

A RELAÇÃO ARTÍSTICA DE DUNCAN E CRAIG EM TRÊS IMAGENS CINÉTICAS

Rossana Perdomini Della Costa[1]

Resumo: O presente artigo se insere no tema da dança moderna e suas influências ao considerar as reverberações das obras de Isadora Duncan e Edward Gordon Craig abordadas em três imagens cinéticas: a dança e o teatro do futuro; a Übermarionnette e seus possíveis desdobramentos e o Projeto Scene, o corpo e o espaço. Para desenvolver o exercício de pensamento desse texto foram utilizadas as noções foucaultianas de imagem e deslocamento. Conclui-se que não há sinais de esgotamento da potência do processo criativo dos dois artistas.
Palavras-chave: Isadora Duncan; Edward Gordon Craig; Imagens cinéticas.

THE ARTISTIC RELATIONSHIP OF DUNCAN AND CRAIG IN THREE KINETIC IMAGES

Abstract: The present article is embedded in the theme of modern dance and its influences in considering the reverberations of the works of Isadora Duncan and Edward Gordon Craig addressed in three kinetic images: the dance and the theater of the future; the Übermarionnette and its possible unfoldings and the Scene Project, the body and the space. To develop this reflection, the Foucauldian notions of image and displacement were used. It is concluded that there are no signs of exhaustion of the potency of the creative process of this two artists.
Keywords: Isadora Duncan; Edward Gordon Craig; Kinetic images.

> *E no primeiro plano, e o mais distante deles, eu fiz a terra responder aos seus movimentos. A terra é feita para dançar!* (CRAIG, 2016, p. 108).

Este texto aprofunda um recorte teórico que fez parte do estudo de doutorado[2] intitulado *O teatro de formas animadas na formação de professores: uma*

[1]Rossana Perdomini Della Costa - É professora adjunta do Curso Licenciatura em Teatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora pelo programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a Université Paris Nanterre.
[2] Tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a Université Paris Nanterre (DELLA COSTA, 2018). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

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: http://.seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index> 30 de março de 2019.



proposta pedagógica a partir da Übermarionnettte[3]*.* Focaliza a reverberação das ideias lançadas por uma das instauradoras da dança moderna, Isadora Duncan (1877-1927), na obra do encenador inglês do início do século XX, Edward Gordon Craig (1872-1966). Para tanto, as ideias de Duncan em relação com a obra craiguiana serão abordadas em três imagens que adjetivei de cinéticas por ter como referência as obras dos dois artistas e o ato de pensar foucaultiano. Assim, é nas noções de imagem e movimento que se alicerça o exercício de pensamento nesse estudo.

As imagens aqui apresentadas configuram-se tanto como os desenhos que Craig fez de Duncan, quanto podem ser concebidas como imagens de pensamento. Nesse sentido, a noção de imagem se relaciona com o que Foucault (1999) chamaria de o perigo do ato de pensar. Isso porque, para o autor, o pensamento pode ser compreendido como processo de subjetivação e constituição de modos de existência. O ato de pensar foucaultiano é um ampliar de relações de força que "[...] se constituem em ações sobre ações, [...] tais como incitar, induzir, desviar, facilitar ou dificultar, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável" (DELEUZE, 1992, p.120). Então, para o autor, pensar é poder e é também um acionador do jogo de visibilidades e invisibilidades que torna possível ver e falar. É nesse jogo que a imagem do pensamento não só possui diferentes camadas, como também produz outras. Portanto, não se trata de imagens definitivas e estanques, mas de um momento esboçado que torna possível a observação de que a obra dos dois artistas, em alguns momentos, tocam-se, sobrepõem-se, opõe-se, repelem-se e coadunam-se.

A partir dessa noção de imagem, é possível considerar o movimento como elemento fulcral nos procedimentos criativos de Duncan e Craig. Associo esse elemento à outra noção foucaultiana que é a de deslocamento. De maneira similar

[3] Neste trabalho é feita a opção de unir o prefixo alemão Über com o vocábulo marionnette em francês. As grafias encontradas são as mais diversas como Über-marionette ou Sur-marionnette. Como referencio a tese de doutorado na qual a ideia deste texto se origina (DELLA COSTA, 2018), utilizo a mesma forma apresentada no título dessa tese posto no primeiro parágrafo.



ao que foi exposto sobre imagem, estão aqui implicados tanto o deslocamento do corpo que dança quanto os deslocamentos do pensamento provocados pelas propostas de Duncan e Craig.

Desde a arqueologia do saber proposta por Foucault (2008) - que implica em suspender as unidades históricas para o exercício de ver as coisas de outro modo, que não o que está dado a priori - há indícios de que o autor sempre considerou os deslocamentos como uma forma potente do pensamento, para desembaraçar-se de si mesmo e buscar uma outra possibilidade que não a do senso comum. Dessa forma, para o autor, o "[...] trabalho teórico não consiste em estabelecer e fixar um conjunto de posições" (FOUCAULT, 2010, p.58), mas em observar o desenho do movimento provocado pelo deslocamento. Ou seja, no traçado desse desenho não interessa a configuração sólida de um edifício teórico imutável, mas a observação de que, a cada deslocamento, verifica-se o realce de determinados pontos de passagem, que são continuamente transformados na mesma medida em que transformam.

É com essa ideia de deslocamento que buscarei entrever os pontos de passagem entre as obras de Duncan e Craig, não como uma transferência de um ao outro, mas como a constituição de princípios que seguem reverberando em práticas contemporâneas de criação cênica.

É impossível considerar uma única referência para Craig que o conduzisse a dar primazia ao movimento e sua obra. Dentre as ideias de François Delsarte, do qual Craig possuía um livro e sempre o tinha na cabeceira de sua cama (RUFFINI, 2009), estão seus pensamentos místicos sobre sentido cósmico e o movimento do universo inspirados em William Blake e Walt Whitmann (LE BŒUF, 2009); a influência do movimento futurista (PLASSARD, 1992); entre outros, certamente sua relação com Isadora Duncan é uma das suas referências mais especiais, tendo em vista a "relação intelectual e amorosa" (HERRERA, 2009, p.63) dos dois. Apesar de alguns atritos, artisticamente os dois se desafiaram mutuamente e promoveram o crescimento um do outro (BUCKLEY, 2017).



Essa relação foi profícua em promover deslocamentos pela configuração dissonante dos valores da época: os dois não foram casados oficialmente, ela era mais velha do que ele e, por vezes, Duncan usava os seus ganhos para sustentar os filhos de Craig e também suas outras ex-esposas. Tampouco Duncan era tida como uma mulher que se adequasse à imagem correspondente de esposa fiel no início do século XX, sendo recentemente definida por Lori Belilove, diretora artística da Isadora Duncan Dance Foundation de Nova York, Estados Unidos, como uma 'monogâmica serial' (BUCKLEY, 2017). Duncan já era uma artista renomada quando conheceu Craig. Por intermédio da bailarina, o encenador inglês chegou a desenvolver trabalhos artísticos com duas figuras importantes: a atriz italiana Eleonora Duse e Constantin Stanislavski (RIBEIRO, 2014). A configuração alternativa de família, a autonomia profissional de Duncan (ainda que seus compromissos profissionais tenham ficado a encargo de Craig durante o tempo em que estiveram juntos) e a sua coragem criativa evidenciam coerência: sua vida era tão inovadora e promotora de rupturas quanto a sua arte. O que é instaurado por Duncan pode ser pensado como estética da existência (FOUCAULT, 2004), promotora de deslocamentos que mobilizaram a constituição de outros modos da dança, do corpo do bailarino na cena e, principalmente da bailarina e de seu corpo feminino.

Tendo sido apresentados os pressupostos iniciais, a seguir tratarei das três imagens cinéticas que perpassam as obras de Duncan e Craig.

Imagem 1: a dança e o teatro do futuro

Entre os anos de 1902 e 1903 Duncan escreveu um ensaio chamado *A dança do futuro*. Nesse ensaio são apresentadas suas ideias a respeito de uma dança que liberta o corpo das saias de tutus típicas do ballet clássico, das deformidades dos músculos e dos pés deformados pelas sapatilhas. Ao iniciar o texto, Duncan conta que uma mulher lhe pergunta o porquê da sua escolha em dançar descalça. A sua



resposta fez referência à teoria evolucionista de Darwin e afirmou que o pé seria o maior triunfo da inteligência humana (DUNCAN, 1969).

A artista ainda expõe que não há argumentos que sustentem a prática de uma dança como a do ballet clássico, que agride e deforma o corpo feminino com o pretexto de buscar - através de movimentos antinaturais - a criação da ilusão da ausência da gravidade. Duncan rompe com essa ideia de dança e apresenta o seu contraponto quando passa a buscar os movimentos naturais do corpo. Acreditava que, seguindo esse ideal, os movimentos corporais originais evoluiriam para uma diversidade de outros movimentos que comporiam a dança do futuro. Tal gesto tanto causou escândalo quanto obteve o engajamento do público na nova proposta.

Destaco, dentre outros, três fundamentos para a dança do futuro de Duncan: a bailarina do futuro desenvolveria a mais alta inteligência que pode ter um corpo livre; a referência de movimento é oriunda da natureza, dos ventos que balançam as árvores, do ritmo das ondas e dos planetas girando no universo e, portanto guardam a característica de serem harmônicos; e “a dança do futuro é a dança do passado, a dança da eternidade, [que] sempre foi e sempre será a mesma” (DUNCAN, 1969, p. 54)[4]. Assim, a dança do futuro é a dança do passado por que se baseia na natureza com a exaltação do movimento, do ritmo e a busca pela integridade do corpo, de forma a não dicotomizar corpo e mente.

Na sua ideia de dança do futuro, as vestes deveriam auxiliar a ampliar o movimento sendo leves e esvoaçantes. Duncan encontrou a inspiração para o movimento e para as vestimentas nas imagens dos antigos vasos gregos. Não somente nas imagens, mas também nas suas pesquisas: Duncan focou nos modelos de arte e de sensibilidade helênica, tornando seu trabalho simultaneamente grego e moderno, caracterizando-se como um “helenismo modernista” (TAXIDOU, 2017, p.8). Segundo Olga Taxidou (2017) a atitude investigativa de Duncan em se relacionar com a cultura da Grécia Antiga não como uma busca nostálgica pela unidade e pela beleza, mas como experimentação formal com riscos, aliados aos

[4] Todas as traduções foram realizadas pela autora do artigo.



estudos de Nietzsche, é que lhe permitiu preparar o terreno para a dança moderna. A pesquisadora afirma, ainda, que Duncan encontrou em Nietzsche uma maneira de superar a divisão entre a teoria e a prática, entre mente e corpo. Tal superação teria sido possível em decorrência de uma leitura específica da tragédia que prioriza o ritual, o ritmo e os aspectos coletivos, levando o coro típico das Dionisíacas a ter mais ênfase que o protagonista. Dessa forma, Duncan conseguiu deslocar a dança da referência existente até então para devolvê-la ao seu lugar de coro, de celebração e de prazer.

Duncan estava imersa nessas ideias quando conheceu Craig em 1904. No ano de1908 ele publica na sua revista *The Mask* o texto 'Os artistas e o teatro do futuro'. Os pensamentos de Duncan influenciam Craig a organizar os elementos no teatro a partir do movimento, conforme escreve no diálogo de inspiração socrática:

> AMANTE DO TEATRO – E os gestos, as palavras linhas e as cores, o ritmo – o que é essencial nesta Arte?
> O ENCENADOR – Um não é mais importante do que o outro. Assim como uma cor não é mais do que outra para o pintor, um som mais do que outro para o músico. Mas o gesto é talvez o mais importante: o gesto é para a arte do teatro o que é o desenho para a pintura, a melodia para a música. O Teatro de Arte nasce do movimento – movimento – dança (CRAIG, [1911] 2013, p. 138).

Por consequência, Craig considera seu teatro do futuro também com referência no passado, mais precisamente para o teatro grego antigo. Isso abre duas dimensões para o elemento do movimento que o próprio Craig nos apresenta: a relação com a natureza e a relação com o espaço.

Assim, na imagem abaixo (imagem 1) Craig desenha Duncan como uma flutuante deusa grega, elevando-se do chão como rainha do movimento da natureza. Os desenhos de Craig revelam a sensibilidade de sua percepção sobre o trabalho de Duncan. Isso por que, ainda que a bailarina tome como referência as imagens dos vasos gregos, há tensões de oposição nas linhas de movimento que não são passíveis de serem somente imitadas, mas requerem do artista o desenvolvimento de um estilo de dançar próprio. Na imagem é possível atentar para o movimento



dos braços que fazem com que a figura tome proporções heroicas (BUCKLEY, 2017) e da perna dobrada que confere a ideia de movimento.



Imagem 1 – Desenho de Edward Gordon Craig, 1906. Fonte: Buckley (2017, p. 21).

Há, portanto, uma diferença na maneira como Duncan e Craig pensam o movimento. Enquanto ela investe na exploração de cada parte do corpo humano e considera a necessidade da sua revalorização na cena e na sociedade (RIBEIRO, 2016), ele volta o seu foco para o espaço e busca a potencialização do corpo



através da limitação de movimentos do corpo, na sua polêmica proposta de substituir o ator em cena por uma Übermarionnette.

Sobre esse assunto, Taxidou (2017) alerta que a diferença na concepção de movimento de Craig e Duncan sempre foi lida de forma binária e necessariamente em oposição: em uma ponta a ausência de expressão chegando à aproximação de um movimento autômato e no outro extremo a corporificação da expressividade e do sentir o corpo. As próximas imagens cinéticas buscam problematizar essa divisão, mostrando que, ainda que cada um busque uma maneira própria para lidar com o movimento, ambos intencionam avançar "[...] de maneira crítica contra a amesquinhadora limitação do corpo humano" (RIBEIRO, 2016, p.81).

Imagem 2: *Übermarionnette, übermensch e überfrau*

A noção de *Übermarionnette* é fortemente imagética e produtora de imagens. Segundo o arquivista-paleógrafo, estudioso da obra de Craig, Patrick Le Bœuf (2013), não há um consenso acadêmico sobre a definição da *Übermarionnette.* Tampouco há registros de que o próprio Craig tenha conseguido concretizá-lo em cena. Tal fato promoveu a criação de diversas hipóteses como, por exemplo, ser uma marionete no tamanho humano ou um bailarino com máscara. Como o intuito é buscar relações com a obra de Duncan, a opção de definição que é feita nesse texto para essa noção é a de que se trata de um ator em trabalho intenso sobre si, seu próprio corpo e emoções.

A proposta de substituir o ator não por uma marionete, mas por uma *Übermarionnette*, foi esboçada por Craig em manuscritos chamados *Uber-Marions* entre os anos de 1905 e 1906, apresentada no texto "*O ator e o Über-marionette*", escrito em 1907, e publicado na sua revista *The Mask* em 1908. Craig inicia esse texto citando a famosa frase da atriz italiana Eleonora Duse: "[...] para salvar o Teatro, o Teatro precisa ser destruído, os atores e as atrizes precisam morrer todos de peste... Eles tornam a arte impossível" (DUSE apud CRAIG, [1911] 2016, p.209). Ao questionar a arte de seu tempo, Craig problematiza o trabalho do ator no teatro



moderno, a arte declamatória dos atores, a má teatralidade; e explica que, em sua concepção, o humano e tudo o que lhe caracteriza como tal não seria o material adequado ao teatro, pois está sujeito ao acidental, às emoções que afetam o corpo e destroem a arte.

Uma das possibilidades pensadas para a *Übermarionnette* seria o desaparecimento do ator, que se tornaria uma visão quase espectral em meio ao cenário. Craig parece ter realizado esse procedimento com ele mesmo, em seu trajeto como ator e diretor, para a criação de suas ideias para um teatro do futuro. As imagens abaixo se relacionam entre si, bem como com a visão de Duncan na imagem anterior. Essa informação foi apresentada no livro *Craig et La marionnette*, organizado por Patrick Le Bœuf (2009) que relaciona a foto de Craig como Pierrot (Imagem 2) e seu desenho (Imagem 3).



Imagem 2 – Fotografia anônima de Edward Gordon Craig com figurino de Pierrot, 1897. Fonte: Le Bœuf (2009, p. 56).

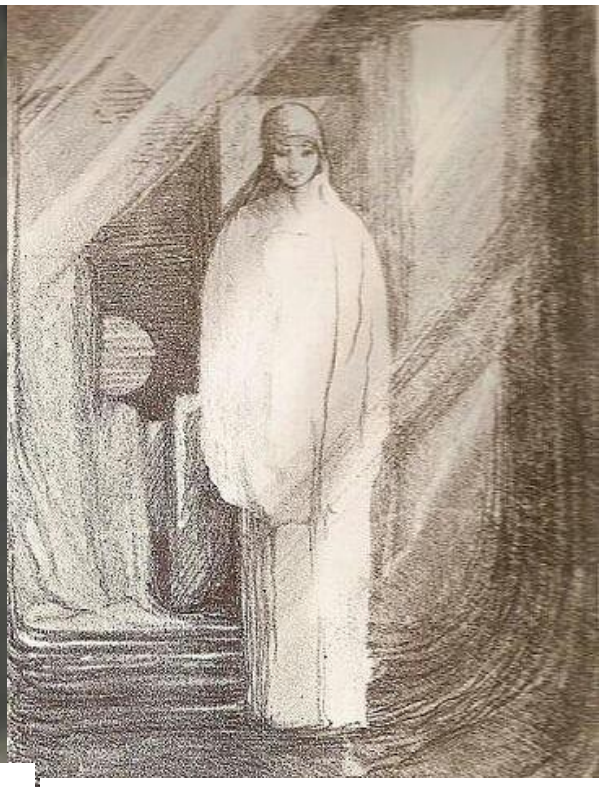

Imagem 3 – Desenho de Edward Gordon Craig, 1907. Fonte: Le Bœuf (2009, p. 54).



Le Bœuf (2009) registra o quanto fica estupefato com a semelhança entre a foto e o desenho, como se o *Übermarionnette* fosse um *avatar* do próprio Craig. O próprio encenador se desloca e se transforma em um espaço de invenção de si ao inscrever no seu próprio corpo a possibilidade de transformar-se.

Aqui é possível entrever o "sabor nietzscheano" (LE BŒUF, 2010, p. 102) que a *Übermarionnette* traz, observadamente no prefixo da composição de seu nome. "Seu Ubermarionnette pode ser visto como uma versão teatral do Ubermensch de Nietzsche em uma era de eletricidade" (TAXIDOU, 1998, p. 35). Ainda que um estudo mais acurado entre Nietzsche e a proposta de Craig e as suas infinidades de alegorias mereçam atenção em outro espaço, cabe aqui pontuar algumas questões que são importantes nesta reflexão relacionada ao ator como exercício de si. Tanto o *Übermensch* de Nietzsche quanto a *Übermarionnette* de Craig "[...] apontam o objeto a ser pensado (o homem) como algo que deve ser superado, ou que deve superar-se para atingir a própria definição" (RIBEIRO, 2016, p.67). A morte ou o desaparecimento fantasmagórico, nesse caso, aparece como uma renovação e, portanto, como beleza.

> No conceito de *Über-marionette* também está a chave para a conexão íntima de beleza e morte em Craig. As características particulares do *Übermarionnette*, a saber, a ausência de qualquer subjetividade e uma falta fundamental de propósito, são fenômenos que também podem ser atribuídos à morte. O conceito de beleza de Craig é baseado neles. (WILD, 2011, p. 109).

Dessa forma intensa, Craig parece propor ao ator que se permita desintegrar, sair do holofote para ocupar outro lugar, um lugar ainda impensado.

Após ter visto o que seria a noção de *Übermarionnette* de Craig, cabe perguntar: como essa imagem cria pontos de passagem na obra de Duncan?

Estudiosa de Nietzsche como citado anteriormente, Duncan apresenta a sua concepção de corpo de forma integrada ao pensamento. A proposta de movimento livre tinha por objetivo tornar o próprio corpo um instrumento de expressão. Lori Belilove atribui à Duncan a noção de "artista como veículo" (BUCKLEY, 2017, p. 24). Dessa forma, ao mesmo tempo em que parece contrastar da concepção de ator



ideal, marionetizado e desumanizado de Craig, Duncan pensa no corpo orgânico da bailarina como um veículo. O corpo que é exposto na dança do futuro pode ser entendido então como "máquina natural, governada pelos ritmos e movimentos da própria natureza (TAXIDOU, 2017, p.10)".

No entanto, essa máquina também promove jogos de visibilidades e invisibilidades. A dança proposta por Duncan se pretende fluida e harmoniosa, mas não para qualquer corpo, e sim para o corpo feminino. Parece, de fato, um deslocamento que não atinge somente a estética da dança e da cena, mas que atinge também o corpo social: o corpo de Duncan está à mostra e é um corpo feminino com a função prioritária de gerar e sentir prazer encontrado no movimento. Interessava à sua pesquisa conceber o corpo como lócus de energias primevas femininas. A nova dança de Duncan é a dança da mulher apropriada de si, na qual o movimento esboça a relação da proporção entre linha e forma a partir da observação da natureza e promove um fluxo livre. Esta ideia se afasta do Ballet clássico recheado de linhas retas e angulosas.

No plano simbólico, Duncan rompe com as amarras que prendiam o corpo feminino do início do Século XX, que supunha a inveja do falo, a naturalização da inferioridade feminina, a naturalização da maternidade e da docilidade (KEHL, 2016). Ao olhar para o material das imagens gregas com lentes nietzschianas, Duncan, promove seus próprios experimentos e posiciona a dança como a conexão entre um passado pretensamente glorioso com um futuro utópico. Os deslocamentos que aqui ocorrem, são necessariamente deslocamentos do feminino.

> A mulher pode ser a artista e a própria obra, não necessitando de outros materiais para compô-la, como mármore ou tintas, sendo esta a grande herança desconhecida das mulheres, podendo transformar a velha dança em nova. O segredo da proporção entre linha e forma está no próprio movimento de seu corpo e a arte da dança trará novo fôlego para as outras artes. (DUNCAN, 1969, p.68).

Isto posto, é Taxidou (2017) que apresenta a reposta sobre qual é a relação da *Übermarionnette* com a obra de Duncan quando observa que o corpo que



promove a renovação da dança torna-se um símbolo emblemático de uma identidade que é coletiva como o coro. Dessa forma, a dança do futuro aponta para uma dimensão feminina, a ponto de tornar possível ver e falar sobre um futuro que não é do *übermensch* (super-homem), mas da *überfrau* (supermulher). Taxidou complementa que Duncan não se encaixa necessariamente nas linhas dos movimentos sócio-históricos do feminismo, mas pode ser pensada como a artista que cria a sua própria estética e filosofia. Uma artista que ultrapassa a si mesma e ao seu tempo. Uma "überartista".

Se a *Übermarionnette* de Craig pode ser pensada como um ator em exercício, um veículo e uma possibilidade de deslocar-se até ultrapassar a própria forma, o elemento do movimento permanece ultrapassando a configuração espacial da cena em relação ao corpo.

Imagem 3: O corpo, o espaço e o Projeto Scene

Talvez seja no Projeto Scene que Craig consegue atingir maior originalidade ao desdobrar o elemento do movimento. Tal projeto, assim como a *Übermarionnette*, não chega a ser concretizado pelo encenador, no entanto, imprime a sua potencialidade no campo das artes cênicas, vindo a se configurar inspiração para a cena contemporânea, como nas obras de Bob Wilson.

Também denominada pelo encenador de quinta cena, esse projeto trata da idealização de um espaço cênico no qual os painéis que abrigam os cenários, ao invés de permanecerem estáticos como havia sido desde a Grécia Antiga, teriam a possibilidade de mover-se em todas as direções. Ocorre aqui uma inversão: enquanto restringe-se o movimento do ator craiguiano com a proposta da *Übermarionnette*, amplia-se o movimento dos painéis ressignificando o espaço cênico e reposicionando o ator.

A forma poética com a qual Craig descreve como imagina o movimento na sua quinta cena, fornece-nos outra dimensão para pensar a imagem cinética:



> A cada deixa, outra aba ou outras abas se movem – avançam – retrocedem – dobram-se ou desdobram-se – de forma imperceptível, ou talvez algumas vezes marcadamente, enquanto ao mesmo tempo outras lâmpadas começarão a funcionar, mover-se em suas posições, alterar suas intensidades, mudar suas direções. Minhas telas podem mover-se de e para qualquer ponto no palco e nada obstrui sua passagem. Minha luz pode passar de e para qualquer posição no ar ou no espaço cênico e assim jogar-se sobre qualquer ponto que eu necessite (CRAIG, [1913] 2017, p. 229).

Assim como a *Übermarionnette* não é apenas uma marionete, a cena cinética de Craig, não são "apenas [...] cenários estáticos para serem trocados" (CRAIG, [1913] 2017, p.220). Craig propõe uma cena mutante, que retome a grandiosidade do classicismo, tendo a ideia do movimento da sombra provocado pela luz do sol como inspiração. Para o diretor, essa cena não só está viva, como possui um rosto que expressa. E, por estar viva, essa cena também se organiza como uma gramática de movimentos e objetos que se movem e fazem mover. As "[...] telas flexíveis que, articuladas em blocos e volumes, se tornariam a matéria-prima fundamental de uma nova cena, mais abstrata e menos figurativa que a tradição cenográfica anterior (RAMOS, 2017, p.117), minimizam a presença do ator, transformando-o em mais um volume de matéria cênica.

Ocorre aqui uma inversão: enquanto Craig age sobre o espaço cênico, Duncan transforma o próprio corpo em um lugar. Isso porque, para ela, a dança pode acontecer em todo lugar além da casa de espetáculos, incluindo ao ar livre ou na beira do mar para unir-se ao fluido da natureza. Para ela, é necessário saber converter o próprio corpo em experiência, autorizando-se a fluir pelos espaços e a transformar a sua composição em algo sublime. O deslocamento que ocorre é sair do espaço-palco como um local definido, e transformar o corpo em um lugar no qual a dança acontece.

Movimentos e deslocamentos para concluir

A partir da relação entre as obras de Duncan e Craig, propus abordar três imagens cinéticas: a dança no teatro do futuro, a *Übermarionnette* e alguns desdobramentos e o Projeto Scene, o corpo e o movimento. Ao considerar as



noções de imagem e movimento, esforcei-me por descrever pontos de passagem nos quais tanto Duncan quanto Craig teriam deixado suas marcas. Nesses pontos, os elementos de um e de outro não necessariamente se encaixavam, promovendo por vezes inversões, desviando ou ampliando possibilidades de exercitar o pensamento para o campo do impensado.

Embora sejam dois artistas do início do século XX, as suas propostas estão longe de apresentar sinais de esgotamento, no sentido de servir como inspiração em processos criativos e como método de prática artística. Tanto a bailarina quanto o encenador nos proporcionam vislumbres que podem ser aproveitados na criação de nossas próprias imagens e deslocamentos.

O exercício de deslocar-se, sair de si, criar outros meios de ver, pensar, falar, sair do senso comum não é algo trivial. Instaurar novos modos de pensar a dança e o teatro, reposicionar o corpo do ator e do bailarino, ultrapassar nossas próprias formas artísticas e cotidianas, observar e confirmar o quanto a arte não está, de forma alguma, alheia à vida, permite-nos entender, com Foucault (2004) que a estética da existência e fazer da vida uma obra de arte ocorre quando implicamos o corpo; quando nos transformamos no lugar para que a dança aconteça.

Referências:

BUCKLEY, Jennifer. The revolutionary: On Isadora Duncan and Edward Gordon Craig – An interview with Lori Belilove, artistic diretor of the Isadora Duncan Company. *Mime Journal*, Claremont, v. 26, p. 17-25, Feb. 2017. Disponível em: < https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=mimejournal>. Acesso em: 05 jan. 2019.

CRAIG, Edward Gordon. [1911] *De l´Art du Théâtre*. Belval: Circé, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. [1911] O ator e o Über-marionette. In: RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig*, a pedagogia do Über-marionette. São Paulo: Giostri, 2016.

CRAIG, Edward Gordon. [1913] *Rumo a um novo teatro & Cena*. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.



DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte**.** In: DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 118-126.

DELLA COSTA, Rossana. O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores: uma proposta pedagógica a partir da Übermarionnette. 2018, 336 f. *Tese* (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DUNCAN, Isadora. *The Art of Dance*. New York: Theatre Art Books, 1969.

HERRERA, Aurora. Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig. In: HERRERA, Aurora (Org.). *Edward Gordon Craig*: el espacio como espectáculo. Madrid: La Casa Encendida, 2009. p. 38-333.

FOUCAULT, Michel. [1966] *As palavras e as coisas.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V.* Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

KEHL, Maria Rita. Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.

LE BOEUF, Patrick et al. (Ed.). *Craig et la Marionnette.* Avignon: Actes Sud et Bibliothèque nationale de France, 2009.

LE BOEUF, Patrick. On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-marionette. *New Theatre Quarterly,* Cambridge, Cambridge University Press, p. 102-114, 2010.

LE BOEUF, Patrick. The Über-marionette: facts and (felicitous) misunderstandings. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). *Über-marionettes and Mannequins:* Craig, Kantor and their contemporary legacies. Charleville-Mézières/Lavérune: Institut International de la Marionnette/L'Entretemps, 2013. p. 54-62.

PLASSARD, Didier*. L'Acteur en Effigie:* figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques: Allemagne, France, Italie. Lausanne: L'Âge d'homme, 1992.



RAMOS, Luiz Fernando. A relação entre atores e screens no teatro de Gordon Craig: um legado à contemporaneidade. In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.*). Discursos do Corpo na Arte,* v. II. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2017. p. 115-142.

RIBEIRO, Almir. On women around Edward Gordon Craig: interculturalidade e gênero. Diálogos cênicos sobre a essencialidade da contribuição feminina na obra de Gordon Craig. Projeto de pesquisa de Pós-doutorado em Artes Cênicas. 2014, 20f. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014). Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/Projeto%20ARSF.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig, a pedagogia do Über-marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.

RUFFINI, Franco. *Craig, Grotowski, Artaud*, teatro in stato d´invencione. Roma: Editori Laterza, 2009.

SFORZINI, Ariana. *Michel Foucault, une pensé du corps.* Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

TAXIDOU, Olga. *The Mask*: a periodical performance by Edward Gordon Craig. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

Taxidou, Olga. The Dancer And The Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig. *Mime Journal,* Claremont, v. 26, p. 05-16, Feb. 2017. Disponível em: < http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss1/3l>. Acesso em: 05 jan. 2019.

WILD, Katharina. *Schönheit:* die Schauspieltheorie Edward Gordon Craig. Berlin: Theater der Zeit, 2011.