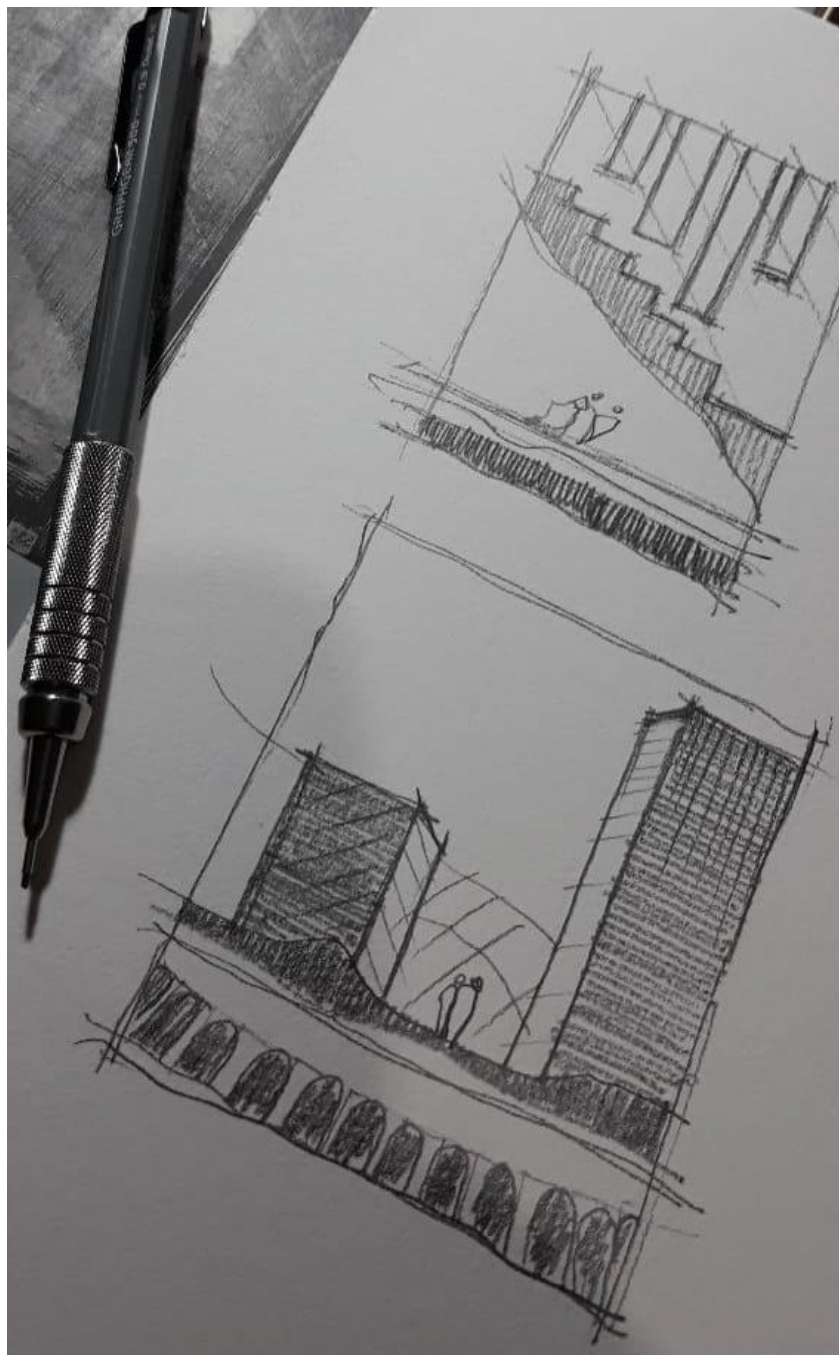
Materiais: papel, marcador/tinta preta e lapiseira 0.9. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 47 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Iluminação: Fita de lâmpadas de L.E.D.
Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2016.

Figura 48 - Desenho. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papel e lapiseira 0.9. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2023.

Figura 49 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



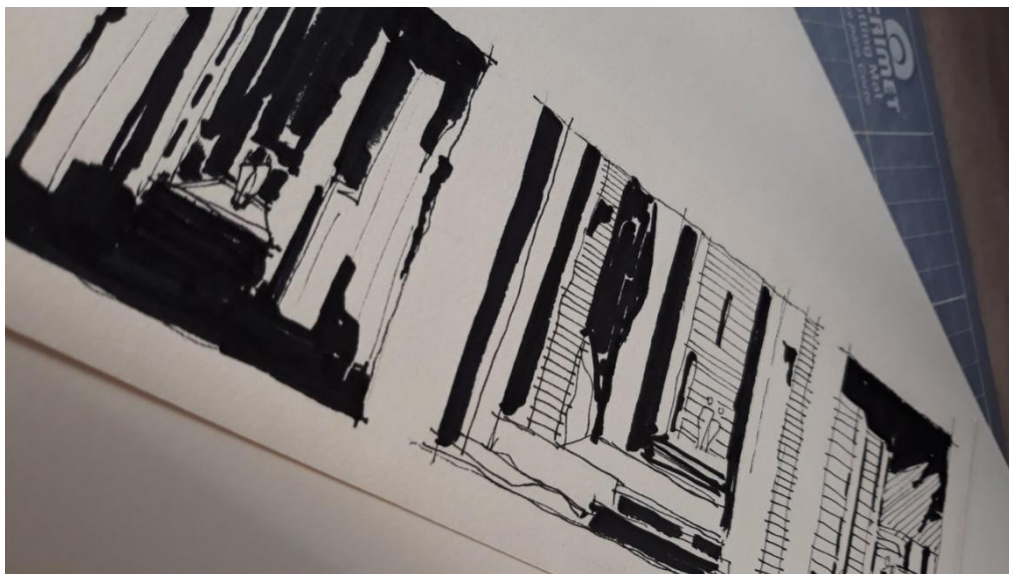
Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2019.

Figura 50 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913) e *sketch books*.



Materiais: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. *Sketch books*: registros das pesquisas desde o mestrado em Performances Culturais. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2019.

Figura 51 - Desenhos. Reprodução a partir de gravuras feitas por Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais: papel e marcadores de cor preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2021.

Figura 52 - Maquete. Reprodução a partir de gravura feita por Gordon Craig, disponível em *Towards a New Theatre/Scene* (1913) e em *Rumo a um Novo Teatro & Cena* (2017), de Luiz Fernando Ramos.



Materiais da maquete: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos das Performances Culturais são caracterizados pela possibilidade de aprofundamento, de observação de um todo em suas formas mais amplas e abrangentes, contemplando o seu ou os seus objetos e/ou personagens de estudo também a partir dessa perspectiva. As Performances Culturais não devem ser entendidas como forma de estudo e um fenômeno em sua forma isolada, mas em seus amplos e possíveis espectros materiais, simbólicos e interdisciplinares.

Nesse sentido, o entendimento dos fenômenos culturais humanos, naqueles aspectos, as Performances Culturais apresentaram e ofereceram a possibilidade de que Edward Gordon Craig fosse explorado em possíveis caminhos existentes para entendê-lo nesta tese. Ressalto que a pesquisa de forma geral, como podemos concordar, oferece e apresenta inúmeros possíveis caminhos para sua continuidade. Assim sendo, as Performances Culturais, como base maior para esta pesquisa, associadas à Arquitetura e ao Teatro, conseqüentemente culminam aqui na elaboração e desenvolvimento das reflexões apresentadas nesta tese que, entendo, instiga e estimula à continuidade após esta etapa.

Entendo também que os propósitos foram alcançados, observando os três grandes eixos que ofereceram possibilidades de refletir sobre Edward Gordon Craig e naturalmente também para o Teatro, a partir das bases fenomenológicas da Arquitetura, tendo como fonte as reflexões de Juhani Pallasmaa, dentre outros pensadores da Arquitetura, da Filosofia e do Teatro, essencialmente. Neste ponto destaco o aprofundamento da pesquisa a partir do pensamento do próprio Gordon Craig, que se mostrou uma profícua fonte de valiosas informações sobre, além do seu novo teatro e da sua nova cena, de fontes também profícuas sobre o Teatro em seu tempo, assim como destaco as fontes da Arquitetura e da Filosofia.

Assim como apresentado nesta tese, observou-se compreender e constatar em Edward Gordon Craig as presenças notadas dos afetos, da memória e da experiência, marcas evidentes de uma trajetória pessoal e profissional coordenada pelos sentimentos e pelas contaminações também nele, de propósitos que convergem com as determinações artísticas e técnicas da arquitetura. Em suas múltiplas determinações concretas, Gordon

Craig assenta-se em um processo de estabelecimento de métodos para o desenho da cena – do seu novo teatro e da sua nova cena.

Essas múltiplas determinações concretas, por sua vez, entendidas aqui como determinações contaminadas pela cultura, se manifestaram material e simbolicamente em seus produtos culturais, estes fundados na profusa diversidade na e da qual origina-se ele próprio. Gordon Craig elabora, experimenta, percebe e se percebe. Tem em si sua própria gênese, enquanto multiartista e encenador; tem em si a gênese de e para a estruturação da imagem da cena, na qual observamos no decorrer das reflexões nesta tese. Gordon Craig, como notado, desenvolve seu produto cultural a partir de múltiplas camadas: camadas de afetos, camadas de memória e camadas de experiência.

Da arquitetura, a tatilidade, ou o contato direto do artista com seus materiais de desenvolvimento de ideias. Para cenários, Gordon Craig desenvolve – e entendo aperfeiçoar no decorrer da sua história e trajetória – métodos e técnicas fundamentais para a compreensão do espaço da cena, dadas aqui as suas características físicas, estruturais e estéticas.

A partir da observação do cotidiano, da *mise-en-scène* teatral tradicional do seu tempo, Gordon Craig rompe com as estruturas convencionais da encenação, atribuindo a esta um novo caráter, novas perspectivas. Este novo caráter e estas novas perspectivas estão assentadas em uma espécie de “personificação material” e ao mesmo tempo “imaterial” do símbolo – ou dos símbolos.

À materialidade da cena craiguiana, tanto quanto na cena em si, Gordon Craig atribuiu valores simbólicos, cujas interpretações perpassam ao que se vê, condicionado seu observador ao ocularcentrismo, à formação das imagens pelos movimentos musculares dos olhos e tão somente pelas possíveis interpretações meramente concretas.

A percepção, ou o estímulo aos sentidos, também é presente. Do que trata a visualidade da cena craiguiana, tem-se a inquietação gerada e condicionada pelas superestruturas, pelas formas simbólicas e evidentemente pelos jogos entre luz e sombra, claro e escuro e cheios e vazios. Nestes pontos, a cena craiguiana conecta-se às premissas projetuais da arquitetura, nas quais a ordenação do espaço, de acordo com os autores aqui apresentados, privilegia as sensações e um “habitar” do espaço e não somente um “estar” no espaço.

Neste caminho de raciocínio, passo por Le Corbusier, um dos pais da modernidade na arquitetura, mundialmente. Le Corbusier defende as suas complexas articulações em estruturas arquitetônicas a partir das formas e estruturas primordiais e dessa forma, também defende o estímulo às sensações, reconhecíveis ou não, pelos espaços e espacialidades que propunha.

Aqui destaco a importância das reflexões do Professor Juhani Pallasmaa, arquiteto e ensaísta finlandês, cuja obra veio a contribuir enormemente com a elucidação de inúmeras questões sobre os sentidos profundos da arquitetura, mais que em seus aspectos efêmeros ou materiais. Pallasmaa interpreta a arquitetura em seus aspectos fenomenológicos, existenciais e memoriais, assim propondo um olhar - nada generalista - aos espaços arquitetônicos em seus sentidos existenciais e simbólicos. Pallasmaa evidencia a *mão ferramenta*, instrumento principal do ser humano e neste caso do arquiteto e de Edward Gordon Craig, naturalmente.

A arquitetura ofereceu para esta pesquisa os instrumentais artísticos, teóricos e técnicos. Nesse sentido, compreendido o espaço da cena craiguiana também como espaço arquitetônico (idealizado e planejado), evidenciamos diversos aspectos da arquitetura utilizados por Gordon Craig em suas produções. Dos croquis às maquetes, das maquetes à cena, Gordon Craig apresenta em seus estudos para a cena um grande número de reguladores para a estética e para a visualidade do seu novo teatro.

As raízes desse pensamento arquitetônico em Gordon Craig estão na sua própria história, como filho de arquiteto, e na história da sua experiência, determinada pelos afetos e pela memória, condensados nas naturezas simbólicas das formas e estruturas que desenvolveu, inclusive projetualmente – os *Screens*.

No desenho da cena do seu *Hamlet* (1912) para Stanislavski, Gordon Craig já tem aperfeiçoadas, naturalmente pela sua experiência, técnicas precisas da arquitetura que não só caracterizariam seu novo teatro e a sua nova cena, mas viriam a se demonstrar como fundamentais para o entendimento do espaço cênico teatral do seu tempo, na modernidade e na contemporaneidade.

A arquitetura da cena no *Hamlet* de Gordon Craig carrega evidentes traços de um pensamento lógico e também simbólico, exposto nas formas e estruturas da materialidade – e da imaterialidade, do que não é tangível pelo corpo, mas pelo sentimento, pela percepção e pelos sentidos. Assim como parte de si para esses propósitos, Gordon Craig

estabelece esses pontos no observador da sua cena – ou o espectador. Na arquitetura este é um propósito concreto: estimular os estados emocionais (ou psicológicos) de um eventual habitante ou transeunte de um espaço urbano.

A partir de meios materiais e simbólicos, a arquitetura da cena craiguiana, tal como na arquitetura dos espaços do habitar, fundamenta-se e estimula uma experiência: uma experiência arquitetônica. Tem-se, portanto, uma experiência multissensorial, como assim o é nas experiências nos e com os espaços arquitetônicos. Esta experiência multissensorial em Gordon Craig assenta-se também nas qualidades do que os olhos não vêem, mas que o corpo humano como um todo percebe e se sensibiliza. A (re) apresentação do invisível organiza – ou não – as sensações. Até mesmo as inquietações devem ser consideradas.

Como recurso artístico e técnico, a arquitetura ofereceu para esta pesquisa a possibilidade, a partir de croquis e maquetes, fundamentos e elementos comuns nos processos criativos da arquitetura, de leituras visuais e elaborações materiais em suas reconstruções. A experimentação e a experiência da e na experimentação fizeram e fazem, continua e ininterruptamente, parte de todo este processo. Assim, esta tese é um conjunto de múltiplas reflexões que, dada a infinitude das experiências cotidianas, aperfeiçoam-se no dia a dia, nas manifestações das inquietações e tensões construídas nelas mesmas e nas performances do desenho e da maquete; e em Gordon Craig na constituição de um espaço cênico sensível, simbólico, memorial e experiencial.

De acordo com as possibilidades técnicas e com os objetivos desta pesquisa, foram registradas aproximadamente mil páginas de registros desenhados e anotados, o que se configura como uma forma – ou formas – de experimentar os processos artísticos e técnicos de Gordon Craig. Nesse sentido, de certa maneira, caminhar pelos seus passos e entendê-lo em seu tempo, em seus afetos, em sua memória e em sua experiência.

Em *Gordon Craig: a Pedagogia do Über-marionette* (2016), de Almir Ribeiro, encontro uma curiosa frase de Gordon Craig, escrita em uma placa e afixada em uma árvore, segundo o autor do livro e que permito-me citar aqui nestas considerações finais. Era um aviso: “E.G.C. nunca está em casa pelas manhãs. Somente das 3 às 5 horas, para curtas visitas, por favor. **Se você nunca encontrou o Sr. Craig, por favor escreva para ele antes!!!** [grifo meu]” (RIBEIRO, 2016, p. 206). Aponto este destaque para as reflexões nesta tese – reflexões escritas e desenhadas: escrevo, desenho e faço maquetes

para Gordon Craig e com Gordon Craig. Assim, dessa maneira, no cotidiano do desenho e da maquete estabeleceu-se aqui um diálogo, uma conversa, uma troca de mensagens e ideias.

Gordon Craig conversa com seu leitor não somente a partir das suas reflexões, mas de forma densa por meio das imagens que criou para a cena. Da idealização à materialização daquelas imagens, ele apresenta uma metodologia e uma pedagogia para o ensino do teatro e da ocupação do espaço cênico. Um panorama, apresentado aqui, a respeito da imagem e da arquitetura da cena idealizada por Gordon Craig para *Hamlet* de 1912, mostra nítidas suas qualidades arquitetônicas. Demonstradas em métodos e conversão de uma imagem mental para a visualidade do espetáculo, estão os processos de criação da cenografia, que mais que métodos generalistas, apontam um apuro técnico que sustenta fortemente o *Hamlet* de Gordon Craig como um projeto arquitetônico para a cena.

Tendo aqui como esteio as reflexões de Juhani Pallasmaa, as qualidades sensíveis presentes na obra de Edward Gordon Craig, exemplificadas em *Hamlet* e na trajetória do encenador britânico, assentam-se solidamente no que a arquitetura tem como premissas possíveis para idealização de uma arquitetura para a cena. Na formatação curricular da *Escola para a Arte do Teatro* – observo Gordon Craig como um encenador também conectado aos preceitos estabelecidos pela *Gesamtkunstwerk*²⁰⁷, a *Obra de Arte Total* de Richard Wagner. Neste ponto, Gordon Craig idealiza uma cena e um novo teatro plurais, múltiplos em suas possibilidades, que se mostram atemporais e, nesse sentido, simbólicas e que presentificam a experiência humana nos espaços, dada essa experiência, assim como na *Gesamtkunstwerk* wagneriana, seu novo teatro e a sua nova cena também serem coletivas, integradoras e comunais (SILVA, 2024).

Gordon Craig atua em sua trajetória solidamente fundamentado na ideia de uma nova cena, de um novo teatro, esteado no caráter multi e interdisciplinar e multiprofissional para com os seus propósitos. Entende-se aqui que Gordon Craig

²⁰⁷ O Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva, em sua tese de doutoramento, assim indica o conceito de *Gesamtkunstwerk*: “O conceito de *Gesamtkunstwerk* é o mais emblemático na obra wagneriana (sic). Ele surge pela primeira vez na escrita de Richard Wagner em seu tratado *The Artwork of the Future* [A Obra de Arte do Futuro] de 1849. Nesse trabalho, Wagner estabelece as bases ou fundamentos de sua nova proposta artística para seu tempo e, principalmente, para o futuro. Ou seja, Richard Wagner proclama em sua escrita uma nova proposta de arte que rompe com os modelos vigentes, os quais proporcionam ao ser humano moderno **a possibilidade de criar coletivamente uma obra de arte total, integradora e comunal** [grifo meu]”. (SILVA, 2024, p. 93).

alcançou seus propósitos pedagógicos e metodológicos, alicerçado em uma conjunção de caminhos para a formação da sua Escola, incluindo o olhar da arquitetura. Isto é evidente nos relatos apresentados nesta tese e naturalmente pela observação de processos compatíveis e comuns com a arquitetura nos caminhos tomados pelo encenador.

Do traço à maquete, da maquete à cena, Gordon Craig expõe um caminho sensível para a produção da cena, exposto também em seus afetos, memória e experiência. A performance de Gordon Craig se estabelece concretamente “pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo afeto na obra e da obra” (CAMARGO, 2013, p. 4) e dessa forma, sua obra o expõe naquela performance. A performance de Gordon Craig se constitui em “uma atividade dinâmica e polissêmica” (CAMARGO, 2013, p. 4) na qual, a tatilidade presente, conectada ao pensamento arquitetônico e seus métodos de organização dos espaços, tudo tornando o seu novo teatro e a sua nova cena um espaço de existência, no entre lugar.

Na fronteira entre o seu Eu e o mundo (PALLASMAA, 2017), Gordon Craig sintetiza uma espécie de “mosaico de impressões sensoriais” (PALLASMAA, 2017, p. 50) em um estímulo global dos sentidos (MERLEAU-PONTY apud PALLASMAA, 2017, p. 50), dos afetos, da memória e da experiência de e para outrem. Naquela fronteira se localiza o espaço do entre, presentificado em impressões materiais e especialmente sensoriais, “uma performance enquanto ação, interação e relação” (SCHECHNER, 2006, p. 4); e nessa performance, estão presentes “porções de comportamento restaurado” (SCHECHNER 2006, p. 4).

As inúmeras formas de diálogo entre Gordon Craig e seus leitores, também e especialmente aqui a partir das reflexões sobre os espaços arquitetônicos encontradas em Juhani Pallasmaa, aplicadas à interpretação da cena craiguiana, reforçam a ideia de que percepção, memória e imaginação constituem continuamente as interpretações da imagem criada para a cena por aquele encenador. Neste ponto, como nos apontamentos e devidas relações construídas aqui tendo como base o pensamento de Juhani Pallasmaa, a cena craiguiana é um complexo experiencial e emocional que a transforma de espaço material para espaço existencial (PALLASMAA, 2017).

No espaço cênico existencial de Gordon Craig, o simbolismo, a espiritualidade, os afetos, a memória e a experiência para a idealização de um espaço performático sensível constituem uma performance dos espaços sensíveis observados na cena

craiguiana. Afeto, memória, experiência e tatilidade, especialmente esta última, (re) apresentada pela *mão ferramenta* de Gordon Craig e pelos experimentos feitos por este pesquisador, objetivam e objetificam – em desenhos e maquetes – também o pensamento abstrato característico de certos caminhos de se pensar a arquitetura e a organização dos espaços.

Isto colabora e constitui aquele espaço existencial, haja vista a ideia de tatilidade, que aproxima o artista/arquiteto/encenador da sua obra. Desta forma, retomo aqui algumas reflexões do arquiteto Juhani Pallasmaa, que entendo caracterizar a experiência de vivenciar um espaço existencial na arquitetura e de maneira que também entendo como adequada, permitir que o espaço cênico teatral e da cena craiguiana também assim o fosse considerado.

Os efeitos e reverberações do espaço da cena craiguiana na história do teatro mundial vêm associados, retomo aqui, a um caráter também interdisciplinar – assim como nas Performances Culturais. Assim, a performance de Gordon Craig a partir da sua formação, tendo como associados em pensamento e produção artística Adolphe Appia, Isadora Duncan e Constantin Stanislavski, permitiu-se a atividades “diversas e contraditórias” (CAMARGO, 2013, p. 5), presentificadas em uma cena “útil” – em seus aspectos técnico-cenográficos – e existenciais, nos aspectos dos afetos, da memória e da experiência.

Gordon Craig idealiza, planeja e projeta uma estrutura cênica renovada e introduz seu novo teatro e a sua nova cena em um circuito experiencial expressivo (MAROTTI apud RIBEIRO, 2016, p. 198) em suas formas, estruturas e contraditórias com a cena tradicional do seu tempo (RIBEIRO, 2016, p. 200).

Uma aparente inércia das formas e estruturas da e na cena craiguiana é substituída por uma dinâmica nessas formas e estruturas, dada pelos jogos entre luz e sombra, cheios e vazios, claro e escuro, bem como pela aplicabilidade que marcou nesses elementos da cena por meio da “impressão” dos afetos, memória e experiência na subjetividade e no Simbolismo presentes e presentificados na encenação.

As reflexões nesta tese, organizadas de forma que múltiplas percepções fossem dispostas para este aprofundamento na vida e na obra de Gordon Craig, na criação dos seus espaços existenciais para a cena. Nesse sentido, assim como nas Performances Culturais, o olhar que aqui se desenvolveu foi organizado a partir de experiências pessoais

distintas e sendo assim, mútuas (CAMARGO, 2013), o que incorpora tais experiências à do próprio Gordon Craig.

Na *Gesamtkunstwerk* craiguiana, expressão que me permito apropriar respeitosamente de Richard Wagner, seus leitores e estudiosos da sua obra, destaco a ela associada a relação tempo-espaco-percepção, delineada e projetada na arquitetura da e para a cena craiguiana. Gordon Craig potencializa os estímulos aos estados sensoriais e psicológicos propostos pelo seu novo teatro e a sua nova cena, vinculando à experiência no teatro a sua própria experiência existencial e assim, em uma sequência de propósitos artísticos, técnicos e sensíveis, organiza uma experiência sensível também para o seu espectador.

Nestes diálogos entre o conjunto material, sensível e simbólico da cena craiguiana, estão presentes referências históricas, teóricas e materiais da arquitetura. Presentes em seus sistemas de significados, cujas formas e estruturas cênicas convergem para o nível de formas significantes, em uma experiência de transposição de formas visíveis - o que os olhos não vêem, mas em contrapartida as qualidades sensíveis mostram-se presentes -

Mais que uma leitura funcional do espaço da cena craiguiana somente em suas formas, estruturas e visualidades, fez-se aqui uma observação do espaço craiguiano como espaço existencial e de experiência que como aponta Juhani Pallasmaa, “são projeções mentais, são a exteriorização da imaginação, da memória e das capacidades conceituais do ser humano” (PALLASMAA, 2017, p. 89). Dessa maneira, entender Gordon Craig a partir da imagem da sua cena é possivelmente compreender a gênese das suas imagens mentais, a sua imaginação, o seu imaginário, os afetos e a sua memória, considerando-as como realidades ou verdades internas projetadas na matéria cênica, podendo ser estruturadas a partir de uma arqueologia na investigação do seu sentimento.

A imagens na obra de Gordon Craig se apresentam como seus “instantes de verdade”, que “arrebata o real” (MOTTA, 2015) e que desvelam uma poética repleta de significados simbólicos. Gordon Craig desvela na imagem da cena esses significados simbólicos e a torna uma “fonte de processos, de afetos e de significações” (AUMONT, 2021, p. 205). Esta ação pode ser aqui entendida, a partir do que argumenta Juhani Pallasmaa em uma abordagem à gênese dos espaços arquitetônicos, como uma expressão organizada por “mecanismos de memória” (PALLASMAA, 2018, p. 15).

A sustentação teórica para o desenvolvimento desta pesquisa se localiza, portanto, em uma perspectiva que abraça a observação dos espaços craiguianos por meio do olhar da arquitetura, da matéria cênica em suas estruturas existenciais, memoriais, sensoriais, metafísicas, simbólicas, experienciais e psicológicas.

Qual a relação que se poderia estabelecer, a partir da produção teórica e prática de Edward Gordon Craig, como uma relação que frutifica das suas experiências, afetos, memórias e sensibilidades?

Pensamentos complexos transformados – ou desdobrados em raciocínios abstratos, se expõem na cena craiguiana, representada por formas puras, porém complexas em suas sínteses. Nessas formas e significações, a presença de traços da arquitetura, ou referências a ela, tanto quanto a elaboração de estruturas visuais fundamentadas em uma estética que remonta às origens da organização dos espaços. Diante de tempos imemoriais, Gordon Craig representa e presentifica as metáforas e experiências nos e dos espaços, transformados em matéria cênica.

As configurações do espaço da cena craiguiana remetem às configurações dos espaços de origem na arquitetura, na ordenação funcional daqueles e especialmente, no que também se trata esta tese, às expressões artísticas fundamentais para a representação das ideias e conceitos para esse fim. Tal ordenação, repleta de elementos do simbólico, de representações da imaginação. Do imaginário e da experiência, trazem à contemporaneidade não somente uma forma – ou um método – de se pensar o espaço da cena em suas formas simbólicas, mas que esse espaço contenha as formas simbólicas do espaço arquitetônico.

Dos afetos, Gordon Craig representa a si próprio em memória e experiência. Da tatilidade, o desenvolvimento de habilidades técnicas em seus desenhos, gravuras e maquetes, das representações da cena tal como se representam os espaços arquitetônicos em algumas das instâncias que utilizou como procedimento. Do início da ideia, os primeiros e já explicativos croquis e maquetes, da imagem mental, vem a cena concretizada em visualidade e estética.

Para a ideia, Gordon Craig aplica o conceito – ou os conceitos técnicos, artísticos e históricos de e para o erguimento de formas e estruturas arquitetônicas. Dessa organização do seu novo teatro e da sua nova cena, estimula a percepção e os sentidos. Finalmente, Gordon Craig comunica o visível e o invisível, (re) conhecendo no espaço da

cena os seus potenciais simbólicos e materiais e transformando seu novo teatro e sua nova cena em (re) apresentações dos afetos, da memória, da experiência e da tatilidade.

Gordon Craig se apresenta e é, de fato, uma personagem histórica para o teatro. Nas formas, pelos meios e pelos processos pelos quais se apresentou, guardou uma complexa simplicidade. Esta qualidade profissional esteve sustentada em meios e processos fundamentados na arquitetura, em grande parte, mostrada nos seus desenhos e maquetes. O que se relaciona ao afeto, à memória e à experiência, por sua vez conecta-se ao que toca aspectos sensíveis, como a percepção do espectador.

De tal forma, associando esta reflexão à produção de arquitetura, também são decisivos os afetos, a memória, a experiência e a tatilidade. Isto no sentido de que na arquitetura, por mais que na contemporaneidade meios tecnológicos solucionem questões artísticas, técnicas e projetuais – os *softwares* - a *mão ferramenta* é a primeira a atuar, a desenvolver uma ação diretamente ligada à corporeidade.

A *mão ferramenta* age também na corporificação de sentimentos, dos afetos, da memória e da experiência na materialização das imagens mentais ligadas aos espaços e à sua organização. Potencialmente, da mesma forma, estas afirmações cabem e se adaptam à organização do espaço cênico.

Observar Gordon Craig e refletir sobre ele e sua obra à distância, em uma relativamente distante separação histórico-temporal, necessitaria de múltiplas perspectivas para entendê-lo em suas complexidades enquanto artista e ser humano. Dessa maneira, o que se explorou aqui em Gordon Craig dependeu de múltiplas perspectivas, apresentadas aqui a partir da interdisciplinaridade e decorrente disto das múltiplas conexões que formaram as reflexões aqui apresentadas.

Observo na arquitetura e no teatro deste tempo presente, a partir de um olhar e formado por afetos, memórias e experiências, a necessidade de uma afirmação – ou de que se façam ser notadas, efetivamente notadas – a presença desses elementos como veículos indissociáveis das produções na arquitetura e no teatro. Haja vista esta relação de uma espécie de codependência, da mesma maneira o teatro também contribui com as pesquisas e práticas na arquitetura, tornando essas duas produções humanas espaços de e para a experiência humana.

Dos caminhos percorridos nesta tese, observo relevantes lições. A arquitetura é um fenômeno complexo, plural e interdisciplinar; o teatro também o é. E como na arquitetura, o teatro é uma expressão de conciliação entre afetos, memória e experiência, que têm como veículo de expressão a tatilidade e a corporificação daqueles sentimentos.

Há critérios científicos para ambas as artes, mas não se pode excluir os critérios humanos. A arquitetura e o teatro desempenham o papel de conciliadores entre os mundos externos e os nossos mundos internos e pessoais e as características materiais e simbólicas presentes nesses mundos fazem do espaço da cena craiguiana e dos espaços da arquitetura espaços do habitar.

Considero esta tese, nesse seu caráter interdisciplinar, um trabalho por meio do qual novas e possíveis interpretações da cena craiguiana a partir da arquitetura possam ser realizadas. No entanto, reconheço que este trabalho seria mais completo se a experiência aqui apresentada contemplasse quase que literalmente caminhar sobre os passos que Gordon Craig deixou nos caminhos que percorreu, de Stevenage a Florença, de Berlim a Moscou.

Dadas algumas limitações, crê-se que no futuro isso seja possível e isto abra caminhos para não somente uma extensão desta pesquisa, mas para também contribuir com a arquitetura e o teatro em seus aspectos materiais, simbólicos e, naturalmente metodológicos e pedagógicos.

Nestes sentidos, os dos caminhos materiais, simbólicos, metodológicos e pedagógicos, evidencio e celebro a importância de uma experiência deste pesquisador nos sentidos dos afetos, da memória, da experiência e da tatilidade, os quais que apresento nesta tese.

BIBLIOGRAFIA

Livros de Edward Gordon Craig

CRAIG, Edward Gordon. **A living theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask.** Florence, IT, 1913. Disponível em: <http://www.archive.org/details/cu31924026123368>

_____, Edward Gordon. **Books and Theatres.** J. M. Dent & Sons Ltd. London & Toronto, 1925. Disponível em: <http://www.archive.org>

_____, Edward Gordon. **Del Arte del Teatro; Hacia un nuevo teatro.** Tradução de Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

_____, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro.** Tradução de Redondo Júnior. Editora Arcádia, 1963.

_____, Edward Gordon. **Gordon Craig on movement and dance.** Ed., Introd. Arnold Rood. New York 1977.

_____, Edward Gordon. **Henry Irving.** M. Dent & Sons Ltd. London, 1930. Disponível em: <http://www.archive.org>

_____, Edward Gordon. **On The Art Of Theatre.** Edited and introduced by Franc Chamberlain. --London and New York : Routledge/Taylor & Francis Group, 2009 [1911]. Disponível em: <http://www.archive.org>

_____, Edward Gordon. **Rumo a um Novo Teatro e Cena.** Tradução de Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____, Edward Gordon. **The Theatre Advancing.** – Londons : Costable, 1921. Disponível em: <http://www.archive.org>

_____, Edward Gordon. **Towards a New Theatre.** M. Dent & Sons Ltd. London, 1913. Disponível em: <http://www.archive.org>

_____, Edward Gordon. **Un teatro vivo; el teatro em marcha;** Escena. Tradução de Manuel F. Vieites. Asociación de Directores de Escena de España, 2012. <http://www.archive.org>

Periódicos de Edward Gordon Craig – artigos seus e sob pseudônimos

CRAIG, Edward Gordon. **The Mask, A Quarterly Journal of The Art of The Theatre** – Edições _____ disponíveis _____ em: <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaau&e=-----en-20--1--txt-txIN-the+mask+gordon+craig-----> Acesso em 01/10/2024.

Livros sobre Edward Gordon Craig

INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig - A Vison of Theatre**. 2nd ed. (Contemporary theatre studies; v. 28) 1. Craig, Edward Gordon, 1872-1966 - Criticism and interpretation. Routledge, 2010 [1998].

EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor**. Southern Illinois University, 1987.

RIBEIRO, Almir. **Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar**. 1ª ed. São Paulo : Giostri, 2019.

_____, Almir. **Gordon Craig – A Pedagogia do Über-marionette**. 1ª ed. São Paulo : Giostri, 2016.

_____, Almir. **Gordon Craig e a pedagogia do Übermarionette / Almir Ribeiro**. 2 ed. São Paulo : Giostri Editora, 2024.

TAXIDOU, Olga. **The Mask: a periodical performance by Edward Gordon Craig**. - (Contemporary theatre studies; v. 30). Copyright © 1998 OPA (Overseas Publishers Association) N.V. Routledge, 2013.

Publicações – artigos, dissertações e teses - Edward Gordon Craig (citado)

BAKSHY, Alexander. **The Path of The Modern Russian Stage**. John W. Luce & Company. – Boston, 1918. Disponível em: <https://archive.org/details/pathofmodernruss00baksiala> Acesso em: 05/11/2024.

BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de; CAMARGO, Robson Corrêa de. **O psicólogo como leitor: Hamlet de Shakespeare, Stanislavski e Gordon Craig**. Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina – PI, 2012. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/conf-E.php>

BARROS, Edlúcia Robélia Oliveira de. **Performances em Hamlet: textualidades, teatralidades e liminaridades**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestra em Performances Culturais, EMAC-UFG, 2015. Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades. Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.

DELLA COSTA, Rossana Perdomini. **A relação artística de Duncan e Craig em três imagens cinéticas**. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.439-454, ano 19, nº 37, Janeiro/Março. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/664> Acesso em: 01/20/2024.

DUNCAN, Isadora (1878-1927). **Minha Vida**. Tradução de Beatriz Horta. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

FLOCKTON, Avril. **Edward Gordon Craig and “The New Stagecraft”**. Dalhousie Review, Volume 50, Number 1, 1970. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/59372> Aceso em: 01/10/2024.

LE BOEUF, Patrick. **As contradições em Gordon Craig**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602014000300401&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: 01/10/2024.

_____. **On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette**. Disponível em: https://www.academia.edu/14120247/On_the_Nature_of_Edward_Gordon_Craig_s_%C3%9Cber_Marionette Acesso em: 01/10/2024.

MACGOWAN, Kenneth. **The Theatre of Tomorrow**. Boni & Liveright Publishers. – New York : USA, 1921. Disponível em: <https://archive.org/details/theatreoftomorro0000kenn> Acesso em: 20/08/2024.

MORGADO, Alberto Luiz. **A Visualidade Mística da Montagem do Hamlet de Gordon Craig no TAM**/Alberto Luiz Morgado. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000076/00007652.pdf> Acesso em: 01/10/2024.

OYA, Reiko. **Kaoru Osanai and the impact of Edward Gordon Craig's theatrical ideals on Japan's shingeki (new theatre) movement**. Keio University, Tokyo, Japan. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17450918.2013.807296> Acesso em: 24/07/2024.

PAYNE, Harry. **Edward Gordon Craig: the revolutionary of the theatre as Hamlet**. Biography, Vol. 10, No. 4 (Fall 1987), pp. 305-321. University of Hawai'i Press, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23539272> Acesso em 13/01/2016.

RIBEIRO, Almir. **A distância entre o dedo e a argila**. Teatro oriental: estranhamento e marionetização, um diálogo entre Brecht e Craig. Revista Moringa, João Pessoa, V. 3 N. 1 jan-jun/2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12756> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Almir. **A marionete em chamas - O Teatro-Dança da Índia e o Über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator**. Revista Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 68-80, [12], jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8650801> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Almir. **A morte de Edward Gordon Craig: visualidades místicas de um pensamento Über**. / Almir Ribeiro. Revista Sala Preta | Vol. 22 | n. 1 | 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/12817> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Almir. **A utopia de um teatro intercultural e ecológico**. Revista Lamparina. Revista de Ensino de Artes Cênicas. Vol. 2, n. 10. EBA – UFMG, 2017. (sem acesso – 01/10/2024).

_____, Almir. **Gordon Craig e a Máscara Metodológica: Robinson Crusoe e seus mil barcos em chamas**. Moin-Moin - Revista de estudos sobre teatro de formas animadas: 35 anos do teatro lambe-lambe no Brasil. Florianópolis, v. 2, n.30, p. 261-279, outubro 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/25298/17760> Acesso em: 31/10/2024.

_____, Almir. **The Mask: A performance documental de Edward Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees**. Revista Sala Preta. Vol. 17, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/137950> Acesso em: 01/10/2024.

SILVA, Allan Lourenço. **Luz e sombra em Senhora dos Afogados, à luz de Rembrandt Van Rijn**. A Luz em Cena, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19972/14253> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Allan Lourenço da. **Cascando Beckett entre a luz e a sombra: um diálogo com Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)**. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais. Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. UFG – Goiânia – GO, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/59f7b5ac-0dd1-4ea3-b6f0-5a7bff92cd82> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Allan Lourenço da. **Gesamtkunstwerk – A Obra de Arte Total – de Richard Wagner (1813-1883) e a criação da imagem simbólica no drama *O Anel do Nibelungo***. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção de título de Doutor em Performances Culturais. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nádia Maria Weber Santos. Coorientador: Dr. Carlo Machado Pianta. UFG – Goiânia – GO, 2024. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/5f390820-0fab-4bc9-b70b-4597f1dbb97c/content> Acesso em: 10/01/2025.

ROSE, Enid. **Gordon Craig and the Theatre – A Record and an Interpretation**. London Sampson Low, Marston & CO., LTD., 1931. Disponível em: <https://archive.org/details/gordoncraigtheat00rose/page/n9/mode/2up> Acesso em: 02/08/2024.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2^a ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUCHÉ, Jacques. **L'Art Théâtral Moderne**. Collection de La “Grande Revue”. – Paris : Édouard Cornély & Cie., Editeurs, 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/lartthatralmod00roucuoft/lartthatralmod00roucuoft/> Acesso em: 05/11/2024.

SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos; CAMARGO, Robson Corrêa de. **A concepção dos espaços: desenho, tatilidade e experiência na arquitetura e no teatro**. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/47325> Acesso em: 15/01/2024.

SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos. **Gordon Craig e Le Corbusier. O símbolo, o vazio e o espaço em performance** / Luis Guilherme Barbosa dos Santos. – Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar. Goiânia – GO, 2020. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/85cef227-7152-4b8e-a17f-2776a00e0658> Acesso em: 01/10/2024.

SILVA FILHO, Almir Ribeiro da. **Edward Gordon Craig e o Über-Marionette - A pedagogia da morte do ator e uma interface com o teatro da Índia**. 2014. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade

de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22082016-134817/pt-br.php>

SILVA, Filipa Duarte Ferreira da. **O espaço cénico na construção de um ambiente**. Revista Arquitectura Lusíada, N. 5 (1.º semestre 2014): p. 33-57. Disponível em: <http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/ral/article/download/1989/2104>

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SVOBODA, Josef. **The Secret of Theatrical Space**. Traduzido e editado por Burian, J. M. Applause: New York. 1993.

TERRY, Ellen. **The Story of my Life: Recollections and Reflections**. New York Doubleday, Page & Co, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/storyofmyliferec0000elle> Acesso em: 25/07/2024.

TISDEL, Frederick M. **Symbolism in the theatre**. The Sewanee Review, Vol. 28, No. 2 (Apr., 1920), pp. 228-240 – Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27533312>

TSUBAKI, Andrew T.; OSANAI, Kaoru. **Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre**. Educational Theatre Journal. Vol. 20, No. 4 (Dec., 1968), pp. 586-593. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3205002?seq=1> Acesso em: 24/07/2024.

VECHTEN, Carl van. **Music after the Great War and other studies**. New York : G. Schirmer, 1915. Disponível em: <https://archive.org/details/cu31924022165868> Acesso em: 08/06/2024.

WILLIAMS, Dallas Stephen. **Edward Gordon Craig's Theory of the Theatre as Seen Through *The Mask* (1955)**. LSU Historical Dissertations and Theses. 117. Disponível em: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/117 Acesso em: 27/01/2025.

Livros de Juhani Pallasmaa

PALLASMAA, **Animales Arquitectos**. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2020 [2001].

_____, Juhani. **Essências** / Juhani Pallasmaa ; tradução de Alexandre Salvaterra. – São Paulo, Gustavo Gili, 2018.

_____, Juhani. **Habitar** / Juhani Pallasmaa ; [tradução e revisão técnica Alexandre Salvaterra].--São Paulo : Gustavo Gili, 2017.

_____, Juhani. **La Imagen Corporea. Imaginación e Imaginario em la Arquitectura**. Traducción de Carles Muro. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014.

_____, Juhani. **La Mano que Piensa. Sabiduría existencial y corporal em la arquitectura**. Traducción de Moisés Puenté. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011.

_____, Juhani. **Os Olhos da Pele** / Juhani Pallasmaa ; tradução técnica: Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre : Bookman, 2011.

Artigos de Juhani Pallasmaa

PALLASMAA, Juhani. **Architecture as Experience. The fusion of the world and the self.** Architectural Research in Finland, vol.2, no.1 (2018). Disponível em: <https://journal.fi/architecturalresearchfinland/article/view/73188> Acesso em: 01/10/2024.

PALLASMAA, Juhani. **Architecture of the seven senses. In: Questions of perception: Phenomenology of architecture.** Edited by Steven Holl, Juhani Pallasmaa and Alberto Pérez-Gómez. – Tokio : A+U Publishing Co., Ltd., 1994. 29 – 37. Disponível em: https://www.academia.edu/40020329/An_architecture_of_the_seven_senses_pallasmaa Acesso em: 01/10/2024.

PALLASMAA, Juhani. **Artistic generosity, humility, and expression. Reality, sense and idealization in architecture.** School of Architecture University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010 – 2011. P. 44 – 54. Disponível em: <https://web.faa.illinois.edu/app/uploads/sites/3/2020/11/Juhani-Pallasmaa-Complete-Monograph.pdf> Acesso em: 01/10/2024.

PALLASMAA, Juhani. **Inhabiting time.** Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/ad.2001> Acesso em: 01/10/2024.

PALLASMAA, Juhani. **Light, silence, and spirituality in architecture and art** [luz, silêncio e espiritualidade na arquitetura e na arte] in **Transcending architecture - Contemporary Views on Sacred Space.** Edited by Julio Bermudez. Foreword by Randall Ott. The Catholic University of America Press Washington, D.C., 2015. Disponível em: https://students.aiu.edu/submissions/profiles/resources/onlineBook/i5r5b6_Transcending_Architecture_Sacred_Space.pdf Acesso em 28/05/2025

PALLASMAA, Juhani. **Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience.** Lebenswelt, 4.1 (2014). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307736759_Space_place_and_atmosphere_Emotion_and_peripheral_perception_in_architectural_experience Acesso em: 01/10/2024.

PALLASMAA, Juhani. **The Sacred Task of Architecture - The Art of Teaching: Objectives in my Walton Studio.** In: Spirituality in Architectural Education - Twelve Years of the Walton Critic Program at The Catholic University of America. Org. Julio Bermudez. The Catholic University of America Press. --Washington, D.C, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/367545179_Spirituality_in_Architectural_Education Acesso em: 01/10/2024.

Artigos sobre Juhani Pallasmaa (citado)

ABU-ORF, Hazem; WAFI, Sulaiman. **Beyond a Visual Tactile: A "Continuity of Memory" into the Present.** Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/356424034_Beyond_a_Visual_Tactile_A_Continuity_of_Memory_into_the_Present Acesso em: 01/10/2024.

CANEPA, Elisabetta; FASSIO, Anna. **Architettura e neuroscienze: Un nuovo equinozio disciplinare - Architecture and Neuroscience: A New Disciplinary Equinox.** Revista PH · June 2021 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354837247_Architettura_e_neuroscienze_Un_nuovo_equinozio_disciplinare_-_Architecture_and_Neuroscience_A_New_Disciplinary_Equinox Acesso em: 01/10/2024.

DIAS, Alisson de Souza; ANJOS, Marcelo França dos. **Projetar sentidos: a arquitetura e a manifestação sensorial.** 5º Simpósio de Sustentabilidade e Contemporaneidade nas Ciências Sociais. Junho, 2017. Disponível em: <https://www.fag.edu.br/upload/contemporaneidade/anais/594c063e6c40e.pdf> Acesso em: 01/10/2024.

FAJARDO, José Luis. **Arquitectura e inteligencia emocional en el pensamiento de Juhani Pallasmaa.** EL PÁJARO DE BENÍN 4 (2018), págs. 24-37. ISSN 2530-9536. Disponível em: https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/18986 Acesso em: 01/10/2024.

GRASS, Diego; JADUE, Javiera. **Diálogos – Juhani Pallasmaa.** Entrevista realizada por Diego Grass y Javiera Jadue durante el 11º Simposio de Alvar Aalto en Jyväskylä, Finlandia, el 5 de agosto del año 2009. Traducción de Bernardo Valdés. Presentada por ARQ. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262612253_Juhani_Pallasmaa Acesso em: 01/10/2024.

GRIFFITHS, Sean. **The poverty of embodiment in the work of Juhani Pallasmaa.** Architecture MPS 27, 1 (2024): 2. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.444.amps.2024v27i1.002> Disponível em: https://journals.uclpress.co.uk/amps/article/pubid/Archit_MPS-27-2/ Acesso em: 01/10/2024.

HERNÁNDEZ, Ricardo Chaves. **Fenomenologia de arquitetura. Discursos de Christian Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa.** RevistArquis, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334476094_Fenomenologia_de_arquitetura_Discursos_de_Christian_Norberg-Schulz_e_Juhani_Pallasmaa Acesso em: 01/10/2024.

KLASKE, Havik; TIELENS, Gus. **Atmosphere, Compassion and Embodied Experience. A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa.** The Hague: Royal Academy of Art/STROOM, 24 April 2012. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereCompassionAndEmbodiedExperience#033> Acesso em: 01/10/2024.

MALLGRAVE, Harry Francis. **The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture.** John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, United Kingdom, 2010. Disponível em: --.

MARTÍNEZ-DÍAZ, Enrique. **Conversando con Juhani Pallasmaa**. DOI: 10.4995/ega.2017.7832 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318479447_Conversando_con_Juhani_Pallasmaa Acesso em: 01/10/2024.

PATERSON, Mark. **Architecture of Sensation: Affect, Motility and the Oculomotor**. 1-33. *Body & Society*, 2016. Fonte: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1357034X16662324> Acesso: 04/07/2024 [27/05/2020].

SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos; CAMARGO, Robson Corrêa de. **A concepção dos espaços: desenho, tatilidade e experiência na arquitetura e no teatro**. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/47325> Acesso em: 15/01/2024.

TAMARI, Tomoko. **The Phenomenology of Architecture: A Short Introduction to Juhani Pallasmaa**. *Body & Society*, 23(1), 91–95, 2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1357034X16676540> Acesso em: 17/07/2024.

VYDROVÁ, Jaroslava. **Possibilities of a Hand: a Phenomenological Perspective**. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia*, April 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/359980668_Possibilities_of_a_Hand_a_Phenomenological_Perspective Acesso em: 01/10/2024.

Livros de Arquitetura e Urbanismo

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura** / Leonardo Benevolo ; [tradução Atílio Cancian]. – São Paulo : Perspectiva, 2014. – (Debates, 190/ Dirigida por J. Guinsburg).

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. Perspectiva, 2001.

DESCOTTES, Hervé; RAMOS; Cecilia E. **Architectural Lighting: Designing with Light and Space**. Princeton Architectural Press, New York, USA, 2011.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. Tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien. 4. Ed. – São Paulo : Perspectiva, 1997.

HARRIES, Karsten. **The Ethical Function of Architecture**. Massachusetts Institute of Technology, 2000.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo : Perspectiva, 2014. – (Coleção Estudos; 27/ dirigida por J. Guinsburg).

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica** / Josep Maria Montaner. – 2. Ed. – São Paulo : Gustavo Gili, 2015.

_____, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX** / Josep Maria Montaner ; [versão portuguesa Maria Beatriz da Costa Mattos], -- São Paulo : Gustavo Gili, 2014.

MONTENEGRO, Gildo. **Desenho Arquitetônico** / Gildo Montenegro. – São Paulo : Edgard Blücher, 2001.

- NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo, SP : Perspectiva, 1979. Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg.
- OLIVEIRA, José de. **A maquete de idealização como instrumento de ensino em arquitetura** / José de Oliveira. Orientador: Adilson Costa Macedo. Dissertação (mestrado) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2011.
- OZENFANT, Amedée; CORBUSIER, Le. **Depois do Cubismo**. Série Fontes da Arquitetura Moderna, volume 01. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- PEARSON, Michael Parker; RICHARDS, Colin. **Architecture and order - Approaches to Social Space**. London : Taylor & Francis e-Library, 2005.
- SCHLEMMER, Oskar. **The theater of the Bauhaus** / Edited by Walter Gropius and Arthur S. Wensinger. Translated by Arthur S. Wensinger. Middletown, Connecticut, US. Wesleyan University Press. Paperback, 1971; second printing, 1979; third printing, 1987
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**; tradução Sylvia Fischer.- 5ª.ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- TUNGARE, Amit. **Le Corbusier's principles of city planning and their application in virtual environments**. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in the partial fulfilment of the requirements of the degree of Master of Architecture School of Architecture Carleton University, Ottawa, Ontario, May, 2001.
- ZEVI, Bruno. **Architecture as space – How to look at architecture**. Translated by Milton Gendel. New York : Da Capo Press, 1993.
- _____, Bruno. **Saber ver a arquitetura** ; trad. Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. – 6ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção Mundo da Arte).

Artigos e livros - Performances Culturais

- BAUMAN, Richard. **Fundamentos da Performance**. Brasília, Revista Sociedade e Estado (UnB), v. 29. n.3, p. 727-746, set. - dez., 2014.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **A crítica e a Crítica Genética. Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral**. Texto publicado inicialmente com o nome de A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral em - Gestos 43 (Abril, 2007) – pgs. 13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em academia.org. Disponível em: https://www.academia.edu/168182/2008_Teatro_e_Recep%C3%A7%C3%A3o_A_Cr%C3%ADtica_e_a_Cr%C3%ADtica_Gen%C3%A9tica_Di%C3%A1logos_sobre_o_entendimento_do_espet%C3%A1culo_teatral
- _____, Robson Corrêa de. **A Forma Pura no Teatro. Teatralização do Mundo segundo Witkacy (1885-1939)**. Revista Karpa. Disponível em: https://www.academia.edu/6332642/A_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o_do_Mundo_Segundo_Witkacy_-_Revista_KARPA_5.1-5.2_CALSTATE
- _____, Robson Corrêa de. **Fragmento como conceito estético e fato artístico, filosófico e literário**. VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte, MG : UFMG, 2014.

Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1994>

_____, Robson Corrêa de. **Gestual e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas Feiras**. Porto Alegre, RS : Editora Fi, 2020. Livro eletrônico. Disponível em: <http://www.editorafi.org> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Robson Corrêa de; SILVA, Allan Lourenço da. **Luz presente e atuante: a arte e ciência em um encontro tecnológico na Produção Cênica**. Produção Cênica e Sociedade, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/35818847/Luz_presente_e_atuante_a_Arte_e_Ci%C3%AAncia_em_um_encontro_tecnol%C3%B3gico_na_Produ%C3%A7%C3%A3o_C%C3%AAnica_2a_vers%C3%A3o_revista_e_ampliada Acesso em: 01/10/2024.

_____, Robson Corrêa de. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Los Angeles, Revista Karpa (California State University), v. 6, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319677960_Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_analise_KARPA Acesso em: 01/10/2024.

_____, Robson Corrêa de. **Novas sensibilidades, performances e o neoconcretismo : o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica**. Artelogie [Online], 14 | 2019, Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/3954> Acesso em: 01/10/2024

_____, Robson Corrêa de. **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Robson Corrêa de Camargo, Fernanda Cunha, Paulo Petronilio, (org.). – Goiânia:/ Kelps, 2015.

_____, Robson Corrêa de. **Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. UFG, 2012.

_____, Robson Corrêa de. **Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português**. Artigo publicado no livro *Corpo, Estética e Diferença e outras performances nômadicas*. PETRONÍLIO, Paulo e CAMARGO, Robson (orgs.). Apresentado no Seminário NaPedra em Performances: Criações em novembro de 2015, USP, São Paulo. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319678319_Artigo_MARVIN_CARLSON_Performance_a_Critical_Introduction_uma_breve_critica_da_edicao_em_portugues_Robson_Correa_de_Camargo_livro_Corpo_Estetica_e_Diferenca_e_outras_performances_nomadas_Petronilio_Pa Acesso em: 01/10/2024.

_____, Robson Corrêa de. **Per-Formance e Performance Art: superando as velhas tra(d)ições**. Revista Moringa – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 11 a 27. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/29283> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Robson Corrêa de. **Samuel Beckett: (Re)construindo Imagens e Memórias**. In Fenix, 2012, vol 9. – pgs. 1 a 19. Disponível em: https://www.academia.edu/8443684/Revista_Fenix_SAMUEL_BECKETT_RE_CONSTRUINDO_IMAGENS_E_MEM%C3%93RIAS_2012_vol_9 Acesso em: 01/10/2024.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner**. Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), 16(16), 127-137. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p127-137> Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/49992> Acesso em: 01/10/2024.

SCHECHNER, Richard. **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**. Revista Moringa Artes do Espetáculo. Vol2. N1 (2011). Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. London : Routledge: May 2002.

_____, Richard. **Performance Theory**. London : Routledge, 1988.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro**. A seriedade humana de brincar. Editora UFRJ, 2015.

_____, Victor W. **O processo ritual**. Editora Vozes: Petrópolis, 2013.

Vídeos

Kavula: drama, ritual e performance na obra de Victor Turner. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, NApedra/USP, Plataforma: You Tube, 7 de dezembro de 2021. 2h38min, disponível em: https://youtu.be/Vi8_yI98E3A Acesso em: 27/01/2022.

Edward Gordon Craig: His Own Words and Images. Disponível em: <https://youtu.be/OIBPiNawFLc?si=1G8vQELIIEAcXIqH> Acesso em: 01/10/2024.

Outras bibliografias

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia** / Nicola Abbagnano ; tradução Alfredo Bosi. - 21 ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural**. São Paulo. Editora Unesp. 2020.

_____. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra, Ângelus Novus, 2003.

_____. **Teoria Estética**. Coimbra, Portugal: Edições 70. LDA, 2011.

ALI, Farhan Abdullah. **The influence of Le Corbusier on the emergence of the aesthetic values in the modern architecture of Cyprus**. Contemporary Urban Affairs. 2018, Volume 2, Number 1, pages 1– 12. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Influence-of-Le-Corbusier-on-the-Emergence-of-Ali/a17445166955e3aa71e112f4e992c21eb8e7ca07> Acesso em: 01/10/2024.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1 ed. 2. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô/Estética).

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.

_____. **A obra de arte viva** / Adolphe Appia. – Edição de Eugénia Vasques – Lisboa : Instituto Politécnico de Lisboa. Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. – 1. Ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2018.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. – Tradução Terezinha de Faria. – São Paulo: Cengage Learning, 2013.

ASHIMWE, Joshua. **Phenomenological criticism: Le Corbusier**. Architectural Design (MA). S.d. Disponível em: http://www.academia.edu/9331836/Phenomenology_and_Le_Corbusier Acesso em: 14/11/2018.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. – Campinas, SP : Papyrus, 2017.

AUMONT, Jacques. **A imagem** / Jacques Aumont; trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro; Revisão técnica Rolf de Luna Fonseca. – 16ª ed. – Campinas, SP : Papyrus, 2012. – (Série Ofício de Arte e Forma).

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. / Gaston Bachelard; [tradução Antonio de Pádua Danesi]. – 3ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2018. – (Biblioteca do pensamento moderno).

_____, Gaston. **A chama de uma vela**. Trad Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1989.

_____, Gaston. **A poética do espaço**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo** / Anna Balakian; [tradução José Bonifácio}. — São Paulo : Perspectiva, 2007. (Stylus; 5/dirigida por J. Guinsburg).

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **El arte secreto del actor**. Diccionario de antropología teatral. Traducción: Yalma-Hail Porras / Bruno Bert. Librería y Editora Pórtico de la Ciudad de México, 1990.

BEACHAM, Richard C. **Adolphe Appia: Texts on Theatre**. Routledge Inc. : New York, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, volume 1).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória / Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. – 6 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOLLAS, Christopher. **A arquitetura e o inconsciente**. Págs. 21-46. Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental, vol.3 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142000000100021 Acesso em: 01/10/2024.

BONFITTO, Matteo. **A Cinética Do Invisível**. Revista Sala Preta 2 (novembro), 82-88. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p82-88>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57079> Acesso em: 01/10/2024.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A Arte da Pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Difel: Lisboa, 1989.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

BRAWNE, Michael. **Architectural thought - the design process and the expectant eye**. Architectural Press. An imprint of Elsevier Linacre House, Jordan Hill, Oxford OX2 8DP, 2003.

BRAZÃO, José Carlos Chaves. **Afecção e afeto em Spinoza e Daniel Stern: considerações clínicas**. Ayvu: Revista de Psicologia. Universidade Federal Fluminense, RJ, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22240> Acesso em: 20/08/2024.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMBRAY, Joseph. **Sincronicidade: natureza e psique num universo interconectado** / Joseph Cambray ; prefácio de David H. Rosen; tradução de Caio Liudvik – Petrópolis, RJ : Vozes, 2013. (Coleção Reflexões Junguianas).

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: O pensamento mítico**. – Tradução Cláudia Cavalcanti. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, Ernst. **An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture**. Doubleday Anchor Books. New York, 1944.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo : Editora Ática, 2000.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. **No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-15072009-232314/> . Acesso em: 02/08/2024.

_____, Wagner. **O teatro visual como teatro performativo**. Urdimento, v.2, n.32, p. 461-475, Setembro 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018461> Acesso em: 02/08/2024.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLINS, Jane; NISBET, Andrew. **Theatre and performance design. A Reader in Scenography**. – New York : Routledge, 2010.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam** / Paul Connerton. – trad. Maria Manuela Rocha. Oeiras, PT : Celta Editora, Ltd., 1999 (Cambridge University Press [1989]).

CORDEIRO, Armando Manuel de Castilho Rabaça Correia. **Ordering code and mediating machine: Le Corbusier and the roots of the architectural promenade**. Dissertação de Doutorado em Arquitetura / PhD Thesis (especialidade de arquitetura e construção). Departamento de Arquitetura Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade de Coimbra, Portugal, 2013. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/24829> Acesso em: 01/10/2024.

DALLAGO, Saulo G. S. **Imagem e Memória: O papel da fotografia na composição da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust**. In: Resistência e Transversão: as Artes da Cena num Mundo em Transição. Goiânia: CEGRAF/UFG, 2021.

_____. **O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores: uma proposta pedagógica a partir da Übermarionette** / Rossana

Perdomini Della Costa. -- 2018. 366 f. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183189> Acesso em: 01/10/2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência** / John Dewey; organização Jo Ann Boydston, editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo : Martins Fontes, 2010. – (Coleção todas as Artes).

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. – 3ª Ed. São Paulo: - selo Martins, 2007. – (coleção a).

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**. A arte e a sociedade - 980 – 1420. Estampa, 1988.

DUDEQUE, Norton. **O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas**. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-16, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1597/937> Acesso em: 12/08/2024.

DUFFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. – São Paulo : Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg).

ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos** / Mircea Eliade. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. 1. Ed. Lisboa : Editora Arcádia, 1979. (Coleção Artes e Letras).

_____, Mircea. **Mito e realidade** / Mircea Eliade. Trad. Pola Civelli. São Paulo : Perspectiva, 1972 [1963]. (Coleção Debates).

_____, Mircea. **O Sagrado e o Profano** / Mircea Eliade. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo : Martins Fontes, 1992. – (Tópicos).

EVREINOV, Nicolas. **El teatro em la vida**. Buenos Aires : Ediciones Siglo Veinte, 1956.

FALOCCO, Joe. **Elizabethan Staging in the Twentieth Century: Theatrical Practice and Cultural Context**. (2006). Disponível em: <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1227.pdf> Acesso em: 01/10/2024.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas** / João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). – São Paulo : Perspectiva : Edições SESCSP, 2013.

Federal Office of Culture of Switzerland. **The architectural work of Le Corbusier: An Outstanding Contribution to 24 the Modern Movement**. 2011. Disponível em: <https://www.bak.admin.ch/bak/en/home/cultural-heritage/unesco-world-heritage/world-heritage-sites/the-architectural-work-of-le-corbusier--an-outstanding-contribut.html> (sem acesso - 01/10/2024).

FERNANDES, Adriana. **O paradoxo de Ana: música e dança – uma proposta de compreensão desta relação**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, Ano III, Nº 4. Outubro/Novembro/Dezembro de 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/781/743> Acesso em: 01/10/2024.

- FOGEL, Gilvan. **O desaprendizado do símbolo ou Da experiência da linguagem**. 1.ed. Rio de Janeiro : Mauad X, 2007.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado**; tradução Karina Jannini. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método** / Hans-Georg Gadamer; tradução de Flávio Paulo Meurer. – Petrópolis, RJ : Vozes, 1997 (1960).
- GALLO, Haroldo; TAGLIARI, Ana. **O movimento inglês Arts and Crafts e a arquitetura norte-americana**. III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/TAGLIARI,%20Ana%20e%20GALLO,%20Haroldo.pdf> Acesso em 01/10/2024.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ – Vozes, 1985.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. -9. Ed. – São Paulo: Escrituras Editora, 2015.
- GRAÇA, Elísio Costa. **Diálogos com a luz: Le Corbusier, entre a matéria e o material**. Coimbra, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/11564> Acesso em: 01/10/2024.
- GREENSPAN, Ezra. **The Cambridge Companion to Walt Whitman**. University of South Carolina. Cambridge Companions Online © Cambridge University Press, 2006.
- GUERREIRO, António. **O demónio das imagens**. Sobre Aby Warburg. Editora Almedina/Língua Morta, 2018.
- GUINSBURG, Jacó & COELHO, Teixeira (Orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____, Jacó; Faria, João Roberto. **O Naturalismo**. São Paulo : Perspectiva, 2017.
- _____, Jacó. **O Expressionismo**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva** / Maurice Halbwachs ; tradução de Beatriz Sidou. – São Paulo : Centauro, 2003.
- _____. **A Memória Coletiva** / Maurice Halbwachs. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Editora Vértice, [1968] 1990.
- HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução Waldéa Barcellos. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. – São Paulo : Edições SESC São Paulo, 2015.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens** / Johan Huizinga. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo : Editora Perspectiva, 2000. (Coleção Estudos).
- IBRAGIMOVA, Zulfiya Z. **A fisicalidade como possível chave para compreender a natureza humana**. Revista EntreLínguas, Araraquara, v. 7, n. esp. 1, p. 162-172, fev. 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/entrelinguas/article/view/14885> Acesso em: 01/10/2024.
- INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Trad. Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis : Vozes, 2019.

JESUS, Paula Bettani M. de. **Considerações acerca da noção de afeto em Espinosa.** Cadernos Espinosanos. São Paulo, n.33 jul-dez 2015. PP 160-190.

JUNG, Carl Gustav...[et al.]. **Chegando ao inconsciente in O homem e seus símbolos /** Carl Gustav Jung ; [tradução de Maria Lúcia Pinho] ; --2. Ed. especial. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2008.

_____, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1985.

_____, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente.** Trad. Dora Ferreira da Silva. 27 ed. – Petrópolis, Vozes, 2018.

_____, Carl Gustav...[et al.]. **O homem e seus símbolos;** tradução de Maria Lúcia Pinho. -2.ed.especial. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2008.

_____, Carl Gustav. **Sobre sentimentos e a sombra: sessões de perguntas de Winterthur.** Tradução de Lorena Richter. 2. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

_____, Carl Gustav. **Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo.** IN: _____. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2010. PP. 11-50.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica.** São Paulo: Atlas, 2008.

LANGER, Susanne K. **An introduction to symbolic logic.** Dover Publications, inc. New York, USA, 1967.

_____, Susanne K. **Sentimento e forma.** – São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Susanne K. **Filosofia em nova chave.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas e subjetividades.** Sesc São Paulo : 2014.

LE BOEUF, Patrick. **As contradições em Gordon Craig.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602014000300401&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: 01/10/2024.

_____. **On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette.** Disponível em: https://www.academia.edu/14120247/On_the_Nature_of_Edward_Gordon_Craig_s_%C3%9Cber_Marionette Acesso em: 01/10/2024.

_____. **El teatro espontáneo.** Trad: Maurici Pla. Laboratori d'arquitectura teatral i espais de potencial escènic. Publicacions aperiòdiques nº 09. S.d. Disponível em: https://files.cargocollective.com/234851/pdf_06_el_teatro_espontaneo_low.pdf Acesso em: 01/10/2024.

_____. **Mensagem aos estudantes de arquitetura.** Tradução Rejane Janowitz; revisão técnica e notas: Rosa Artigas. – São Paulo : Martins, 2006. – (Coleção Todas as artes).

_____. **O espaço indizível.** L'espace indicible. Tradução Artur Simões Rozestraten. usjt Arq.Urb. Número 14, 2015.

LEFEVBRE, Henri. **The production of space.** Translated by Donald Nicholson-Smith. Editions Anthropos, 2012.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial.** Organização Lise Mary Alves de Lima. 23. Ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

LIMA, Alúisia Márcia Fonseca de; RIBEIRO, Ana Carolina Marinho. **A definição da volumetria no projeto arquitetônico**. Centro de tecnologia/Departamento de Arquitetura – X Encontro de Iniciação à Docência. Universidade federal da Paraíba, 2005. Disponível em: <http://www.prac.ufpb.br/anais/IXEnex/iniciacao/documentos/anais/2.CULTURA/2CTD/AMT04.pdf> Acesso em: 01/10/2024.

LOPES, Nuno Lacerda. **Space and Emotion**, in P. Botelho e R. Afonseca (coord.) “Scenes” ed. Transnética, Porto, 2011, p. 163-169. Disponível em: https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub_geral/pub_view?pi_pub_base_id=46536&pi_pub_r1_id Acesso em: 01/10/2024.

LUCENA, Karina de Castilhos. **Uma fenomenologia da imaginação através do espaço**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4896/2819> Acesso em: 01/10/2024.

MACDOWELL, Rosângela Furtado. **A performance e a arquitetura: do sensível ao imaginário, um novo portal para a arquitetura** / Rosângela Furtado Mac Dowell. Orientador: Prof. Dr. Arttur D'aló Frota. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-graduação em Arquitetura - Projeto e Cidade. Goiânia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/0f03aeffa-55ff-491a-8a83-956a459a2e65> Acesso em: 01/10/2024.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. – São Paulo : Editora Ática, 1994.

MANENTI, Leandro. **Princípios de ordem projetual na obra de Vitruvius**. *Arquiteturarevista* - Vol. 6, nº 1:1-11 (janeiro/junho 2010). Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/4544> Acesso em: 01/10/2024.

MAKOWIECKY, Sandra. **Representação - a palavra, a idéia, a coisa**. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Nº 57 – Dezembro de 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181> Acesso em: 01/10/2024.

MELLO, Simone Pricoli de. **A montagem de *Um Mês no Campo* de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski: processo de criação do espetáculo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura Russa. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Elena Vássina. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-05032013-110100/pt-br.php> Acesso em: 01/10/2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MODENESI, Jean Calmon. **Tempo e espaço, mudança e movimento, percepção/sensação e lembrança em Henri Bergson**. *Revista Geografares*, nº9, p.1-28, jul./Dez., 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/1393> Acesso em: 01/10/2024.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **As obras de Appia e Craig**. Contribuições artísticas para o teatro cinético. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa,

UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 95 a107. Disponível em: https://www.academia.edu/35544452/AS_OBRAS_DE_APPIA_E_CRAIG_CONTRIBUI%C3%87%C3%95ES_ART%C3%8DSTICAS_PARA_O_TEATRO_CIN%C3%89TICO Acesso em: 16/11/2019.

MOLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras. – São Paulo : USP, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08082007-155902/publico/TESE_LARA_BIASOLI_MOLER.pdf Acesso em: 01/10/2024.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. – São Paulo : Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 2015 [1966]. (Coleção Dicionários Especializados).

NAVARRETE, Rubén Darío Lucas. **A arquitetura na perspectiva da evolução espaço-tempo**. Revista Sociedade em Debate, Pelotas, 4(2): 113-130, agosto/1998. Disponível em: <http://revistas.ucpel.edu.br/index.php/rsd/article/view/648/578> Acesso em: 01/10/2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. – Petrópolis :Vozes, 2014.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**; Trad: Sérgio Sálvia Coelho. – São Paulo : Perspectiva, 2015. – (Estudos; 196/ dirigida por J. Guinsburg).

_____, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. [Tradução Nanci Fernandes]. São Paulo : Perspectiva, 2013.

_____, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica** / Charles Sanders Peirce ; [tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo : Perspectiva, 2005. – (Estudos ; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro. Entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea** / Béatrice Picon-Vallin; organização Fátima Saadi; [tradução Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi]. – Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006. (Folhetim, Ensaios: 2).

POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. Tradução de Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo : Cultrix, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. – São Paulo : Perspectiva, 2018.

RAMALDES, Karine. **Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma Pedagogia da Experiência)**. – Karine Ramaldes, Robson Corrêa de Camargo. – Goiânia : Kelps, 2017.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa de. **O conceito de experiência nos trabalhos de William James e John Dewey e o teatro improvisacional de Viola Spolin**. Revista Moringa, João Pessoa, V. 11 N. 1 jan-jun/2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/56664> Acesso em: 01/10/2024.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa e o projeto “cena” de Craig: nuvens iluminadas**. Revista Científica/FAP v. 24 n. 1 (jan./jun. 2021) Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4279> Acesso em: 01/10/2024.

_____. **O indizível e as obras imaginárias de Klein e Craig**. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 65-77| Jan./Jun. 2014 Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5260> Acesso em: 01/10/2024.

READ, Gray. **Modern Architecture in Theatre: The Experiments of Art et Action**. New York: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: 10.1057/9781137368683 Disponível em: https://www.academia.edu/48909522/Modern_Architecture_in_Theatre_Introduction Acesso em: 13/01/2022 [18/07/2024].

RIBEIRO, Nelson Pôrto. **Arquitetura e Simbolismo: novas abordagens no campo da análise do espaço e da cidade**. XXIV Colóquio CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_ribeiro_nelson_art.pdf Acesso em: 01/10/2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** / Paul Ricoeur – tradução: Alain François [et. Al.]. – Campinas, SP : Editora da UNICAMP, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. 33ª ed., São Paulo: Brasiliense, 2015.

SANTOS, Adailson Costa dos; FERNANDES, Adriana; CAMARGO, Robson Corrêa de. **Emoções enquanto estrutura performativa**. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo. Performances da Cultura: Ensaio e Diálogos. Goiânia: Kelps, 2015. p. 461-473. ISBN: 978-85-400-1453-4

SANTOS, Nádia Maria Weber; FRAGA, Hilda Jaqueline de; OLIVEIRA, Vânia de (Orgs.). **Entre o Sensível e o Concreto: reflexões entre memória, patrimônio e arquivos** [recurso eletrônico] / Nádia Maria Weber Santos; Hilda Jaqueline de Fraga; Vânia de Oliveira (Orgs.) -- Porto Alegre, RS : Editora Fi, 2022. Disponível em: <https://www.editorafi.org/ebook/437sensivel> Acesso em: 01/10/2024.

_____, Nádia Maria Weber. **Fundamentos simbólicos da experiência humana: memória, símbolos, arquétipos e mito**. 2018. (material de aula/Mestrado em Performances Culturais).

_____, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de. (Orgs.). **Memória, sensibilidades e loucura em performances da resistência na obra literária de Rodrigo de Souza Leão** in Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades - Volume 1 [recurso eletrônico] / Nádia Maria Weber Santos; Robson Corrêa de Camargo (Orgs.) -- Porto Alegre, RS : Editora Fi, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41423582/Performances_Culturais_Mem%C3%B3rias_e_Sensibilidades_Revista_Fi Acesso em: 01/10/2024.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação** / Jean-Paul Sartre; edição revista e apresentada por Arlette Elkaïm-Sartre; tradução de Monica Stahel. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2019. – (Textos Filosóficos).

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico** [livro eletrônico] / Antônio Joaquim Severino. --1. ed. -- São Paulo : Cortez, 2013. 1,0 MB ; e-PUB. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ccaab/images/AEPE/Divulga%C3%A7%C3%A3o/LIVROS/Metodologia_do_Trabalho_Cient%C3%ADfico_-

[_1%C2%AA_Edi%C3%A7%C3%A3o_-_Antonio_Joaquim_Severino_-_2014.pdf](#)
Acesso em 28/01/2025.

SILVA, Ana Carolina Simões da. **A casa do homem – A máquina de habitar na arquitetura de Le Corbusier**. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura. Orientação: Prof. Dr. Carlos Machado. FAUP, 2014.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro : Tipo Editor, 1981.

SOMEKH, Bridget; LEWIN, Cathy. **Teoria e Métodos de Pesquisa Social**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia** / Susan Sontag ; tradução Rubens Figueiredo. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, TZVETAN. **Teorias do símbolo**. Tradução: Maria de Santa Cruz. Edições 70 – Lisboa, PT, 1977. - Coleção Signos.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar – a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira.- São Paulo : DIFEL, 1983.

VÁSQUEZ, Claudio. **La luz em la obra de Le Corbusier**. Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962010000300003
Acesso em: 01/10/2024.

VIANA, Fausto e NETO, Antonio Heráclito Campello. **Introdução histórica sobre cenografia – os primeiros rascunhos**. – São Paulo: Fausto Viana, 2010.

VIEIRA, Karine Ramaldes. **Experiência, jogos teatrais e performance. Aspectos visíveis e aspectos não-visíveis**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 79-84, abr./set. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/29932> Acesso em: 01/10/2024.

WARNET, Jean-Manuel. **L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire**. L'Annuaire théâtral, (37), 45–6, 2005. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/041594ar> Acesso em: 01/10/2024.

YEATS, William Butler. **Ideas of Good and Evil**. A. H. BULLEN, 47 - Great Russell Street, London, W.C., 2010 [1903]. Disponível em: <https://archive.org/details/ideasofgoodevil00yeatrich> Acesso em: 18/07/2024.

**ANEXO - OUTRAS IMAGENS DE
DESENHOS E MAQUETES -
EXPERIMENTAÇÕES EM GORDON CRAIG
DESDE O ANO DE 2014**

Figura 53 - A “mão ferramenta” (PALLASMAA, 2014).



“Tecnologias como as dos computadores fazem com que as imagens sejam vistas como uma ferramenta benéfica para expandir a criatividade; mas Pallasmaa argumenta que o computador cria uma lacuna entre o designer e o objeto, porque o processo de design de computação é muitas vezes manipulado passivamente pelo modelo retinal de visão. Em contraste, desenhar à mão ‘coloca o designer em contato direto com o objeto’ e ‘em última análise, **o objeto se torna uma extensão e parte de o corpo do designer**” (PALLASMAA apud TAMARI, 2009, p. 97).” (TAMARI, 2017, p. 92).²⁰⁸ Foto: Luis Guilherme Barbosa dos Santos, 2020.

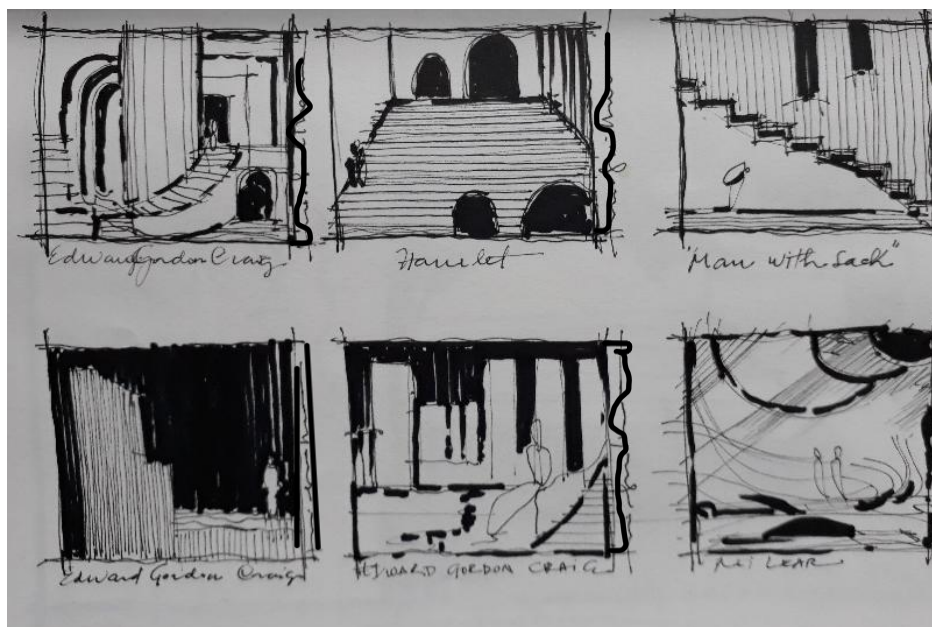
²⁰⁸ Hence technologies such as computer imaging can be seen as a beneficial tool for expanding creativity; but Pallasmaa argues that the computer creates a gap between the designer and the object, because the

Figura 54 - Algumas das maquetes feitas a partir dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: papelão, cola de silicone e papel cartão. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016 a 2022).

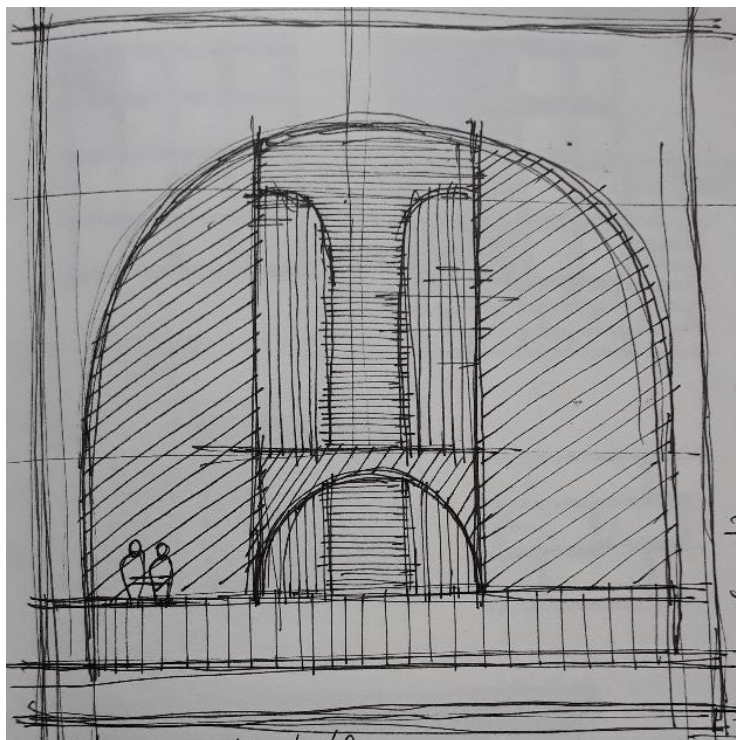
Figura 55 - Croquis a partir dos desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:200. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).

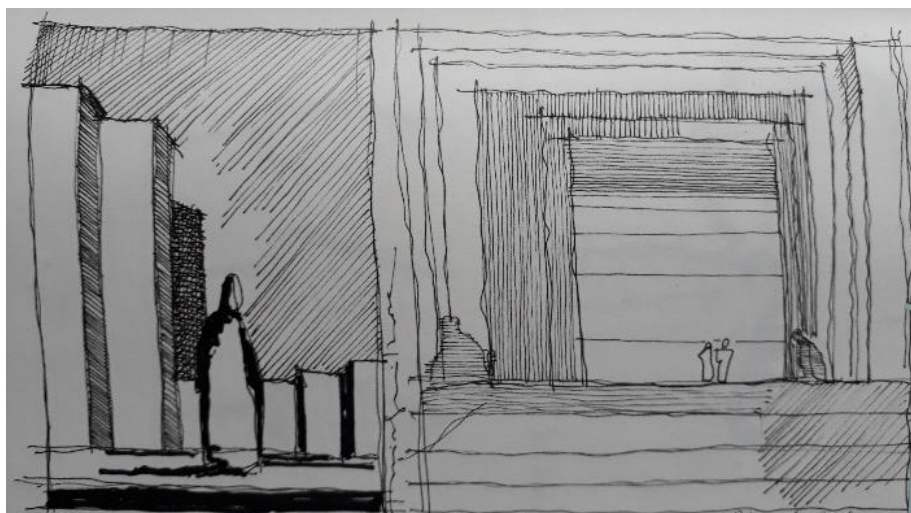
computing design process is often passively manipulated by the retinal model of vision. In contrast, drawing by hand 'put[s] the designer in skin-contact with the object' and 'ultimately the object becomes an extension and part of the designer's body' (Pallasmaa, 2009: 97). (TAMARI, 2017, p. 92).

Figura 56 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).

Figura 57 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).

Figura 58 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta/marcadores de tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2017).

Figura 59 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (2017).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos.

Figura 60 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:150. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2018).

Figura 61 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: papelão, cola de silicone e papel cartão. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).

Figura 62 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: papelão, *foamboard*, cola de silicone e papel cartão. Escalas aproximadas: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2019).

Figura 63 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



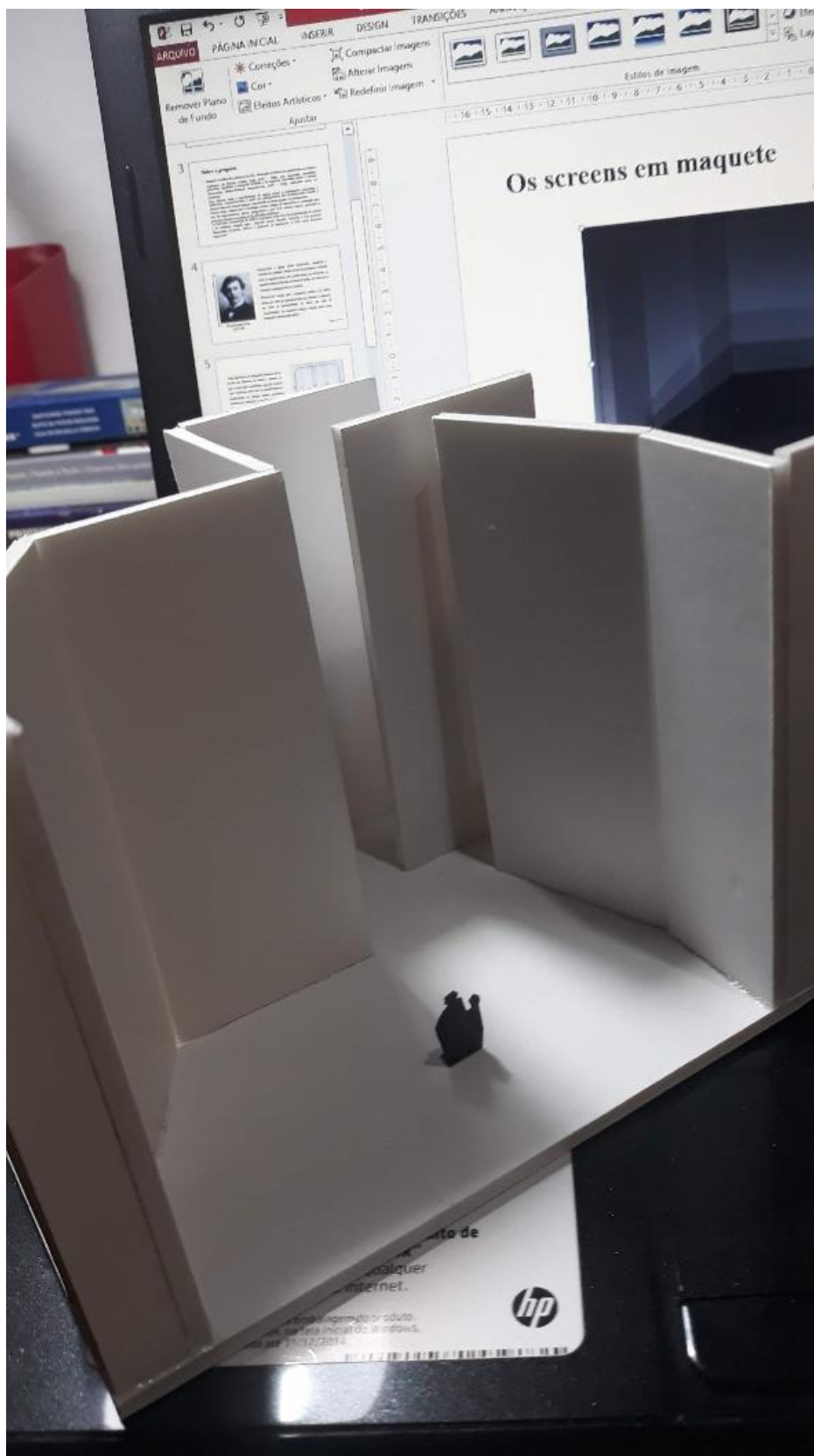
Materiais utilizados: papelão, *foamboard* e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2019).

Figura 64 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



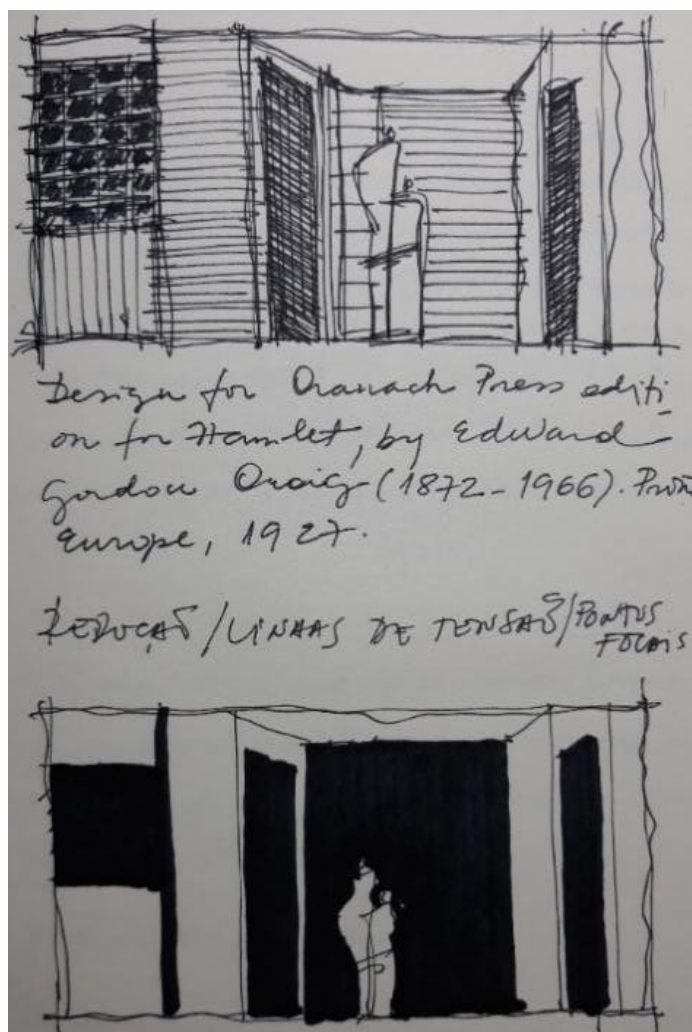
Materiais: lapiseira 0.9 e folha em branco de livro. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2017).

Figura 65 - Maquete feita a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig (os *Screens*), disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



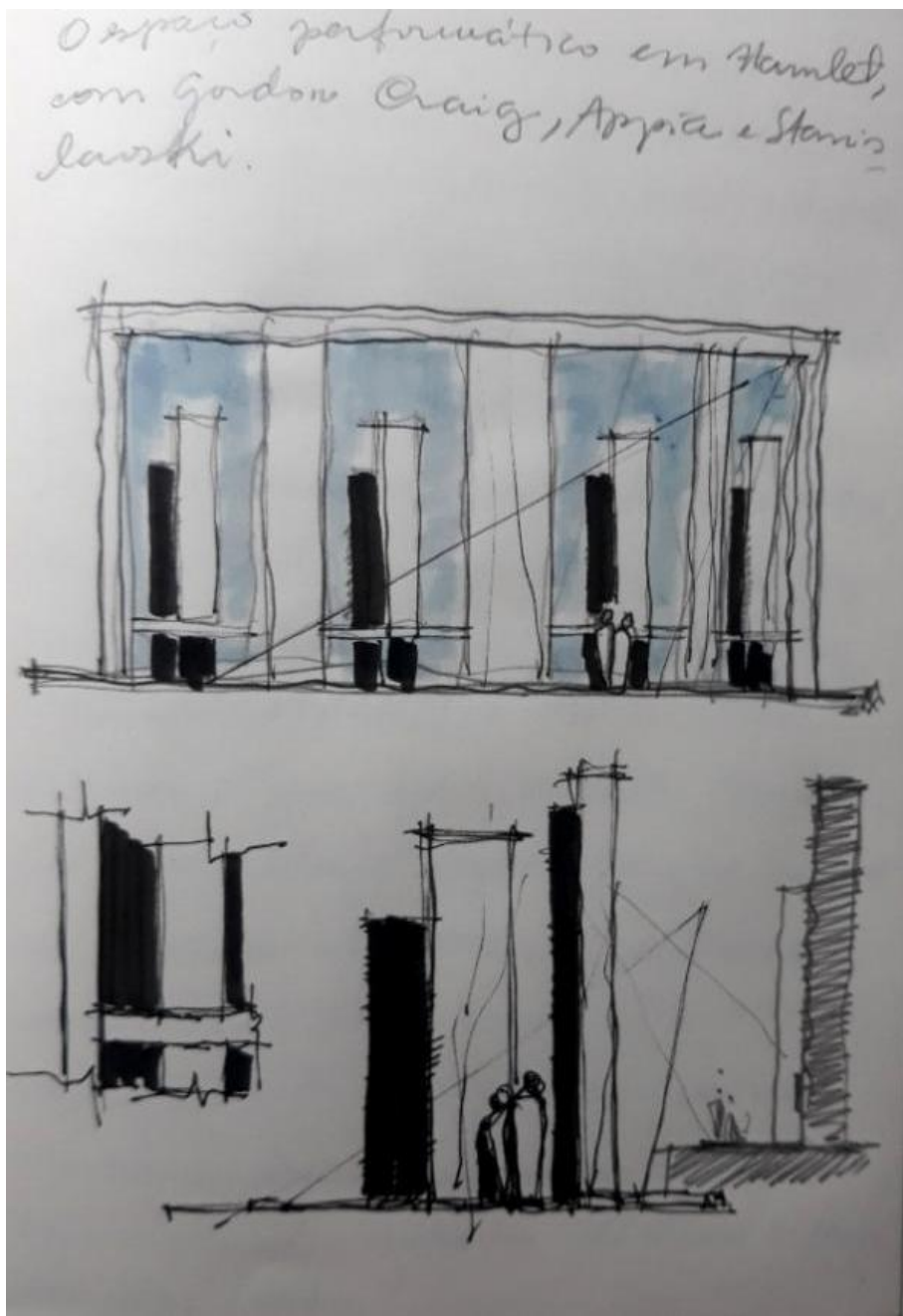
Materiais utilizados: *foamboard*, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2020).

Figura 66 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta/marcador de tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor:
Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).

Figura 67 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta/marcador de tinta preta. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2020).

Figura 68 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



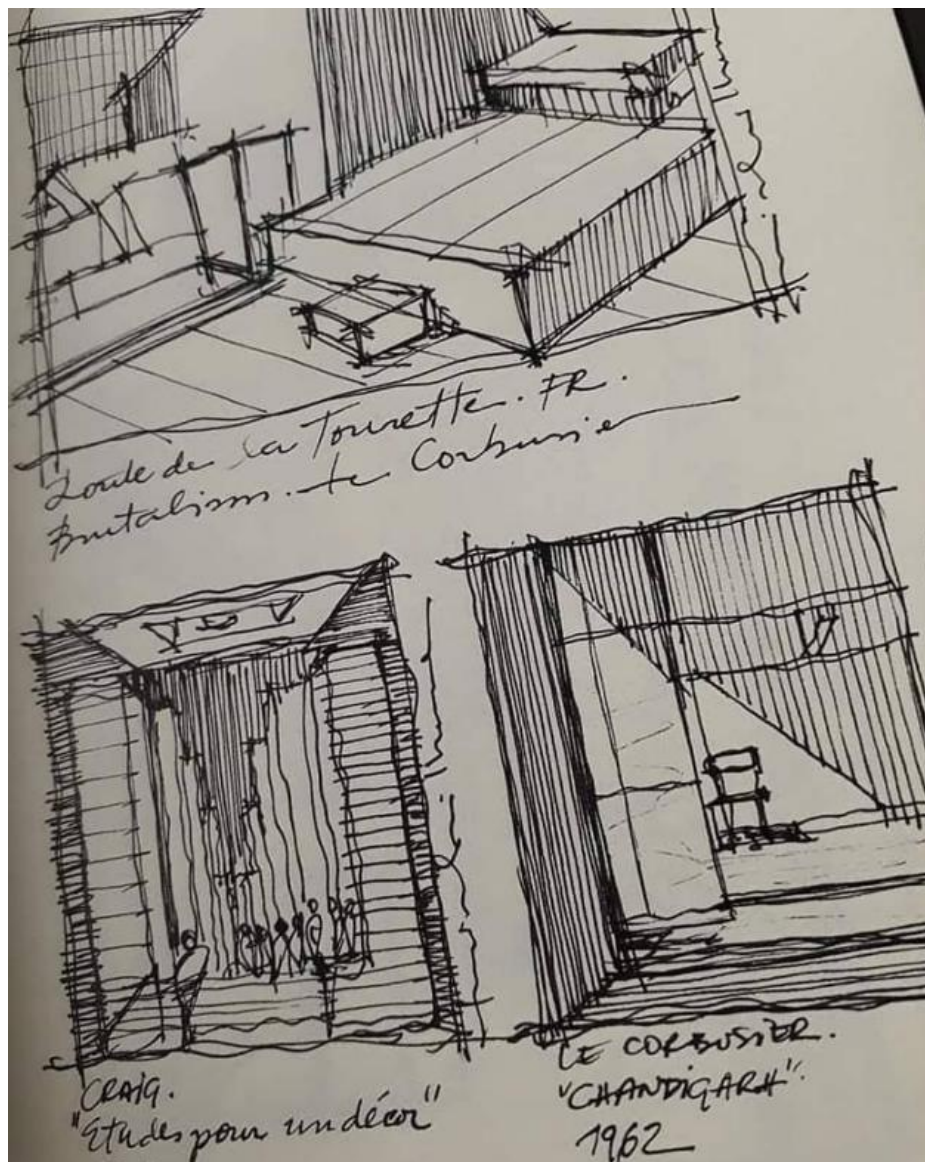
Materiais utilizados: Papel e lapiseira 0.9. Escala aproximada: 1:150. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (s.d.).

Figura 69 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre & Scene* (1913).



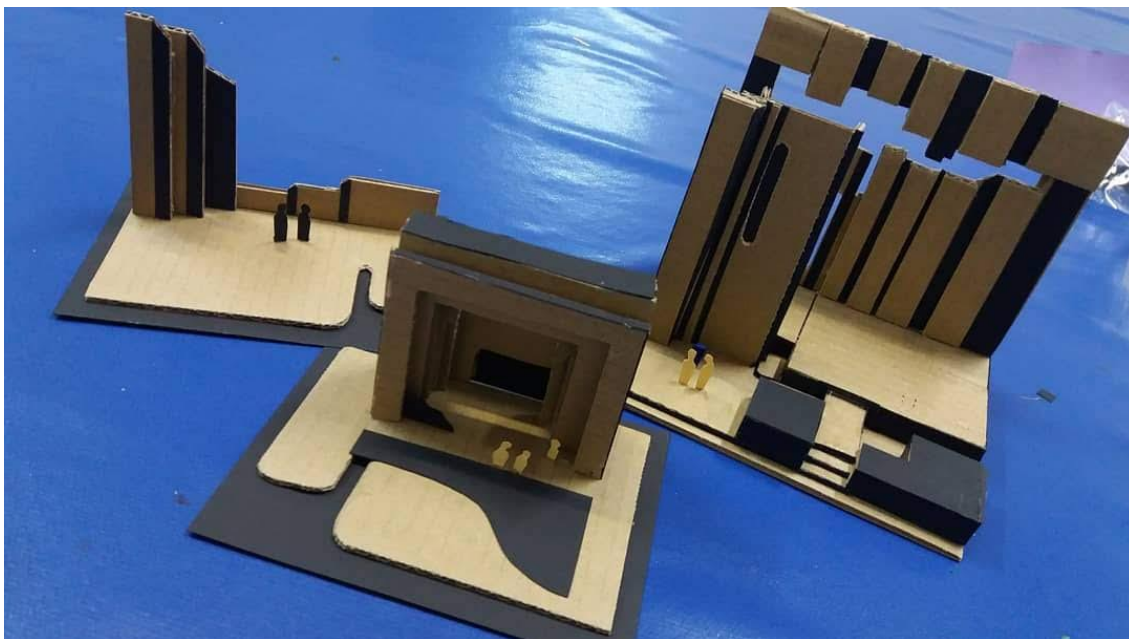
Materiais utilizados: Papel e caneta/marcador de tinta preta. Escala aproximada: 1:150. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2014).

Figura 70 - Croquis feitos a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913) e de Le Corbusier, em *Por uma Arquitetura* (1923).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:150. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2015).

Figura 71 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: papelão, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2015).

Figura 72 - Croqui feito a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: Papel e caneta de tinta preta. Escala aproximada: 1:150. Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2015).

Figura 73 - Maquetes feitas a partir de desenhos e gravuras de Gordon Craig, disponíveis em *Towards a New Theatre/Scene* (1913).



Materiais utilizados: papel Kraft, papel cartão e cola de silicone. Escala aproximada: 1:100.
Autor: Luis Guilherme Barbosa dos Santos (2016).