

AS SCREENS DE GORDON CRAIG À SOMBRA DE PLAYS FOR DANCERS DE W. B. YEATS

GORDON CRAIG'S SCREENS IN THE SHADOWS OF W. B. YEATS "PLAYS FOR DANCERS"

Luiz Fernando Ramos

Universidade de São Paulo – USP

Resumo: *Four plays for dancers* foi publicado pelo poeta irlandês W. B. Yeats em 1921. Criadas na década de 1910, sob o impacto das peças do teatro Noh japonês e do projeto *Scene* de Gordon Craig, elas formam um conjunto singular na dramaturgia de Yeats. Ele as apresentou como implicando na invenção de um modo próprio de encenação, projetado para “salas de estar”. A fortuna crítica do teatro de Yeats convalidou essa narrativa, minimizando a colaboração de Craig naquela formulação. O artigo reúne opiniões especializadas sobre esse material dramático, observado sobretudo pelas suas rubricas, e contrasta-as com documentos dos arquivos do Abbey Theatre de Dublin, para revelar uma história diferente. Todas as encenações de Yeats das “peças para dançarinos” nos anos 1920 e 1930 abandonaram o dispositivo da “sala de estar” e utilizaram as *screens* construídas no Abbey Theatre em 1911 sob a supervisão de Craig. Este fato evidencia como o projeto *Scene* de Gordon Craig participou crucialmente na suposta invenção de Yeats.

Palavras-chave: Drama Poético, Teatro Noh, Screens, Projeto Scene, Yeats, Craig.

Abstract: The *Four plays for dancers* were published by the Irish poet W. B. Yeats in 1921. Created in the 1910s, under the impact of the plays of the Japanese Noh and the *Scene* project by Gordon Craig, they form a singular ensemble in Yeats' dramaturgy. He presented them as implying the invention of his own mode of staging, designed for “living rooms”. The critic fortune on Yeats' theater validated this narrative, minimizing Gordon Craig's collaboration in that formulation. The article gathers the most relevant expert opinions on this dramatic material, observed mainly through its stage directions, to contrast them with documents from the archives of the Abbey Theatre in Dublin and reveal a different story. All Yeats' staging of the “plays for dancers” in the 1920s and 1930s abandoned the “drawing room” device and used the screens built at the Abbey in 1911 under Craig supervision. This fact makes evident how crucially the Craig's project *Scene* has helped Yeats in his supposed invention.

Keywords: Poetic Drama, Noh Theatre, Screens, Scene Project, Yeats, Craig.

Recebido em: 08/09/2024

Aceito em: 15/10/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

As Screens de Gordon Craig à sombra de *Plays for Dancers* de W. B. Yeats

É um consenso amplamente difundido entre os críticos de W. B. Yeats (1865-1939) que suas “peças para dançarinos” foram em grande parte derivadas da virada que o poeta irlandês fez no início dos anos 1910 em direção ao teatro Noh japonês. De acordo com essa visão, as peças foram um passo necessário em sua filosofia teatral, uma preparação para suas obras maduras em prosa, como *Uma visão*, de 1925, levando a novos desenvolvimentos em sua dramaturgia na década de 1930. Embora a maioria dessas leituras reconheça que Gordon Craig (1872-1966) teve alguma contribuição na trajetória de Yeats, elas também restringem essa influência ao uso de máscaras, e, mesmo os poucos críticos que se referem às *screens* (telas) de Craig, minimizam sua importância na obra cênica do poeta. Minha intenção aqui é sugerir que o chamado projeto “Cena” de Craig, e os modelos que ele construiu para efetivá-lo, foi crucial no desenvolvimento da nova conceitualização de espaço teatral que emerge nas “peças para dançarinos” de Yeats.

Na verdade, Yeats sabia-se em dívida com as lições que tivera de Craig sobre encenação, o que ele reconheceu à época em que elas se deram, mas, posteriormente, minimizou-as, mencionando o inglês apenas rara e brevemente, como após a primeira encenação de *At the Hawk's Well*, em Londres, em 1916. A partir de então, ele sempre enfatizaria que suas estratégias de palco eram uma “invenção” sua, nem mesmo creditando Craig como fonte de inspiração. Mas, embora as *screens* tenham permanecido nas sombras do projeto cênico de Yeats, elas continuaram a ser fundamentais para efetivá-lo. Elas aparecerão, por exemplo, nas produções do Abbey Theatre de *The Dreaming of the Bones*, em 1931, de *At the Hawk's Well*, em 1933, e de *The King of the Great Clock Tower*, em 1934. De fato, uma leitura atenta destas peças de Yeats, com as suas rubricas originais contrastadas com os documentos sobre as versões encenadas, sugere que a alegação daquele poeta, de ter inventado uma maneira própria de encenar peças, é bem discutível.

A dramaturgia e a encenação de Yeats são elementos de um projeto que vinculou estratégias de encenação a objetivos filosóficos. Este projeto, que começou no início da década de 1890 com o Irish Literary Theatre, só foi concluído pouco antes de sua morte com a encenação de sua última peça *A Morte de Cuchulain*. Inúmeros estudiosos ofereceram análises valiosas desta singular obra dramática, e meu objetivo aqui não é questionar a importância literária da dramaturgia de Yeats, nem sua contribuição pioneira

ao teatro moderno e até mesmo contemporâneo. Meu foco é demonstrar como as *screens* de Gordon Craig, mesmo oficialmente relegadas por Yeats, permaneceram centrais em seu teatro e continuaram sendo utilizadas nas encenações tardias de suas *Peças para Dançarinos*. De fato, a suposta originalidade do poeta como encenador foi um mito criado a partir de uma leitura textocêntrica de sua obra, que toma indevidamente as indicações cênicas como provas efetivas de encenações havidas, e não como, o que foram realmente, nada mais do que textos projetando cenas possíveis.¹⁰³

O mito da “estratégia da sala de visitas”: indicações cênicas no teatro de Yeats

Os estudiosos do teatro de Yeats partilham o consenso de que, nas “peças para dançarinos”, Yeats se afastou da cenografia de Gordon Craig em direção a uma encenação mais simplificada. James Flannery descreve como Yeats baseou-se no “modelo austero oferecido pelo drama japonês, o Noh: um teatro antigo feito simplesmente ‘desenrolando um tapete ou marcando um lugar com uma vara, ou colocando uma tela contra a parede’” (FLANNERY, 1975). Flannery está aqui citando a “Nota sobre a primeira apresentação de *At the Hawk’s Well*”, publicada pela primeira vez em *Four Plays for Dancers* em 1921, onde Yeats afirma que a primeira apresentação da peça ocorreu “em abril de 1916, na sala de visitas de um amigo, e apenas aqueles que se importavam com poesia foram convidados” (YEATS, 1921, p. 85)¹⁰⁴. Ele também escreve que não pensou em sua...

descoberta como mera economia, pois foi um grande ganho livrar-se do cenário, substituir uma paisagem tosca, pintada sobre tela, por três artistas que, sentados diante da parede ou de uma tela padronizada, descrevem a paisagem ou o evento e acompanham o movimento com um tambor e um gongo, ou aprofundam a emoção das palavras com cítara ou flauta. (YEATS, 1921, p. 86)¹⁰⁵

¹⁰³ Sinto-me à vontade para fazer esse ponto, já que defendi em *Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*, (Hucitec, 1999) o potencial analítico dos textos teatrais pela via das rubricas. Mas ali também explorei a hermenêutica desse dispositivo dramático, realçando os seus limites e a sua condição irrevogavelmente literária.

¹⁰⁴ “(...) in April 1916, in a friend’s drawing-room, and only those who cared for poetry were invited”. Esta primeira apresentação aconteceu na sala visitas de Lady Cunard em Londres, em 4 de abril de 1916. Uma segunda apresentação foi realizada cinco dias depois para uma Royal Charity na sala visitas de Lady Islington.

¹⁰⁵ “(...) discovery as mere economy, for it has been a great gain to get rid of scenery, to substitute for a crude landscape painted upon canvas three performers who sitting before the wall or a patterned screen, describe

Apesar de não fazer menção a qualquer ligação entre seu teatro e Gordon Craig, Yeats menciona “uma tela padronizada”, revelando, afinal, indiretamente, como fora difícil para ele suprimir completamente aquela herança. Antes de conjecturar sobre a mudança de posição de Yeats frente a Craig, torna-se imprescindível recapitular brevemente a história do relacionamento entre os dois artistas e tentar entender o porquê de ele virar as costas ao ex-parceiro inglês, depois de ter estado muito próximo dele e o pranteado publicamente.

Em 1916, cinco anos antes de publicar *Plays for Dancers*, em sua introdução a *Certain Noble Plays of Japan*, contendo a tradução de Ezra Pound e Ernest Fenollosa de quatro peças Noh, Yeats ainda mencionava Craig, mesmo já não tendo com ele nenhuma relação de trabalho desde 1913: “eu simplifiquei o cenário, tendo *The Hour Glass*, por exemplo, representado ora diante de cortinas verdes, ora entre aquelas admiráveis telas cor de marfim inventadas por Gordon Craig” (YEATS, 1971). Já era uma referência mais fria à colaboração de Craig do que os elogios calorosos que ele lhe fizera entre 1910 e 1913¹⁰⁶. Naquele período, Yeats expressara sincera gratidão ao cenógrafo pelo empréstimo de seus modelos e por projetar cenários e fazer máscaras para algumas produções do Abbey Theatre no início dos anos 1910. Mas, quando começa o projeto das “peças para dançarinos”, ele não só omitirá qualquer menção a Craig como, ainda, vai se autoproclamar o inventor de uma nova forma de drama, com o que se referia não apenas ao texto das peças, mas, também, às suas encenações. Esse autorreconhecimento apareceu pela primeira vez no texto de apresentação das peças Noh, de 1916 – “(...) Inventei uma forma de drama, distinta, indireta e simbólica (...)” (YEATS, 1971)¹⁰⁷ – e foi reiterado em 1921, na referência citada anteriormente à “tela padronizada”.

É notável que uma verdadeira obsessão de Gordon Craig, a ideia de ter inventado um conceito totalmente novo de teatro, algo tão importante para ele que, em 1910, chegou

landscape or event, and accompany movement with a drum and gong, or deepen the emotion of the words with zither or flute”.

¹⁰⁶ Em uma carta a Lady Gregory, de 5 de janeiro de 1910, Yeats refere-se ao projeto “Scene” de Craig como “uma montanha para colocar nossa montanha” (MILLER, 1977, p. 148); em uma carta a seu pai, datada de 24 de novembro de 1911, Yeats escreve “Vou colocar todas as minhas peças na cena de Craig (...)” (DORN, 1975, p. 116); e, em uma carta a Craig, em 29 de julho de 1913, Yeats afirma: “Seu trabalho é sempre uma inspiração para mim. Na verdade, não consigo me imaginar escrevendo nenhuma peça para o palco agora, que não escrevi para suas telas” (BABLET, 1966, p. 130).

¹⁰⁷ “(...) I have invented a form of drama, distinguished, indirect and symbolic (...)”.

a patenteá-lo em quatro países, pudesse ter sido apropriada por Yeats tão sub-repticiamente. Alguns anos antes, Yeats fora o primeiro a se referir às telas de Craig como uma invenção esplêndida e revolucionária. Agora, nem mesmo reconhecia que essa “nova forma de drama”, além de tributária do teatro Noh, também se baseava muito na concepção craiguiana da cena como um lugar autônomo, e já não mais mero suporte para representação figurativa de espaços ficcionais. Renegava também tudo que aprendera com o parceiro sobre o modo de uso das *screens* para produzir o que o encenador inglês chamara pioneiramente de “drama poético”¹⁰⁸. *Peças para dançarinos* incorporaram com discrição estas ideias que, agora diluídas junto às referências ao teatro Noh, reapareciam como uma “descoberta” de Yeats.

Particularmente destacável nesse processo de apropriação, talvez como um sinal involuntário de “angústia de influência”, é a preocupação de Yeats em enfatizar, em 1921, no prefácio da primeira edição de *Four Plays for Dancers*, como ele havia, com *At the Hawk’s Well*, em 1916, realizado “pela primeira vez” a importância das máscaras no teatro. Ele se referia à experiência que tivera com Edmund Dulac como designer de máscaras e figurinos e diretor de palco daquela produção¹⁰⁹. Omitia, porém, que seis anos antes havia implorado a Craig que fizesse algumas máscaras para as produções do Abbey Theatre, numa época em que nem ele, nem ninguém naquele teatro, tinha a menor ideia de como fazer uma máscara. Liam Miller estranha este apoio repentino às máscaras de Dulac. Lembra que a “maior contribuição de Craig para a ideia de teatro de Yeats foi sua lição (...) sobre o significado da máscara no teatro”. Miller também se refere ao design de Craig para o personagem o cego, na produção de *The Hourglass*, em 1911. “Causou tal impressão em Yeats que ele decidiu que o louco de *On Bayle’s Strand* deveria aparecer com a

¹⁰⁸ Craig desenvolveu essas ideias nos textos do projeto “Scene”, patenteado em 1910, que enviou a Yeats no mesmo ano, juntamente com um modelo de telas. O poeta irlandês certamente leu o texto patenteado e brincou com as telas o suficiente para desenvolver uma compreensão completa desse “lugar” especial. Karen Dorn cita uma carta na qual Yeats se referiu à invenção de Craig como “seu ‘lugar’” (DORN, 1975, p. 116), e Craig menciona em seu texto *Cena*, no qual ele revisita o Projeto Cena em 1922, que um amigo chamara seu modelo de ‘um lugar bom’, e de como ele sempre pensara “que essa era a melhor palavra para usar” (CRAIG, 1917, p.184). “ ‘A nice place’ said a dear old friend to me on looking at the model of the scene I shall describe latter – and I have always thought this was the best word to use – fat better than scene – it is a place if ir seem real – it is a scene if it seem false”. (CRAIG, 1923, p.1) Ver RAMOS, 2014, p. 10. (443-62) sobre a ideia de “drama poético” no projeto “Scene” de Gordon Craig.

¹⁰⁹ “(...) Mas nem isso nem qualquer uma dessas peças poderia ter existido se o Sr. Dulac não me ensinasse o valor e a beleza da máscara e a redescobrir como projetá-la e fazê-la” (YEATS, 1921). “(...) but neither that nor any of these plays could have existed if Mr. Dulac has not taught me the value and beauty of the mask and rediscovered how to design and make it”.

mesma máscara (...)” (MILLER, 1977, p. 165). O exagero do elogio de Yeats ao trabalho de Dulac aparece ainda mais claramente, na sua carta ao amigo americano John Quinn, escrita na manhã da estreia em Londres de *At the Hawk's Well*, em abril de 1916, quando ele afirma que “não está satisfeito com a produção e deve retirá-la depois de terça-feira e começar de novo”¹¹⁰. Yeats reclamou com Quinn que o “instrumento de cordas era um violão disfarçado de papelão”, e Miller comenta que as máscaras, como cobriam completamente os rostos dos atores, dificultavam a entrega clara do texto. A questão é que esse súbito esquecimento da importância da contribuição de Gordon Craig para as máscaras do Abbey Theatre e a veneração a Dulac, apesar dos resultados que não foram perfeitos, confirmam o desejo de Yeats de suprimir qualquer reconhecimento de mérito ao seu ex-parceiro.

É o caso de se perguntar como teria surgido uma animosidade tão forte entre os dois artistas. Yeats buscaria a glória de ter inventado por si só uma “nova forma de drama”? O maior poeta irlandês de sua geração precisava disso? Para contornar uma abordagem excessivamente psicológica¹¹¹, propõe-se aqui uma explicação plausível, fundada nos fatos. A relação entre os dois artistas fora tão intensa, com tantas expectativas frustradas de ambos os lados, que Yeats teria motivos para evitar o contato e preferir manter uma boa distância. Ele tinha acompanhado como Craig utilizara suas palavras elogiosas sobre o amigo para promover-se em sua própria revista, *The Mask*. Yeats também sabia como Craig estava ansioso para obter royalties por qualquer uso que o Abbey Theatre pudesse fazer de suas telas, e já havia descoberto um meio de evitar essa demanda¹¹². Talvez, para Yeats, estes motivos menores bastassem para justificar seu silêncio sobre Craig e a relutância em reconhecê-lo como uma fonte inspiradora. Pode-se acrescentar que na vida artística do consagrado poeta era habitual, depois de ter explorado plenamente intensas parcerias criativas, ele abandonar os parceiros. Isso havia ocorrido anteriormente, com John Synge, os irmãos Fay e Charles Ricketts, e aconteceria novamente, após o caso de Craig em foco, com o próprio Ezra Pound.

¹¹⁰ Carta datada de 2 de junho de 1916. (Em MILLER, 1977, p. 228).

¹¹¹ Ver LYNCH, 1979.

¹¹² Quando Yeats perguntou a Craig se ele poderia fazer uma turnê pelos Estados Unidos com a produção de *Hour Glass*, que usava as telas, Craig condicionou sua autorização ao pagamento de royalties. Em resposta, de acordo com James Flannery, para as turnês do Abbey de 1913-14, “o próprio Yeats projetou um arranjo cênico extremamente flexível que tinha uma semelhança impressionante com as telas de Craig” (FLANNERY, 1975, p. 106).

Por outro lado, a afirmação de Yeats de que o que ele inventou foi uma nova forma de drama extrapola o razoável. Na verdade, o que ele fez, e o que todos aqueles que estudaram o assunto reconhecem, foi muito mais importante como uma conquista literária do que como um avanço na história da encenação. Além da incorporação de elementos estruturais do teatro Noh e do esvaziamento conceitual do palco, que, como já foi apontado, está implícito no projeto *Scene* de Craig, principalmente em seu foco no “drama poético”¹¹³, a suposta inovação cênica de *Plays for Dancers* restou cristalizada apenas nas suas rubricas. Qualquer originalidade daquelas peças residiria sobretudo nas indicações cênicas, principalmente em suas seções de abertura e conclusão, comuns às quatro, com pequenas variações, como o próprio Yeats explicou no prefácio da edição de 1921:

Duas dessas peças (*At the Hawk's Well* e *The Only Jealousy of Emer*) devem ser abertas pelo desdobramento e esticar do pano, um substituto para o levantamento da cortina, e todas devem ser fechadas de modo reverso. As outras, *The Dream of the Bones* (*O Sonho dos Ossos*) e *Calvary* (*Calvário*), devem ter a mesma abertura, a menos que sejam montadas depois de alguma das outras peças da série, quando isto será uma repetição desnecessária. (YEATS, 1921)¹¹⁴

Considerando que apenas uma destas peças, *At the Hawk's Well*, foi encenada na dita forma da “sala de visitas”, em residências privadas (apenas duas vezes em 1916 e uma vez em 1920) e que todas as suas produções futuras no Abbey Theatre, sob a estrita supervisão de Yeats, nos anos 1920 e 1930, usaram as *screens* de Craig como seu principal dispositivo cênico, chega-se a suspeitar que pode ter havido uma grande mistificação em torno desta suposta invenção de Yeats, e de suas próprias habilidades como encenador. Na verdade, nas duas apresentações no modo “sala de visitas” em casas aristocráticas de Londres, e da única na casa do próprio Yeats em Dublin, essa “nova forma de drama” resumiu-se às intenções alocadas nas rubricas, e nunca foi realizada teatralmente. É verdade que a simplificação radical de Yeats da disposição cênica nas peças dialoga com algumas das estratégias teatrais do teatro épico alemão, como as

¹¹³ Craig, G. *Cena & Rumo a um Novo Teatro*, Trad. Luiz Fernando Ramos, São Paulo, Perspectiva, 2017.

¹¹⁴ “Two of these plays (*At the Hawk's Well* & *The Only Jealousy of Emer*) must be opened by the unfolding and folding of the cloth, a substitute for the rising of the curtain, and all must be closed by it. The others, *The Dreaming of the Bones* and *Calvary*, should have the same opening, unless played after plays of the same kind, when may seem a needless repetition”.

peças didáticas de Brecht, e prenuncia os espaços cênicos mais reduzidos no mundo todo, teatros de garagem, depois da Segunda Guerra Mundial, ou até o “teatro pobre” de Grotowski, já na década de 1960. No entanto, a revolução que o projeto “Scene” de Craig estabeleceu, substituindo a cenografia representacional pela ideia de um “lugar” concreto, o vazio do palco pleno em si próprio, antecede o formato “peças para dançarinos” e é a verdadeira fonte dessas mudanças no teatro de Yeats.

As telas de Craig no Abbey Theatre: do depósito a algumas produções dos anos 1930

Liam Miller, em seu estudo pioneiro *The Noble Drama of W. B. Yeats*, dedica um capítulo às influências de Craig no teatro de Yeats, argumentando que isso se estendeu muito além do período de sua colaboração direta (1909-13). Embora restrinja a relação entre Craig e Yeats a um capítulo específico – “A Condição do Prazer Trágico”, ele seleciona fatos como a encenação do Abbey Theatre, em 1926, da versão de Yeats de *Édipo Rei* de Sófocles, “em um arranjo das telas de Craig”, e, em 1927, de *The Hourglass* (a ampulheta) com o cenário, figurinos e máscaras de Craig usados na produção da mesma peça de 1911. Miller também encontra evidências, já mencionadas por Flannery, de que as telas teriam sido “eventualmente reduzidas em tamanho e usadas no Peacock Theatre (sala experimental do Abbey) para dramas experimentais e em versos, onde permaneceram até o incêndio do Abbey Theatre em 1951” (MILLER, 1977, p. 186).¹¹⁵

Eric Bentley já havia escrito antes que as telas de Craig não tinham sido totalmente esquecidas por Yeats, quando ele retomou suas “peças para dançarinos” nos anos 1930. Bentley as encontrou armazenadas no depósito do Abbey Theatre quando o visitou no final dos anos 1940 e constatou que elas deviam ter sido cortadas, já que as que foram originalmente construídas sob a supervisão de Craig eram muito mais altas do que estas

¹¹⁵ Falando sobre a saga das screens na trajetória do Abbey, Flannery comenta: “Um dos problemas era, claro, a enorme dificuldade técnica de configurar e manipular as telas no palco limitado do Abbey. Outra foi a relutância dos técnicos e diretores de palco do Abbey em aceitar inovações cênicas. Não apenas Shawn Barlow (que muitas vezes foi encarregado de projetar e construir cenários de palco) fez pouco uso das telas de Craig, mas logo depois que elas foram introduzidas pela primeira vez, ele as fez ‘cortar um pouco para caberem no palco do Abbey’ (FLANNERY, 1975, p. 11) 1050).

achadas¹¹⁶. Karen Dorn cita a descoberta de Bentley em seu estudo canônico sobre a relação entre Yeats e Craig, também apontando que as telas devem ter sobrevivido como ferramentas úteis no Abbey. Embora admita isso, Dorn não parece aquilatar o papel efetivo que aquelas telas teriam desempenhado na encenação das “peças para dançarinos” na década de 1930. A pesquisadora sempre reconheceu a imensa influência que Gordon Craig teve sobre o teatro de Yeats em geral, mas não menciona que as encenações das peças no Abbey Theatre sob a supervisão de Yeats nunca abandonaram as *screens*. Como outros críticos, Dorn restringiu sua discussão sobre a teatralidade de Yeats a uma consideração exclusiva de seus textos, negligenciando as encenações reais e históricas. Isto provavelmente pela influência da análise de Raymond Williams daquelas peças. Williams argumentou que “o design das peças não é apenas visual. Em cada caso, a música, que acompanha a dobra e o desdobramento do pano, que marca o início e o fim

¹¹⁶ Ria Mooney convidou Bentley para dirigir *The House of Bernarda Alba* de Lorca no Abbey. Bentley conta que, enquanto procurava no depósito do teatro por uma alternativa para sua encenação, encontrou algumas telas de Craig e comenta:

“(…) Como as cortinas, elas têm o efeito de abstração: elas retiram da cena natural todas as suas particularidades, toda a sua naturalidade. Estão em branco. As telas da Abbey, projetadas para Yeats em 1910 por Gordon Craig, eram mais altas do que o arco do proscênio. Não se podia ver o topo delas, que se estendiam até o infinito. Também foi ideia de Craig que elas deveriam estar moldadas em torres e paredes para sugerir uma arquitetura sólida. Todas as peças feitas dessa maneira pareciam estar localizadas em um ambiente semelhante – dentro ou fora de torres que se estendiam até o infinito. Tons de Maeterlinck! Eu estava disposto a usar estas *screens* de Craig para *Bernarda*, mas quando as encontrei no depósito do Abbey, vi que já não eram tão altas (eram cópias, não as realmente projetadas por Craig) e percebi que só valeria se fossem usadas à maneira de Craig. Podia-se ver o topo delas e dispô-las no palco como telas – isto é, no ziguezague simples de uma tela de uso comum, sem simulação de torres ou solidez. Com tais telas definindo um espaço de jogo, podia-se tratar o próprio palco de forma realista – ou seja, aceitá-lo como um palco – e, ao mesmo tempo, tinha-se paredes para a casa de Bernarda”. “Bentley, that had been invited by Ria Mooney for directing Lorca’s *The House of Bernarda Alba* in the Abbey, comments on his searching in the theatre store for an alternative for his staging: “screens, too, are remote from Lorca’s intentions (...) Like curtains they have the effect of abstraction: they take away from the natural scene all its particulars, all its naturalness. They are blank. The screens at the Abbey, designed for Yeats in 1910 by Gordon Craig, were higher than the proscenium arch. You can’t see the top of them. They stretch into infinity. It was also Craig’s idea that they should be shaped into turrets and walls so as to suggest solid architecture. All plays done in this way would seem to be set in a similar environment – inside or outside turrets stretching to infinity. Shades of Maeterlinck! I was willing to use Craig screens for Bernarda only when I found some in the Abbey stores that were not so high (they were copies, not actually designed by Craig), and realized that they need to be used in Craig’s way. One could see the top of them, and one could dispose them on stage as screens – that is, in the simple zigzag of a screen in ordinary use with no stimulation of towers or solidity. With such screens defining a playing space, one could treat the stage itself realistically – that is, accept it as a stage – and at the same time one had walls for Bernarda’s house” (Eric Bentley, apud. Dorn, Karen, *Players and Painted Stage: The Theatre of W.B. Yeats*, Sussex, The Harvest Press, 1984.

Liam Miller aponta, inclusive, que, “em dezembro de 1926, a versão de Yeats do *Rei Édipo* de Sófocles foi encenada em um arranjo das telas de Craig.(...)”(MILLER, 1977, p. 186).

da peça, fornece uma imagem, que está no centro da revelação para a qual a peça se move”. (WILLIAMS, 1968, p. 126)¹¹⁷

Dorn endossa esta leitura de que as indicações cênicas traduzem a encenação de fato ocorrida das peças. Sua análise, portanto, centra-se no que ela chama de “imagem de palco” e na hipótese de que Yeats teria conseguido articular forma dramática e conteúdo em suas *Peças para dançarinos*. Claramente, apesar de ter como principal evidência as rubricas de Yeats, essa perspectiva perde a atualidade de cada performance, tomando como certo o que as evidências da cena contemporânea comprovam como duvidoso, deixando de conjecturar que as montagens ocorridas diferissem da projeção imaginária de Yeats consignada em suas rubricas.

Richard Allen Cave segue o mesmo caminho. Ele é um dos raros estudiosos cuja contribuição no assunto se aprofundou na análise das produções das “peças para dançarinos” no Abbey, nos anos 1930. Cave editou, inclusive, uma seleta das peças de Yeats, com comentários generosos sobre todas as produções das *Plays for Dancers*, na qual incluiu uma quinta, a última comédia *The Cat in the Moon*¹¹⁸. Sua pesquisa, no entanto, concentrou-se na colaboração entre Yeats e a dançarina e coreógrafa Ninette de Valois, que sustentou pelo menos três dessas produções do Abbey da década de 1930. Em 2012, Cave encenou sua própria produção de *O Rei da Grande Torre do Relógio*, aderindo estritamente não apenas às indicações cênicas de Yeats, mas, também, aos traços materiais resgatáveis da produção de 1934¹¹⁹. Escrita e encenada em homenagem a Valois, a peça não é em geral considerada uma das “peças para dançarinos”, mas foi incluída naquele rol devido à utilização que faz de danças improvisadas. Até certo ponto, esta produção foi um retorno anacrônico ao ciclo daquelas peças, demarcando o abandono definitivo do modelo da “sala de visitas” e a consagração, no palco principal do Abbey Theatre, das screens de Craig. No entanto, os comentários de Cave sobre a peça ainda alimentam o cânone que as projeta representando uma inovação importante na história da

¹¹⁷ Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, Londres, Penguin, 1968, p. 126. “The design of the plays is not only visual. In each case the song, which accompanies the folding and unfolding of the cloth which marks the beginning and end of the play, provides an image which is at the center of the revelation into which the play then moves”.

¹¹⁸ Cave, Richard, (ed.) *W. B. Yeats – Selected Plays*, Londres, Penguin Books, 1997.

¹¹⁹ A produção foi apresentada no Margot Fonteyn Theatre, White Lodge, London Royal Ballet School, em 3 de abril de 1911 durante a Conferência “Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist”. Ver CAVE, 2012, p. 218-29.

encenação, independentemente do que houvesse ali de tributário da associação do poeta com Gordon Craig. Isto apesar de todas as evidências em contrário, como o fato das próprias instruções de palco de Yeats para a produção de *O Rei da Grande Torre do Relógio*, que foram posteriormente absorvidas pela peça publicada, afirmarem: “o fundo pode ser uma cortina pendurada em um semicírculo, ou um semicírculo de telas de Craig” (CAVE, 1997, p. 222)¹²⁰. Yeats menciona as *screens* de Craig aqui espontaneamente, sugerindo que sua utilização já havia se tornado uma prática tão habitual nas produções do Abbey na década de 1930, que mencioná-las literalmente no texto da peça publicada era natural¹²¹. Ao mesmo tempo, assim como Dorn, Cave segue Williams e analisou o teatro de Yeats muito do ponto de vista de seus textos escritos. Apesar de argumentar que a história do teatro “é sempre uma questão de reunir os restos mortais como um arqueólogo e submetê-los a uma interpretação informada” (CAVE, 2011, p. 86), Cave concebe a encenação das “peças para dançarinos” principalmente por meio das rubricas originais, preocupado como está com o que ele chama de “ação de palco”, que estaria inscrita nas instruções do autor¹²².

Os exemplos acima servem para ilustrar padrão recorrente dos estudiosos da dramaturgia de Yeats de recorrer às suas rubricas para acessar as pretendidas encenações das “peças para dançarinos” no modo “sala de visitas”, e erroneamente estendê-las às produções do *Abbey*. Pois, como se viu, desde *At the Hawk’s Well*, em 1916, apenas três produções se conformaram àquele modelo original, sendo que em duas delas Yeats teve muito pouco controle direto¹²³. As outras três *Peças para Dançarinos* montadas, apesar de projetadas para aquele tipo de performance íntima, nunca foram encenadas desta maneira. *The Fighting of the Waves* (uma adaptação de dança de *The Only Jealousy of Emer*), em 1929, *The Dreaming of the Bones*, em 1931, e *At the Hawk’s Well*, em 1930 e em 1933, foram todas encenadas por Yeats no Abbey Theatre, sempre utilizando as telas de Craig como cenário básico, como pode ser verificado no arquivo do

¹²⁰ “The background may be a curtain hung in a semicircle, or a semicircle of one-foot Craig’s screen”.

¹²¹ Cave dá como certa a menção às telas de Craig, apenas apontando que ela reflete a produção original do Abbey e que as telas “deveriam ser ‘tão pintadas que o azul fosse mais escuro embaixo do que em cima’”.

¹²² Em sua análise, Cave se concentra na questão da dança e do movimento do ator no teatro de Yeats. Esse também é o caso do estudo de Sylvia Ellis, uma importante contribuição para a compreensão da relação entre texto e dança em *Plays for Dancers* (ELLIS, 1995).

¹²³ Richard Allen Cave refere-se às duas apresentações em Londres em 1916, outra em Nova York no mesmo ano e uma quarta na casa de Yeats em Dublin, em 1924, três delas dirigidas por Edmund Dulac (CAVE, 1997, p. 313).

Abbey na Biblioteca Nacional da Irlanda. De fato, ali confirma-se a hipótese de que as telas de Craig reapareceram como a principal ferramenta de encenação das “peças para dançarinos” naquela década. O livro de montagem da produção de 1931, do Abbey, de *The Dreaming of the Bones* contém um desenho esboçado do espaço cênico, que mostra claramente as telas de Craig utilizadas como seu aparato principal¹²⁴.

Em outro texto datilografado, supostamente o do ator que encarnava o “terceiro músico” na produção de 1933 de *At the Hawk’s Well*, pode-se ver na caligrafia do usuário uma nota no sentido de que quando o *Jovem/Cuchulain* sai de cena, ele sai “por trás da tela”¹²⁵. Mais uma prova do quanto as *screens* de Craig ainda eram bem utilizadas. E isso quando Yeats era o todo poderoso gerente do Abbey Theatre, no auge de sua maturidade. Ele poderia reencenar a peça que havia aberto o ciclo *Plays for Dancers* em 1916 no modo “sala de visita”, mas preferiu deixar de lado sua própria “invenção” e optar pelas *screens*, dispositivo que Craig lhe entregara de bandeja vinte anos antes.

Embora a quarta peça do ciclo, *Calvário*, nunca tenha sido encenada durante a vida de Yeats, como vimos acima, duas outras peças intimamente relacionadas – *The Cat in the Moon* (O Gato na Lua) e *King of the Great Clock Tower* (O Rei da Grande Torre do Relógio) – também foram encenadas por Yeats usando as telas de Craig. As *screens* que os cenotécnicos do Abbey construíram em 1911, supervisionados pelo artista inglês para a encenação de *The Hourglass*, e de algumas outras peças, permaneceram como prova silenciosa de quão intensamente as suas ideias conformaram essa suposta “nova forma de drama”. De fato, estratégia da “sala de visitas” foi totalmente relegada quando Yeats voltou às peças no final dos anos 1920 e início dos anos 1930 para encená-las no Abbey, seja na Sala Peacock ou no palco principal. Para esses reavivamentos, as telas de Craig revelaram toda sua utilidade, a ponto de Yeats referir-se explicitamente a elas no texto de *King of the Great Clock Tower*. Naquela época, Craig já era um homem decaído, vivendo precariamente no continente, sustentado por velhos amigos e pela venda de suas próprias xilogravuras. Ele não representava mais nenhuma forma de ameaça para Yeats.

O que sempre foi amplamente considerado como uma invenção do grande poeta irlandês, ou uma nova maneira de encenar peças em geral, algo que ele teria descoberto na prática do palco, nunca realmente aconteceu. De fato, as indicações cênicas de Yeats,

¹²⁴ Arquivo do Abbey Theatre no NLI, MS29574940.

¹²⁵ “*Behind the screen*”. Arquivo do Abbey Theatre no NLI, MS29542.

criadas literariamente, foram depois abandonadas pelo próprio autor quando pode encená-las devidamente em seu próprio teatro, nada menos do que o Abbey Theatre de Dublin. Desta condição de rubricas, abandonadas ao olvido pelo seu próprio criador, transcenderam posteriormente à condição de “texto cênico”, consagradas pela tradição acadêmica que comprou a ideia de um Yeats encenador original. Como os estudos sobre o teatro de Yeats têm em geral uma perspectiva literária, focada na análise estrutural de seus enredos e estratégias poéticas, suas indicações cênicas ainda são vistas como provas incontestáveis de uma cena caracteristicamente sua.

Se for admitido que a história do teatro implicaria mais a materialidade de uma cena concreta, transcorrida diante de um público, do que numa construção dramática abstrata, o modelo da “sala de visitas” nunca passou de uma mistificação. Para efetivamente ser considerado como mais do que um dramaturgo, ou poeta dramático, e para ser levado a sério como encenador, Yeats com sua dramaturgia precisaria ter estabelecido um novo modelo de teatralidade, que reverberasse concretamente em suas encenações, como, por exemplo, aconteceu com um dramaturgo mais nosso contemporâneo, seu conterrâneo Samuel Beckett. Este realmente moldou, seja com suas rubricas, seja com suas próprias encenações, uma cena verdadeiramente singular, na concretude das ações cênicas como acontecimentos autônomos da literatura, que revolucionou o paradigma dramático e antecipou a voga performativa.

Como se espera, ficou demonstrado, as *screens* de Craig e toda a conceptualização inovadora em que elas implicaram, apoiaram fortemente a suposta “invenção” de Yeats, sobretudo quando aplicada no Abbey Theatre. O teatro Noh foi de fato um elemento poderoso na estratégia do dramaturgo, mas também serviu como cortina de fumaça para o uso das ideias de Craig sem ele ter que pagar por elas. Na verdade, o Noh e suas consequências inspiradoras para as “peças para dançarinos” não diminuem o fato de que essas ideias já estavam latentes nos anos de colaboração com Craig. As *screens* construídas nas oficinas do Abbey Theatre e posteriormente usadas em quase todas as produções de peças de Yeats naquele teatro fornecem a evidência mais eloquente de quão crucial fora a noção de Craig do vazio cênico como um lugar em si, e não mais como tradução de um espaço ficcional, para aquelas peças. O fato de o espaço cênico no teatro Noh, se comparado com o realismo ocidental, minimizar a figuração cenográfica também

contribuiu para mitificar a “sala de visitas”, enquanto presumido dispositivo cênico, e ensombrecer a efetiva contribuição das *screens* de Craig nas suas encenações concretas.

Referências

BABLET, Denis, **Edward Gordon Craig**, London, Eyre Methuen, 1966.

CAVE, Richard Allen, **Collaborations – Ninette de Valois and William Butler Yeats**, Alton, Dance Books, 2011.

_____, “Recruiting the King of the Great Clock Tower”, in **Ninette de Valois - Adventurous Traditionalist**, Richard Cave & Libby Worth (editors), Binsted, Dance Books, 2012.

_____, (ed.) **W. B. Yeats – Selected Plays**, London, Penguin Books, 1997.

_____, Dialogue into Movement: W. B. Yeats’s Theatre Collaboration with Gordon Craig, in **Yeats and the Theatre**, edited by Robert O’Driscoll and Lorna Reynolds, London, Macmillan, 1975, p. 109-36.

CRAIG, Gordon, **Cena & Rumor a um Novo Teatro**, trad. Luiz Fernando Ramos, São Paulo, Perspectiva, 2017.

_____, **Scene**, London : Humphrey Milford & Oxford University Press, 1923.

Dorn, Kare, **Players and Painted Stage: The Theatre of W.B. Yeats**, Sussex, The Harvest Press, 1984,

ELLIS, Sylvia, **The Plays of W. B. Yeats – Yeats and the Dancer**, London, St. Martin’s Press, 1995.

FLANNERY, James, “W. B. Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of the Theatre, 82-108 1975.

LYNCH. David, **Yeats – The Poetics of the Self**, Chicago/London, Chicago University Press, 1979.

MILLER, Liam, **The Noble Drama of W. B. Yeats**, Dublin/Atlantic Highland, Dolman Press/Humanities Press, 1977.

RAMOS, Luiz Fernando, “Gordon Craig’s Scene Project: a history open to revision” , in **Brazilian Journal on Presence Studies**, Porto Alegre, vol. 4, n. 3, p. 443-462, Sept-Dec. 2014.

_____, **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**, São Paulo, Hucitec, 1999.

WILLIAMS, Raymond, **Drama from Ibsen to Brecht**, London, Penguin, 1968.

YEATS, W.B., **Four Plays for Dancers**, London, Macmillan & Co. Limited, 1921.

_____, The Bounty of Sweden: a meditation; and a lecture delivered before the Royal Swedish Academy; and certain notes, Shannon, Irish

University Press, 1971

Bibliografia Suplementar

ALBRIGHT, Daniel, “Yeats’s Noh Plays and the 19th-Century Mystery Tradition”, **China Academic Journal**, Electronic Publishing House, <http://www.enki.net>, 2000.

_____, “Yeats and Modernism”, in **The Cambridge Companion to W. B. Yeats**, edited by Marjorie Howes, John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 59-76.

BLOOM, Harold, “Four Plays for Dancers”, in **Yeats**, Oxford, Oxford University Press, 1972.

DONOGHUE, Denis, **Yeats**, London, Fontana Paperbacks, 1971.

_____, “Yeats and his Drama”, in **The Cambridge Companion to W. B. Yeats**, edited by Marjorie Howes, John Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 128.

EBURY, Katherine, “‘A New Science’: Yeats’s A Vision and relativistic cosmology”, **Irish Studies Review**, Vol. 22, n. 2, 2004, p. 167-83.

GONNE, Iseult, **Letters to W. B. Yeats and Ezra Pound from Iseult Gonne: a girl that knew all Dante once**, edited by A. Norman Jeffares, Anna MacBride White and Christina Bridgwater, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

GONNE, Maud, **The Gonne-Yeats letters 1893-1938: “Always your friend”**, edited by Anna MacBride White and A. Norman Jeffares, London Hutchinson, 1992.

KLANKERT, Tanja, “Strange Relations: Cultural Translation of Noh Theatre in Ezra Pound’s Dance Poems and W. B. Yeats’s At the Hawk’s Well”, **Word and Text - A Journal of Literary Studies and Linguistics**, Vol. IV, Issue 2, December/2014, p. 98-111.

KRYCI, Hale, “Yeats’s ambivalence toward Irish nationalism in ‘September 1913’ and ‘Easter 1916’”, **Procedia - Social and Behavioral Sciences** 158, Science Direct, www.sciencedirect.com, 2014, p. 119-23.

MCATEER, Michael, **Yeats and European Drama**, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

MORAN, James, **Staging the Easter Rising: 1916 as theatre**, Cork, Cork University Press, 2005.

MORASH, Christopher, “Bewildered Remembrance: W. B. Yeats’s The Dreaming of the Bones and 1916”, **Field Day Review**, 11, 2015.

OKAMURO, Minako, “Beckett, Yeats and Noh: ...but the clouds... as Theatre of Evocation, Samuel Beckett Today-Aujourd’hui, Volume: 21, 2009, p. 165-77.

PUCHNER, Martin, “William Butler Yeats: Poetic Voices in Theatrical Spaces”, in **Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama**, Baltimore and London, 2002, p. 119-37.

SATO, Yoko, “‘At the Hawk’s Well’: Yeats’s Dramatic Art of Visions”, **Journal of Irish Studies**, Vol. 24. IASIL-JAPAN, 2009, p. 27-36.

SEKINE, Masaru, “Yeats and Japan: The Dreaming of the Bones”, **Irish University Review**, 45.1, Edinburgh University Press, 2015, p. 54-68.

TAYLOR, Richard, **The Drama of W. B. Yeats – Irish Myth and The Japanese Noh**, New haven and London, Yale University Press, 1976.

_____, “Assimilation and Accomplishment: No Drama and Unpublished Source for At the Hawk’s Well”, in **Yeats and the Theatre**, edited by Robert O’ Driscoll and Lorna Reynolds, London, Macmillan, 1975, p. 137-58.

THILLIEZ, Christiane, “From one theatrical Reformer to Another: W. B. Yeats’s unpublished letters to Gordon Craig”, in **Aspects of the Irish Theatre**, Lille, Editions Universitaires, 1972, p. 275-86.

VENDLER, Helen H., **Yeats’ Vision and the Later Plays**, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1963.

WORTH, Katherine, **The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett**, London, Athlone Press, 1978.