

cena

**AUTOMATISMO DIVINO: TEATRALIDADE E
ANTI-TEATRALIDADE NA POÉTICA CÊNICA
DE E. GORDON CRAIG**

Arthur Eduardo Araújo Belloni

Doutor em Artes Cênicas pela Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo [USP]. Mestre em Artes.

RESUMO: Usando como pano de fundo o estudo *Stage Fright* do teórico Martin Puchner, o artigo discorre sobre um aspecto peculiar à arte do teatro de Gordon Craig relacionado a duas tendências antagônicas que, de forma concomitante, se afirmam nas projeções visionárias do encenador inglês: uma de ordem teatral e outra de natureza anti-teatral. Sugere, além disso, uma possível leitura da poética cênica de Craig à luz da concepção aristotélica do *automatismo divino*, numa abordagem que, sobre esse aspecto, toma como referencial o ensaio “Deus e a Marionete” de Lyotard.

PALAVRAS-CHAVE: Craig; Dança; Teatro; Teatralidade; Anti-teatralidade

ABSTRACT: Having the Martin Puchner's *Stage Fright* as background, this article ponders over a peculiar aspect of Gordon Craig's theater related to two antagonistic tendencies that concomitantly assert themselves on the visionary projections of the British director: one of theatrical order and the other of anti-theatrical nature. Moreover, it suggests a reading of Craig's scenic poetic under the light of the aristotelian conception of *divine automatism*, using an approach that takes Lyotard's essay "God and the Puppet" as referential.

KEY WORDS: Craig; Dance; Theater; Theatricality; Anti-Theatricality.

O Encenador: [...] Sabeis quem foi o pai do dramaturgo?"

O Amador de Teatro: O poeta dramático, penso eu.

O Encenador: Errado. Foi o dançarino. E em lugar de se servir apenas de palavras à maneira do poeta lírico, o dramaturgo forjou a sua primeira peça com o auxílio do gesto, das palavras, da linha, da cor e do ritmo, dirigindo-se ao mesmo tempo aos nossos olhos e aos nossos ouvidos por um jogo resultante destes cinco fatores [...] Quando, por sua vez, souber combinar a linha, a cor, os movimentos e o ritmo, tornar-se-á artista. Nesse dia já não teremos necessidade do dramaturgo. A nossa arte será independente (CRAIG, 1963, p. 160 - 167).

Ao apontar alguns dos signos teatrais pós-dramáticos e seus traços estilísticos, Lehmann (2007) faz referência direta à *dança* — principalmente àquele recorte mais ligado às produções contemporâneas que superam as estruturas de ordem narrativa e psicológica, como forma de refletir sobre um tipo de *corporeidade auto-suficiente e erótica*, recorrente nas formas de teatralidade contemporânea; o que, por vezes, leva a configuração de um *teatro dançado* que, ao liberar vestígios até então encobertos do corpo em sua materialidade,

“intensifica, desloca, inventa impulsos de movimentos e gestos corporais, restituindo assim possibilidades latentes, esquecidas e retidas da linguagem corporal” (LEHMANN, 2007, p. 158).

Tudo isso evidencia que o Sr. Craig, ao contrário de ser um homem que já pertence ao passado (conforme declarou há alguns anos, um dos mentores mestres do processo de modernização do Teatro Brasileiro), foi, antes, um visionário; e como várias das questões por ele preconizadas — um Teatro nascido do *gesto*, do *movimento* e da *dança*, por exemplo — não há menor dúvida, encontram franca ressonância nas discussões contemporâneas relacionadas à cena, dita, pós-dramática, a despeito de que, como observou Ramos (2006), na formulação do conceito do pós-dramático feita por Lehmann, Craig apareça de forma completamente lateral.

E se, de fato, a estética *craiguiana* preconiza, em seu projeto *ideal*, a instauração de um certo padrão de unidade quase “clássico”, no qual estão em jogo valores como *beleza*, *equilíbrio*, *nobreza*, que a distancia de forma considerável das produções contemporâneas, comumente, marcadas por um estilo impuro que faz promover a circulação de diferentes tipos de iconicidade; cabe atentar, por outro lado, para um dado peculiar às projeções de Craig que, acredito, encerra um tema de grande interesse para as discussões acerca das formas manifestas da *teatralidade* contemporânea, e que diz respeito à “tensão” entre duas tendências antagônicas que, de forma concomitante, se afirmam nas projeções visionárias do encenador inglês: uma de ordem *teatral* e outra de natureza *anti-teatral*.

A tendência ligada à ordem de afirmação da *teatralidade* reflete, de forma decisiva, a influência de Wagner e sua *obra de arte total* no projeto artístico *craiguiano*, e se manifesta, dentre outras maneiras, por meio da valorização do espaço cênico em termos de sua *materialidade* tridimensional, aproximando-se do que Puchner designa como estética teatral do *gesto*¹. Atualizando o “grande sonho

¹ Conforme o mesmo autor, a dicotomia entre Nietzsche e Adorno, de um lado, e Wagner e Stravinsky, de outro evidencia uma divisão entre os que consideram os *gestos*, em sua aparência

litúrgico” *wagneriano* e sua meta de expulsão dos mercadores do templo, a *utopia* de Craig, na contramão de um *formalismo* puramente esteticista, reivindica um tipo de teatro que, mobilizando uma espécie de excitação, teria a urgência de uma religião nova, de modo a nos unir — na condição de espectadores — a algo situado para além de nós mesmos, a saber, uma realidade outra, desconhecida, em meio à qual nós poderíamos perder a autoconsciência, lançando nosso egoísmo para fora de nós mesmos².

Contudo, diferentemente da concepção sintética que perpassa o projeto operístico *wagneriano*, para Craig, como se sabe, o Teatro não resulta de uma reunião harmoniosa de várias artes, na qual cada uma delas, sem perder sua *qualidade*, se integra num conjunto transcendental. Da mesma forma, por outro lado, a ideia da não-síntese das artes *craiguiana* não implica a separação das diferentes artes, nos termos propostos por Mallarmé³; e que vieram, posteriormente, a reverberar naquilo que Patrice Pavis designa como *antigesamtkunstwerk* ou *distanciamento recíproco dos sistemas*, em consonância com uma tendência contemporânea que promove a justaposição das artes, de modo a evidenciar, não mais a harmonia, mas, antes, a oposição entre elas. “É a técnica do *distanciamento* (que não é, necessariamente, de obediência brechtiana). Insiste-se na separação das técnicas: música contradizendo texto, *gestualidade* traindo a atmosfera cênica ou a ação” (PAVIS, 2001, p.184).

Diferentemente da síntese harmoniosa ou da justaposição *agonística*, a Arte do Teatro, nos termos como Craig a concebe, não resulta de uma mistura de artes que vão de — ou ao — encontro umas das outras. O teatro para ele é uma arte em si, e uma arte autônoma, o que, em última instância, não deixa de encerrar uma situação, de certa forma, paradoxal. Craig reclama, é certo, a necessidade de se

visual, apenas um divertimento externo e superficial e os que viam neles algo que é intimamente ligado à música (Cf. PUCHNER, 2002, p.39). Sobre esse aspecto cabe lembrar que, para Craig, o movimento “se exprime em poesia pela dança, em prosa pelo gesto” (CRAIG, 1963, p. 161), sendo o gesto “a alma da representação” (Ibidem, p. 158).

² Cf. CRAIG (1932; p.5-6).

³ Cf. PUCHNER (2002; p.72).

estabelecer um domínio exclusivo do Teatro, uma obra de arte pura, exortando os artistas de Teatro a tomar posse de seu território, de modo a impedir que nele se estabeleça a ação deletéria de artistas de outros campos, numa abordagem proposicional que, à primeira vista, se aproxima, não há qualquer dúvida, do projeto essencialista de um Greenberg, por exemplo (e, sobre esse aspecto, é curioso perceber que muitos dos artistas que de alguma forma consubstanciaram o projeto *craigiano* são provenientes de outros campos, que não o, propriamente, teatral).

Por outro lado, Craig está o tempo todo estabelecendo ligações entre a arte teatral e as outras linguagens que remetem a sua possível “origem”: “o dançarino é o pai do dramaturgo”, “o cantor deu origem ao ator”, “a Arte do Teatro nasceu do gesto — do movimento — da dança”, “o Movimento se assemelha à música”, etc; além de outras que dizem respeito a sua condição de arte do futuro⁴. Nesse sentido, o significado mesmo do que, no contexto de sua obra, é chamado *teatral* parece ganhar uma *plasticidade* eloquente, e não só pelo que nos revela sua ascendência em termos de uma possível herança “genética”, mas também pelos “frutos” de que poderá vir a se servir como meio de concretizar seu *ideal*. De modo que, vista por esse viés, a teatralidade convocada pelo projeto do encenador inglês surge de forma, estranha e paradoxalmente, “compósita” (para não dizer híbrida, bastarda), o que não deixa de ser perturbador, haja vista o seu tão propalado apreço tanto pela *pureza*, quanto pela *unidade*. Craig, contudo, dá sinais de ter uma certa consciência desse aspecto, pelo menos, a julgar pelo que diz numa curta passagem do seu tratado, na qual compara o *teatral* a um complexo de *monstros mitológicos* (a Quimera, a Hidra e o Hipogrifo) reunidos.

Pela forma como é sugerida, essa plasticidade que parece moldar o “teatral” no projeto *craigiano* acaba por evidenciar uma espécie de indefinição quanto ao que seria o dado específico dessa arte. Diferentemente do que ocorre na síntese

⁴“O teatro moderno continuará a sê-lo até o dia em que o pintor, fazendo alguma resistência, se tornará ultramoderno e outro artista qualquer — talvez o arquiteto — terá a sua oportunidade. Haverá rivalidade entre eles e enquanto eles se digladiam, nós, homens de Teatro, estaremos então de parte para colher os frutos. Eccolà” (CRAIG, 1963, p. 145).

wagneriana (reverberando, por vezes, na justaposição *agonística* ligada à *antigesamtkunstwerk*) na qual, cada uma das artes ainda conserva traços relacionados não ao que lhe seja, de fato, *específico*, mas ao que lhe foi “naturalizado” como tal — o Teatro, por exemplo, assume o “papel” de arte da representação, de modo a configurar uma instância diretamente ligada à *ação* em seu desenvolvimento —, a Arte Teatral *craigiana* parece destituída de qualquer “qualidade” especificante. Um traço representativo desse aspecto pode ser observado, por exemplo, no *diálogo entre um profissional e um amador de teatro*, num trecho em que são apresentados os elementos com os quais o artista do Teatro do futuro deverá compor as suas obras, a saber, o *movimento* (“entendo por movimento o gesto e a dança”), a *voz* (“palavras ditas ou cantadas”) e o *cenário* (“tudo o que se vê”); elementos estes que, cabe notar, acabam por abarcar aspectos da *música*, da *escultura* e da *arquitetura* — para além da *dança*, explicitamente, citada pelo encenador.

Para Craig, contudo, a conjugação de tais elementos não implica, de maneira alguma, qualquer gesto forçado de reunião das artes, uma vez que, de acordo com a projeção *craigiana*, não se deve misturar as artes umas às outras com vistas a forjar uma arte nova. “Só as coisas lentamente unidas por uma lei natural podem, no curso dos anos ou dos séculos, pretender a um nome novo pelo resultado da fusão; e só assim é que pode nascer uma arte” (CRAIG, 1963, p.102). Nesse sentido, Craig parece insinuar em sua projeção do Teatro do futuro uma espécie de lenta fusão — “onde cada elemento perderia sua qualidade” (PAVIS, 2001, p. 184), de modo que os diferentes passariam a ser captados numa única fase.

BLACK FIGURE

A ideia de “revelação” que o projeto visionário de Craig encerra, ao preconizar uma ruptura radical com os processos de ordem representacional, faz com que a teatralidade por ele sugerida se aproxime, drasticamente, daquilo que

poderíamos reconhecer como uma espécie de *anti-teatralidade* própria à poética de alguns *simbolistas*. Nesse ponto, faz-se visível, por exemplo, a influência de Mallarmé, e suas concepções anti-representacionais, no trabalho de Craig. Participe de uma forma peculiar do *wagnerismo* francês que era mais um movimento poético e literário que teatral, Mallarmé, assim como todos os artistas que se aproximaram dessa tendência (Baudelaire e Dujardin, por exemplo) venerava no trabalho de Wagner o uso da sinestesia e a conjunção da música e poesia, rejeitando, contudo, o uso da teatralidade que ele promovia por meio da representação *material* (espetáculos grandiosos) de mitos nacionais⁵. Através de trabalhos como *Hérodíade* e *Igitur*, Mallarmé vai, de forma gradativa, se afastando desse tipo de abordagem de caráter mais representativo; de modo que, já no projeto do *Livro* — combinação inaudita de livro e teatro, esse processo de exploração da *não-significação* e da *não-referencialidade* chega ao paroxismo.

Como nos lembra Puchner (2002), já a partir do *Livro*, torna-se quase impossível identificar um enredo ou mesmo um tema, uma vez que o projeto da *obra-performance* permite apenas vislumbrar atitudes e gestos de maneira isolada e interrompida. Os signos gestuais resultantes dessa *operação* não permitem uma decodificação, eles fazem apenas “alusão”, “sugestão”, compondo modos de significação oblíqua e reduzida ao silêncio. Gestos sempre dizem menos, e mais, que meros signos linguísticos.

São esses traços *anti-representacionais* que aproximam, de forma decisiva, os universos de Craig e Mallarmé, refletindo-se, ainda, no forte interesse pela dança que ambos compartilhavam. Como se sabe, em algum momento de suas trajetórias, os dois artistas se valeram da dança — e dos dançarinos — como fonte de inspiração para projetar suas, respectivas, “poéticas cênicas”⁶: se Craig tornou-se

⁵Mallarmé denunciava em Wagner o uso dos mitos nacionalistas, propondo, em vez disso, uma fábula de ordem mais abstrata e impessoal, assim como Brecht, posteriormente, o faria (Cf. PUCHNER; 2002, p. 71).

⁶Além de ter exercido a função de crítico de Dança, Mallarmé colocava-se, por vezes, entre os criadores dos *ballets futurs*, isto é, um poeta que faz *ballet*. Seu interesse pela arte o levou a declarar, certa vez, ao crítico italiano Vittorio Pica que “Wagner excluiu essa escrita maravilhosa e

ainda mais consciente da natureza e força do movimento a partir de Isadora Duncan, foi por meio da bailarina americana Loïe Fuller que Mallarmé, anteriormente, vislumbrou a possibilidade de forjar uma dança diferente, um teatro de “essência superior”, liberto do fardo da anedota e da própria materialidade da cena. Conforme relata Sasportes (2006), Mallarmé via em Fuller e no esplendor dos movimentos de seus véus contra a luz animada, uma espécie de redução da dança a si própria, livre de qualquer conteúdo dramático e/ou narrativo; o que, de forma análoga ao que reconhecia também no virtuosismo técnico e auto-suficiente das grandes “estrelas” do *ballet* clássico, acabaria por promover — como de fato veio a fazê-lo (vide um Cunningham, por exemplo) — uma total autonomia da arte da dança.

Em sua projeção idealizada, Mallarmé convoca uma dança que, livre de qualquer aparato cenográfico, orientar-se-ia apenas pela música, de modo a inventar o seu próprio espaço. Nesse sentido, sua abordagem segue uma linha que, tendendo à pura abstração, acaba por enfatizar a escritura no espaço por si mesma, em detrimento do corpo que o percorre. À bailarina é negado o papel de intérprete e mesmo o de criadora. Não lhe cabe, sequer, um lugar no espaço artístico em que se insere. Sob a recusa de uma herança histórica, a bailarina passa à condição de *hieróglifo* em movimento, de modo a se tornar um sinal cuja existência é, de fato, comprometida ao simples fechar de olhos do espectador. Como pura invenção do espírito estimulado pelo movimento que faz transportar, ela acaba por assumir ares de criatura artificial por meio da qual passamos a exercitar a nossa própria dança (SASPORTES; 2006, p.37-41).

A bailarina somos nós que dançamos por ela (...) Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade com que produz o seu poema, o modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e

imediatamente significativa que é a dança, limitando-se pouco mais ou menos a uma justaposição de Beethoven e Shakespeare” (MALLARMÉ *apud* SASPORTES; 2006, p. 32-36).

imediate do poema que rodopia entre a cabeça e a mão. “Poema liberto de todo e qualquer instrumento de escriba”. Ter-lhe-ia apetecido ser a *caligrafia* do seu livro, como a bailarina é a caligrafia de sua dança (SASPORTES, 2006, p. 40).

Podemos reconhecer traços dessa mesma visão *idealizada* da *dança* nos escritos de Craig. Não por acaso, de acordo com sua concepção, o bailarino, em sua origem, configure uma espécie de sacerdote cuja arte, ao longo dos tempos, foi se degenerando, ao ponto de se tornar uma mera acrobacia; esse processo de degenerescência da dança, ainda segundo a visão do encenador, só se reverteu, posteriormente, através da ação dos bailarinos de *ballet* que, por fim, resgataram-lhe certos méritos.

A despeito disso, Craig não acreditava que o renascimento da dança viesse a promover a ressurreição da Arte do Teatro; isso porque para ele, a arte precisa *revelar* “coisas invisíveis” por meio do *movimento*, e o bailarino, mesmo em sua forma *idealizada*, nunca seria um instrumento suficientemente perfeito, ao ponto de exprimir tudo o que há no movimento, em termos de sua perfeição. O bailarino *ideal* (homem ou mulher) poderia, pela força ou graça de seu corpo, refletir muito da força e graça da natureza humana, porém nunca de forma plena. Para Craig, isso não seria um obstáculo apenas para o dançarino, mas para todos o que se valem do seu próprio corpo como instrumento.

Na visão de Craig, isso se dá porque o corpo humano não se deixa mobilizar como um *instrumento* da alma, do sentimento, ou, ainda, da inteligência que o habitam. E, diferentemente de Mallarmé que preconizava um poema liberto de todo e qualquer instrumento de escriba, para Craig — herdeiro de Wagner — não apenas esse suposto *instrumento*, em sua concretude, como toda a materialidade do espaço no qual ele se inscreve constituem aspectos de suma importância para a concretização de sua Arte. Em Craig, o invisível do espírito deve brotar do mais que

visível da matéria. Uma instância não vive sem a outra⁷. É a **teatralidade wagneriana** incrustada na **anti-teatralidade** de Mallarmé, assim como, na *black-figure* traçada por Craig, o espectro do *daemon* se encontra cravado na Figura-Hamlet.

DEUS E A SUPER MARIONETE

O ator desaparece. Em seu lugar vemos surgir uma personagem inanimada — descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, feitos à imagem de um Deus — cujo corpo não figurará de carne e osso, mas o corpo em estado do êxtase. Esta é, como se sabe, a imagem *ideal* do instrumento vislumbrado por Craig, o qual virá a ser conhecido por *super marionete*, o comediante com fogo a mais e egoísmo a menos; “com o fogo sagrado, o fogo dos deuses e dos diabos, mas sem o fumo e o vapor de que os mortais os envolvem” (CRAIG, 1963, p. 34). De acordo com Pavis (2001), essa concepção *craiguiana* remonta a uma tradição teatral que, reverberando nas proposições de Diderot, Kleist, Jarry, Meierhold e Schlemmer, tem como escopo o controle total da encenação. Todas as experiências utópicas concebidas por esses criadores encerram um fascínio pela maquinaria, seja ela de ordem cênica, gestual ou vocal. Ao permitir a repetição do mesmo movimento através da inércia e do controle que faz operar, a máquina acaba por subverter a regra da unicidade da performance teatral, driblando, também, a resistência à codificação exercida pelo ser humano por meio do ator e seu poderio.

A máquina, nesse sentido, configura a teatralidade convicta e segura de seus efeitos, podendo resvalar para uma forma perversa de concepção teatral que pressupõe total controle da cena por parte do encenador (na condição de significador), de modo a submeter à codificação e à reificação não apenas as emoções e o corpo do ator, mas a representação em sua totalidade. Contudo, e

⁷ “Imaginai, pois, a invenção desse instrumento por meio do qual tornareis o movimento visível” (CRAIG, 1963, p.84).

ainda segundo Pavis (2001), esse controle absoluto se torna quase impossível à medida que a ação, em sua cadeia, estará sempre envolvendo um componente humano, seja da parte dos que comandam a maquinaria, ou daquela composta pelos próprios espectadores.

Essa necessidade de controle, com certeza, nos diz muito sobre o projeto da *super marionete* de Craig (refletindo-se ainda, e de forma nítida, na sua concepção de encenador como um “grande regente”). Contudo, há ainda outros aspectos tão, ou mais, importantes que subjazem à *utopia* da *super marionete*. Num comentário que faz sobre uma observação feita ao narrador do *Teatro das Marionetes* de Kleist, Lyotard (1997) nos lembra que o fabricante de bonecas automáticas afirma que nada se aproxima mais da graça infinita do que a mecânica à qual obedecem as marionetes.

Justamente privadas de qualquer intenção (diria portanto, de qualquer capacidade de síntese temporal), as bonecas apenas colocam os seus membros como lhes é ordenado, de acordo com a lei da gravidade. Percebemos o quanto esta observação consona (se assim posso dizer) com a imaginação da bola de bilhar, e o quanto o automatismo, entendido como restituição imediata do movimento (de uma vibração, se se tratar de um som) está aparentado com o automatismo divino no sentido de Aristóteles, o qual é a própria suficiência do Mesmo (LYOTARD, 1997, p.164-165).

Para Lyotard, a graça (*Anmut*, mas também *Grazie*) sugerida por Kleist estaria relacionada à emancipação do espírito de qualquer *diacronia*, de qualquer esforço de síntese. Ela corresponde à graciosidade decorrente do “*um em todos e por tudo*”, conforme a mecânica; ou da suficiência do “*todo no um*”, de acordo com Deus (*Primeiro-Motor* aristotélico). A concepção que subjaz a essa noção de *graciosidade* em Kleist, aponta Lyotard, é a de *ato puro, énérgéia*, o que, por sua vez, implica o enfraquecimento das potências — a começar pela *temporalização* — de modo a promover a suspensão da tarefa de atualizar/reatualizar passados e

futuros. Com isso, gera-se uma espécie de “retenção” do único, na qual a diferenciação do *um* e do *múltiplo* já não mais encontra *tempo* ou *lugar*, dada a supressão das sínteses, das formas, dos acúmulos, “do que pode vir a acontecer” e, enfim, da própria repetição. “Eis a razão porque deus e a boneca não possuem 'qualidade', visto que *qualidade* é potência” (LYOTARD, 1997, p. 165).

Essas considerações de Lyotard relacionadas às marionetes de Kleist a partir do sentido de automatismo divino *aristotélico* parecem ser, de fato, oportunas para se refletir, não apenas, sobre o conceito da *super marionete* de Craig, como a respeito da cena *craiguiana* em sua totalidade. Isso porque, ao romper com a perspectiva da *fabulação*, essa cena acaba por colocar em xeque o desdobramento temporal que, comumente, se instaura por meio de um *continuum* gerado pela síntese daquilo que há em termos de potência, e aquilo que, então, se atualiza. Se o processo ainda encerra um *mythos* — e, de fato, Craig continua relacionando sua arte ao “teatro”, quando poderia, dada às qualidades que lhe atribui, referir-se à mesma como “dança” — esse passa a configurar não mais uma *ação*, mas antes uma *énergia*, serie de *atos*, cuja forma de *temporalização*, possivelmente, se estabeleça por meio de uma procura constante daquilo que, segundo Lyotard, nunca se *inscreve*, isto é, jamais imprime uma “marca”, uma vez que, ao tentar se fazer esquecer, não faz outra coisa, senão, fixar o seu próprio esquecimento.

Discorrendo sobre a escritura mobilizada por um tipo de matéria/matiz que se estabelece por meio de uma procura constante daquilo que *nunca se inscreve* — e que é, a um só tempo, acontecimento e aquilo ao qual acontece algo, Lyotard propõe, a certa altura, falsear o valor do prefixo *e* da palavra “escrita”, de modo a evocar o significado da raiz *scri* (fora de), como forma de cogitar uma escrita livre de qualquer suporte, conceito e/ou forma pré-inscrita, assim como de qualquer dispositivo de ressonância e de reiteração, nesse sentido, atribuindo à escrita um sentido que poderia ser associado, inicialmente, ao de “garatuja”. Contudo, atentos para o fato de que nessa matiz não haveria uma superfície (toda a tradição, patrimônio e memória) seguida de um traço que vem marcá-la. Dessa maneira, a

única marca possível, se é que ela ocorre, de fato, dar-se-ia apenas na forma de “observação”. Ou, ainda — e de preferência — na forma de “chama”, à medida que faz parte do enigma dessa última indicar o seu suporte, aniquilando-o, desmentindo-lhe a forma, de modo a escapar à própria similitude consigo mesma. Essa *marca-chama* — ou, poderíamos acrescentar, esse *comediante-fogo* —, em vez de “tipar” uma superfície imprimindo-lhe um *caráter*, antes, a anularia, de modo a fazer com que aquilo que não pode ser inscrito, a presença, abandonasse o espírito enquanto instância cuja destinação última é sempre questionar, em comum acordo com as demandas do sentido, da representação e da significação⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A.; DURING, E. Um Teatro da Operação: uma conversa entre Alain Badiou e Elie During. In: *Um teatro sem teatro*. Catálogo da exposição organizada pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona e co-produzida com o Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007.

BELLONI, Arthur E. A. *Teatro Menos Teatro*. São Paulo: ECA/USP, 2011. (Tese de Doutorado).

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Ltda, 1984.

CARROLL, Noel. The specificity thesis. In: Braudy, Leo e Cohen, Marshall (eds). *Film theory and criticism: Introductory readings*. Oxford University Press, 1999.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.

COWELL, C. Deleuze and Foucault: Series, Event, Genealogy. *Theory & Event* - Volume 1, Issue 2 The Johns Hopkins University Press, 1997.

CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

⁸Sobre esse aspecto *anti-representacional*, poder-se-ia estabelecer aqui, até certo ponto, uma possível conexão entre a poética cênica *craiguiana* e a concepção de “teatro energético” de Lyotard. Todavia, cabe lembrar — dentre outras coisas — que o “palco teológico” de Craig, à medida que pressupõe a ação de um sujeito centralizador forte (a saber, o encenador enquanto “espírito ativo”, regente “todo-poderoso” da cena), não escapa a um certo tipo de *niilismo* religioso que se choca diretamente com a subversão radical das hierarquias que a noção de teatro energético veicula. Sobre outros aspectos distintivos das duas cenas, ver BELLONI (2011).

_____. *Scene*. Londres: Oxford University Press, 1923.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.

FÉRAL, Josette. Theatricality the specificity of theatrical language. *Substance* 98/99, vol. 31, n. 2 e 3, 2002. p.94-108.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. In: *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2009.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. The tooth, the palm. In: MURRAY, Timothy. *Mimeses, masochism & mime, the politics of theatricality in contemporary French thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997. p. 282-288.

_____. *O Inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

PUCHNER, Martin. *Stage fright: Modernism, anti-theatricality & drama*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. A pedra de toque. In: *Humanidades. Teatro pós-dramático*. Brasília: Ed. UnB. n. 52, novembro, 2006. p. 27 - 34.

SASPORTES, José. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

WALTON, Michael, ed., *Craig on Theatre*, London: Methuen Drama, 1983.