

A morte de Edward Gordon Craig: visualidades místicas de um pensamento Über

*The death Of Edward Gordon Craig: Mystical
Visualities of an Über Thought*

*La muerte de Edward Gordon Craig:
visualidades Místicas de un Pensamiento Über*

Almir Ribeiro

Almir Ribeiro

Pós-doutorado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Porto, Portugal, 2020. Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Doutorado em Artes Cênicas pela USP, São Paulo, 2014. Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008. Especialização (*lato sensu*) em Filosofia pelo Centro Universitário de Barra Mansa (UBM), Volta Redonda, Rio de Janeiro, 2006. (2006). Pedagogo pelo Instituto Izabel, Rio de Janeiro, 1997. Ator pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), Rio de Janeiro, 1987.



Resumo

O apelo à plasticidade é um dos fundamentos da proposta visual da nova arte da encenação inaugurada por Edward Gordon Craig no início do século XX. Esse apelo possui um eixo central inusitado, baseado em uma visão de mundo particular de seu autor: o misticismo. Ao desenvolver sua obra multifacetada, Craig criou um universo místico em que refletia sobre os limites da linguagem teatral, mas também sobre as frestas entre a vida, a não vida e a morte. Duas de suas realizações mais importantes – a montagem de Hamlet e a criação do Übermarionette – oferecem argumentos definitivos em relação ao papel da Morte na obra de Gordon Craig.

Palavras-chave: Teatro, Edward Gordon Craig, Morte, Hamlet, Übermarionette.

Abstract

The appeal to plasticity is one of the fundamentals of the visual proposition from the new scenic art inaugurated by Eduard Gordon Craig in the beginning of the 20th century. This appeal has an unusual pivot, based on a world view particular from its author: the mysticism. By developing his multifaceted work, Craig created a mystical universe in which he would deliberate on the limits of theatrical languages, but also on the chinks between life, non-life, and death. Two of his most important achievements – the staging of Hamlet and the idealization of his Übermarionette – offer definitive arguments about the role of Death in Gordon Craig's work.

Keywords: Theater, Edward Gordon Craig, Death, Hamlet, Übermarionette..

Resumen

El llamado a la plasticidad es uno de los pilares fundamentales de la propuesta visual del nuevo arte de la puesta en escena inaugurado por Edward Gordon Craig a principios del siglo XX. Este llamado tiene un eje central inusual, basado en una cosmovisión particular de su autor: la mística. Al desarrollar su obra multifacética, Craig creó un universo místico en el que ponderó los límites del lenguaje teatral, pero también las fisuras entre la vida, la no vida y la muerte. Dos de sus realizaciones más importantes –el montaje de Hamlet y la creación del Übermarionette– ofrecen argumentos definitivos sobre el papel de la Muerte en su obra.

Palabras clave: Teatro, Edward Gordon Craig, Muerte, Hamlet, Übermarionette.

Introdução

Há apenas um mundo e ele é falso, cruel, contraditório, sedutor, sem sentido. [...] Um mundo assim é o verdadeiro mundo [...]. Precisamos da mentira para triunfamos sobre essa realidade, essa “verdade”, isto é, para viver. Que a mentira seja necessária para se viver é parte desse caráter terrível e questionável da existência. (NIETZSCHE, 1887, p. 193)

Para Friedrich Nietzsche, existe apenas uma única realidade, um único mundo: esse, aqui, no qual vivemos e com o qual lidamos no imediato. Não existem, portanto, vida além da morte, reinos divinos, céus e infernos. O real é cruel: ele é palpável, objetivo e vazio. Essa realidade única possui uma outra característica ainda mais especial: ela mente. Segundo Nietzsche, vivemos embebidos em uma grande “mentira”, que ilude e seduz. Porém, existiria uma boa notícia: a de que essa mentira pode ser burlada. O que Nietzsche advoga é que, sendo parte desse mundo ilusório, o ser humano, “mentiroso” em sua essência, seria capaz de urdir um artifício que lhe é especialmente peculiar: o de criar uma “segunda mentira”. E, então, sobrepô-la à realidade original. Ao fazer isso, a “mentira” criada pelo ser humano teria o poder de “empurrar” a primeira, abrindo uma fresta, por meio da qual, poderíamos, enfim, vislumbrar o sentido verdadeiro do mundo e da existência. E Nietzsche chamou essa segunda mentira de *Arte*.

Essa alegoria sobre as artes se aplica com muita adequação ao teatro, embora se saiba que Nietzsche julgava a música como sendo a linguagem artística mais excelente. E, baseado nela, escreveu seu primeiro livro, em 1872, originalmente chamado *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Mas, ainda assim, a metáfora é válida, pois devemos lembrar que, em sua época, a apreciação da arte da música se dava em um evento muito similar ao acontecimento teatral.

A afirmação mais célebre de Nietzsche talvez seja a de sentenciar Deus à morte. Não é coincidência que Edward Gordon Craig tenha feito o mesmo com os atores de sua época em seu artigo *O Ator e o Übermarionette* (1908 apud RIBEIRO, 2016). Craig foi um ávido leitor de Nietzsche e refletiu o niilismo do filósofo em muitos aspectos de sua obra.

Ao mesmo tempo, a Europa boquiabria fascinada diante da inédita onda de informações sobre universos culturais de países orientais. E o movimento simbolista, que proporcionou a Craig grande parte de sua formação estética, mostrou-se especialmente sensível a essas influências. Gordon Craig sentiu-se acolhido muito intimamente nesse ambiente espiritual e, principalmente, não religioso. O misticismo ofereceu respostas éticas e estéticas a inúmeros artistas, entre eles William Blake, poeta, pintor e gravurista inglês, a quem Craig reverenciava ardorosamente. As iluminuras de William Blake foram uma inspiração para Craig. Nelas, figuras fantásticas, hiper dimensionadas, surgem como corporificações de energias divinas e sobrenaturais, e compõem um panteão, alternativo ao dualismo cristão, bem afeito às convicções de Craig.

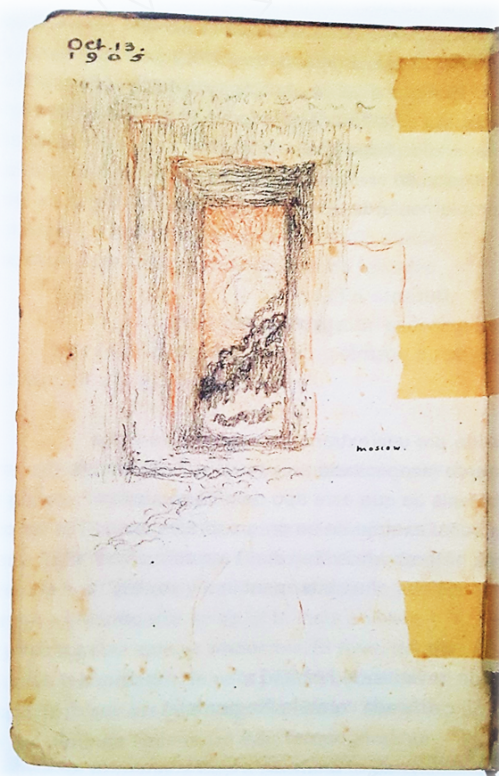
Nietzsche em seu *Assim Falou Zaratustra* (2011), relata que seu protagonista havia decidido abandonar a caverna em que viveu e descer para compartilhar sua revelação mística apenas após constatar que o céu estava vazio e que Deus não existia: “Mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o Übermensch. Que este seja um dia, no grande meio-dia, a nossa derradeira vontade!” (NIETZSCHE, 2011, p. 76). Existe um paralelo evidente entre o Übermarionette de Gordon Craig e o Übermensch de Nietzsche. A preferência de Craig pelo prefixo “über” e não “super” (como algumas traduções para o português ainda usam) é apenas um indício dessa afinidade. As duas elaborações apontam o ator/ser humano como algo a ser ultrapassado, mas para baixo, para a raiz, para o que seria uma base mais essencial. Olga Taxidou faz um paralelo entre as alegorias de Nietzsche e Gordon Craig afirmando que “o Übermarionette pode ser visto como uma versão teatral do Übermensch de Nietzsche na era da eletricidade” (TAXIDOU, 1998, p. 35).

A afirmação de Nietzsche aportava uma justificativa perfeita para a remoção do espírito como eixo central da equação da cena teatral – o que, afinal, era a motivação do culto ao carisma pessoal – e a colocação da materialidade como alicerce, igualando assim em importância todos os elementos construtores da cena. Uma “qualidade oposta à vida” assumia o protagonismo. A terminologia “não vida” no teatro ainda não existia e a oposição de Craig à vida, a princípio, souo – propositalmente – como um

elogio à morte. A negação à vida dos atores e atrizes escandalizou o meio teatral da época, mas reinventou a linguagem da cena.

Para Gordon Craig, com a Morte como protagonista e fundamento, a arte do teatro abraçava, enfim, a definição de Nietzsche e se tornava a *fresta* por meio da qual o universo fazia um novo sentido. Essa inédita forma de organizar a cena, de “encenar”, fazia prevalecer a equidade entre todas as partes compositivas. Ao mesmo tempo, exaltava a qualidade material do ser humano. Essa combinação artística com seu alcance espiritual e místico foi por toda a vida de Craig um refúgio e um motor. A invenção de uma escrita teatral autoral, a partir de sua plasticidade, possui, portanto, uma centelha inicial mística. A concepção cósmica da cena se torna autônoma. É um mundo único, como o definido por Nietzsche. No qual só existe a matéria, a “qualidade oposta a vida”, em interações de descobertas e revelações. E onde os seres humanos empreendem seus artifícios humanos “mentirosos” para compreender a verdade da existência. E Deus é, essencialmente, uma ausência.

Figura 1: Desenho de Edward Gordon Craig, Moscou, 1905



Fonte: HERRERA, 2009, p. 19.

A Fresta

A partir dessa ideia de *Morte*, que se assemelha a uma primavera, um florescer, desse território e dessa ideia, pode advir uma inspiração tão vasta que, exultante e sem hesitar, eu saltaria em direção a ela, e eis que, em um instante, eu encontraria meus braços repletos de flores. Eu avanço mais um passo ou dois e novamente a abundância me rodeia. Eu atravesso calmamente um mar de beleza, eu navego para onde o vento me levar. Lá, lá não há perigo. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 221)

Parece um desenho distraído, uma fresta: um tema visual recorrente em seu imaginário. Uma fresta que abre caminho com ajuda do próprio livro. E é especialmente simbólico que seja um livro de Walt Whitman: uma poesia selvagem correndo livre em contato amoroso com a natureza e seus amplos espaços. E que o lápis de Edward Gordon Craig tenha criado, em sua contracapa, uma espécie de janela para atravessá-lo.

Ao longe, através da janela, vemos o objetivo último que o desenho deseja de nosso olhar: a natureza. A espessura da janela não é habitual. Trata-se de uma parede grossa. Esse detalhe indicando, sutilmente, a dificuldade existente em seu atravessamento. Mas uma vez vencida a fresta, a natureza! Não uma representação mimética dela. Mas uma apresentação talvez dos sentidos místicos presentes nela. Uma natureza quase abstrata. Mas banhada pelo sol. E dentro da imagem solar, símbolos geométricos que se misturam de maneira misteriosa. Um quadrado, um triângulo e, ao redor, o círculo solar. Os signos justapostos parecem propor algum tipo de enigma, de leitura hermética, como uma iluminura de William Blake. Como se fosse destinada não à pessoas comuns, mas à alguma ordem de iniciados, em algum tipo de conhecimento oculto, para quem a real mensagem da imagem abriria os seus significados.

Ao fundo da imagem não se identifica claramente se é uma montanha ou apenas um arbusto que se interpõe no caminho do olhar para o sol. Mas é o sol, inegavelmente, o ponto para onde a imagem deseja levar o nosso olhar. O amor pela luz fez do sol uma espécie de semideus para Gordon Craig. Para ele, somente a luz possuiria esse poder quase taumatúrgico de revelar, ocultar e, mais importante ainda, mostrar o caminho, em nuances, da escuridão até a luz.

Eu quero sempre almejar obter algo inteiramente oposto a vida, como a vemos. Essa vida cotidiana, adorável assim como é para todos nós, para mim não é algo que se deva pesquisar, ou devolver para o mundo, mesmo que sob alguma convenção. Eu penso que meu objetivo deveria ser acima de tudo capturar algum relance longínquo deste espírito que chamamos *Morte*, e resgatar as coisas belas do mundo imaginário. Dizem que são frias essas coisas mortas. Eu não sei, eles frequentemente parecem mais cálidas e mais vivas que essas que desfilam por aí como vivas. Sombras, espíritos, parecem a mim mais belos e cheios de maior vitalidade que os homens e as mulheres. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 221)

A fresta mística de Craig parece estimular uma ultrapassagem, um encontro com essa natureza, em um sentido idealizado. Ele parece representar um convite à uma experiência espiritual, mística. Podemos imaginar que, para Craig, essa ultrapassagem poderia se dar por intermédio do próprio teatro. E podemos imaginá-lo, divagando distraído em seus rabiscos, nas possibilidades reveladoras de uma “segunda mentira.”

O que o desenho rabiscado na contracapa do livro de Whitman permite interpretar é apenas a ponta de um *iceberg*, o indício de uma faceta pouco considerada do personagem Gordon Craig: a de místico e de sua relação com a Morte. E, de fato, apenas por meio do signo da Morte podemos decifrar alguns códigos importantes de sua obra e alargar o alcance de seu pensamento.

Edward Gordon Craig era uma pessoa extremamente sensível aos aspectos místicos da existência humana. Sua aproximação, por exemplo, ao universo expressivo de formas inanimadas, máscaras e bonecos – do qual mais tarde se tornará patrono – é recheada de fascínios por seus misticismos e ritualidades. Sobre esse vínculo já discorremos em outro artigo¹. A concepção do teatro como um lugar de ultrapassagem é intrinsecamente associada à imagem da Morte. Além de ferramenta teórica para o desvendamento de suas criações, Craig se permitiu assumir a Morte como personagem até mesmo em sua montagem teatral mais importante, *Hamlet* (1912), realizado em Moscou, cuja Morte surgia como uma personagem em cena.

1 Cf.: Ribeiro, A. A Morte Animada: Edward Gordon Craig e a vida dos objetos no teatro. **Entrelaçando**, Cruz das Almas, v. 2, n. 2, p. 1-16, 2011. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/revistaentrelacando/component/phocadownload/category/100?download=101>. Acesso em: 2 fev. 2023.

A morte, que costumamos entender como um devir, como uma situação posterior a vida; no pensamento de Craig assume a função positiva de ser o plano inicial. E assim, invertendo seu sentido, Craig afirma que somente assumindo a morte como estado natural básico, pode-se alcançar a vida.

A Parede

Podemos definir três influências importantes para o misticismo em Gordon Craig: a filosofia, o Simbolismo e o Orientalismo. Esses três eixos de influências, apesar de distintos, são intrinsecamente intercomunicantes. Já apontamos a influência fundamental de Nietzsche no pensamento de Gordon Craig, mas devemos adicionar a ela os escritos de Arthur Schopenhauer e os diálogos de Platão. A concepção dual com que Platão definia a realidade talvez tenha atraído mais a Craig pela forma dialética com que o filósofo grego apresentava seu pensamento do que por seu conteúdo. Craig confessou ter sido influenciado por Platão ao escrever seu primeiro texto teórico *A Arte do Teatro* (1905). Nele, Craig concebe uma conversa entre um diretor de cena e um espectador (um “frequentador de teatro”) e, em caráter bastante didático, define seus primeiros conceitos e reflexões sobre o teatro.

O *Übermarionette* possui em sua coluna vertebral o tema da morte. E, por conta disso, dialoga com todas as questões do “ser ou não ser”, dentro ou fora do teatro. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que inspirou Nietzsche, é definido muitas vezes tal qual um pessimista por ter se debruçado persistentemente acerca do tema da morte. Por outro lado, é essa exata constatação que permite que o leiamos como alguém que sempre se preocupou em refletir sobre a vida e sobre o ser.

A morte é a grande oportunidade de não ser mais Eu. O que é bom para aquele que a utiliza. Durante a vida, a vontade do homem é sem liberdade: sobre a base de seu caráter imutável o seu agir se dá com necessidade, ao longo dos motivos. [...] Por isso, tem de cessar de ser o que é, para poder, a partir do germe do seu ser, ressurgir como um novo e outro ser. Assim a morte rompe quaisquer vínculos, tornando a vontade de novo livre. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 138)

O *Übermarionette* constitui, em si, uma reflexão sobre um dos temas mais persistentes em Schopenhauer, a morte. Primeiro, por sua natureza desprovida

de “vida;” o que, a princípio foi tomado, como já dissemos, como uma apologia à morte. Segundo, por representar em sua concepção de matéria pura, sua própria propensão à dissolução e à efemeridade. De fato, Schopenhauer, refletindo sobre a morte, parece, na verdade, definir o teatro: “Quando somos, a morte não é, e, quando a morte é, não somos” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 68).

O fascínio pela filosofia, aliás, foi um dos aspectos de sua união com Isadora Duncan. A brilhante pensadora e dançarina americana contribuiu de maneira importante para a construção do ideário de Gordon Craig e, historicamente, se tornou a grande parceria de quem Craig se “alimentou” no momento mais decisivo de sua vida.

O movimento simbolista, ao qual Craig pertencia, tinha como um de seus fundamentos a percepção de um potencial expressivo dos elementos e conceitos do universo místico. A busca pelo sublime, mote do movimento, pretendia representar externamente o mundo subjetivo, interior. Essa representação não se satisfazia com uma representação objetiva – ela se opunha ao Naturalismo, em voga à época – e buscava algo que comunicasse em diferentes níveis de percepção, algo que fosse, por isso, primordialmente simbólico. Maeterlinck, um dos expoentes do Simbolismo teatral, escreve que “toda obra de arte é um símbolo, e o símbolo nunca pode suportar a presença ativa de um homem” (MAETERLINCK apud CARLSON, 1995, p. 288). O mundo místico e alegórico, portanto, se apresentava como um manancial de inspiração. A “revelação” do sublime essencial da vida era parte do resultado almejado por sua estética.

O Simbolismo é verdadeiramente bastante apropriado; é saudável, metódico e universalmente utilizado. Não pode ser chamado teatral se por teatral queremos dizer algo chamativo, mas ele é a própria essência do teatro se desejamos incluir sua arte entre as Belas artes. [...] A Música somente se torna inteligível através do emprego de símbolos, e é simbólica em sua essência. Todas as formas de saudação e despedida são simbólicas e empregam símbolos, e o último ato de afeto que se dedica aos mortos é erigir um símbolo sobre ele. (CRAIG, 2008, p. 145)

Paralelamente, o desprezo de Craig pelos valores cristãos que atormentaram sua vida pessoal, o empurrará para as descobertas místicas vindas do oriente. A aproximação de Gordon Craig com as formas orientais

de teatro é aprofundada por nós em outro artigo². Como fruto direto desse contato com a cultura ancestral da Índia e a crença em outras vidas além da morte, Craig descreveu o nascimento de seu Übermarionette às margens do rio Ganges, desejando nitidamente com isso impregnar sua criatura com o aspecto imorredouro das crenças hindus. Gordon Craig mergulhou no estudo das culturas do Japão, Java, Índia, recolhendo dali não apenas dados sobre a arte, mas também sobre os elementos estruturantes dessas linguagens: ritualidades, estéticas, procedimentos formativos e mística.

A Ásia foi seu primeiro reino. Às margens do Ganges eles construíram sua casa, um imenso palácio que se erguia de uma coluna a outra em direção aos céus e vertiam de coluna em coluna novamente para dentro das águas [...]. Preparavam algo que fizesse jus a ele, algo que homenageasse o espírito que lhes havia trazido à vida. E então, um dia, a cerimônia. Nesta cerimônia, ele tomou parte, uma celebração novamente em homenagem à Criação; a antiga Ação de graças, o viva à existência, e com um viva mais vigoroso ao privilégio da existência porvir, que é velada pela palavra Morte. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 231)

Gordon Craig sempre se julgou a grande autoridade sobre o teatro da Ásia na Europa. No entanto, sua interação postal com Ananda Coomaraswamy, historiador de arte indiana, compõe um relato histórico do nascedouro da pesquisa quanto à interculturalidade teatral e suas idiossincrasias³.

O Sol

Gordon Craig imprimiu sua visão de ultrapassagem mística nas principais vertentes de seu trabalho. Ela pode ser identificada na sua célebre montagem do *Hamlet*, de Shakespeare, no Teatro de Arte de Moscou, que historicamente seria o marco inicial da nova arte da encenação. O elemento místico é uma

2 Cf.: Ribeiro, A. A Marionete em Chamas – O Teatro-dança Clássico da Índia e o Übermarionette de Gordon Craig: Processos de Marionetização do Ator. **Revista Pitágoras**, Campinas. v. 11, n. 1, p. 68-80, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/881>. Acesso em: 2 fev. 2023.

3 Cf.: Ribeiro, A. Um diálogo às margens do Ganges – Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy: Interculturalismo – nascentes e redemoinhos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Rio Grande do Sul, v. 4 n. 3, 2014, 2014.

das chaves para compreender, por exemplo, a atração de Gordon Craig por Shakespeare. Nos primeiros anos do século XX, Stanislavski parecia cansado de sua estética e buscava algum elemento novo que realimentasse suas pesquisas no Teatro de Arte de Moscou. Isadora Duncan, que havia conquistado uma intensa e platônica admiração de Stanislavski, o convence de que o emergente diretor inglês Gordon Craig seria a pessoa certa para auxiliá-lo. Stanislavski ainda não havia lido os textos de Craig e o conhecia apenas de nome. O convite à Craig para uma encenação junto ao Teatro de Arte de Moscou foi feito no início de 1908, mas a estreia da peça só aconteceria em 1912. Craig ao aceitar o convite, propôs encenar o *Hamlet*, de Shakespeare.

Em *Hamlet*, a geometria surge como um elemento fundamental na interação com a iluminação e os inéditos biombos móveis de Craig. Mas a montagem revela algo mais que a visualidade cênica como nova possibilidade de escrita artística. Os volumes e recortes no espaço cênico decerto compunham uma *fala*, que dialogava em pé de igualdade com os atores em cena. Mas, o mais importante para nossa reflexão aqui é que essa geometria impregnava essa visualidade desconcertante com uma espécie de mística baseada exatamente nessa materialidade, à qual humanos e não humanos eram subjugados.

A escadaria, por exemplo, que é o volume cênico mais característico da visualidade de Gordon Craig, que é personagem principal de sua peça *Steps* (1905), é um exemplo claro do encontro entre a visualidade e a ideia mística de Gordon Craig. Sua simbologia remete a um movimento de ascensão, bem afeito aos valores do simbolismo. Mas que também remetia, por exemplo, ao teatro oriental, como o teatro Nô, em que seu cenário imutável – com uma árvore ao fundo – busca representar exatamente a possibilidade de elevação espiritual propiciada pelo teatro.

Como achados dessa visualidade mística de desvendamentos e ultrapassagens, podemos elencar ainda elementos cênicos importantes para Craig: a escadaria, as janelas, as sombras, os objetos não vivos, os biombos móveis, as máscaras, os bonecos e toda a sua visualidade em que o material “não vivo” revela sua expressividade.

Os croquis para as cenas do *Hamlet* mostram os atores e atrizes em cena como presenças fantasmagóricas, cuja silhueta parecem se dissolver

e mesclar com os elementos não vivos da cena. Assemelham-se às figuras oníricas de Blake. Parecem mesmo emergirem do mundo telúrico como figuras intermediárias entre mundos. Elas surgem atravessando atmosferas nebulosas e são reveladas por luzes oblíquas, improváveis, que parecem se esforçar para encontrá-las. Seres humanos retratados em sua tendência natural de retorno ao mundo material, de onde saíram. Uma reafirmação da irmandade entre os seres, mas principalmente entre os seres humanos e os objetos. Como a reafirmar que a qualidade primordial do ser humano, sua carnalidade, é justamente o ponto de encontro com o seu espírito. Craig propunha uma interação entre vivos e inanimados, humanos e objetos que implicava diretamente na dualidade entre vida e morte. Ao tornar protagonistas volumes, sombras e objetos criava em cena uma ideia provocativa de “não vida”, uma nuance entre a vida e a morte como que gerada por uma gradação de iluminação teatral.

O que propriamente nos fascina no objeto (é) o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas em parte, objetos. É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto. (LEHMANN, 2007, p.349)

Perseguindo a mesma lógica de seu *Übermarionette*, Craig buscava introduzir um sopro de vida a um engendramento sobre materialidades e concretudes “não vivas”. O que é inerte torna-se um ator. Possui dinâmica e expressa estados de ânimo com seu “rosto”, interagindo com a iluminação e os diferentes espaços da cena. Os volumes cenográficos, objetos e iluminação, animados com as qualidades do movimento, ganham dinâmica, totalidade, organicidade, e do que era matéria pura agora surge... vida!

Essa cena menor, as “Mil cenas em uma”, eu a utilizei uma vez no Teatro de Arte de Moscou para representar Hamlet. Shakespeare e os dramas mais poéticos, para ser representados, necessitam de uma cena de natureza particular... uma cena com o rosto móvel. [...] Tentei fazer uma: uma cena para o drama poético, independentemente do argumento que trate. [...] Tal cena, além disso, possui um rosto (eu o chamo assim),

um rosto expressivo. Sua superfície recebe a luz e de acordo com a luz muda de posição, elabora outras transformações e a cena mesma varia suas posições – a luz e a cena se movem em concerto como um dueto e executam umas figuras como na dança -, seu rosto expressa toda a emoção que deseja fazê-lo expressar. (CRAIG apud HERRERA, 2009, p. 381)

Craig projetou colocar sobre a cena figuras simbólicas dos pensamentos de Hamlet, entre eles a maldade e a morte “cuja forma feminina poderia aparecer durante o monólogo “*to be or not to be...*” e permanecer inseparavelmente em todas as cenas seguintes” (HERRERA, 2009, p. 160). A presença física da Morte representava a mediação para todas as ultrapassagens.

A Natureza

Em outra vertente, o Übermarionette de Gordon Craig possui um vínculo íntimo com a mística que permeia a criação do *Hamlet*. Ele traduz a intuição de Gordon Craig da necessidade de uma cena teatral enquanto acontecimento “sobrenatural”. A ideia do Übermarionette – irmanado assim “em espírito” à fantasmagoria de Shakespeare – lograva transbordar a cena teatral e invadir o terreno do existencial.

O Übermarionette poderia ser traduzido de maneira simplória em um dilema: ator ou marionete. Sob esse falso dilema, encontramos um outro, bem afeito a Craig: o ator em cena deve ser natural ou não natural? Mas, ainda abaixo a essa questão, temos uma outra camada, essa sim de natureza mística: onde se encontra o que é real na vida, seja em cena ou fora dela? E onde se encontra verdadeiramente o que chamamos de morte, em cena ou fora dela?

O Übermarionette poderia ser considerado um símbolo resumitivo da percepção de Gordon Craig sobre a realidade como uma eterna dualidade intercomunicante entre Vida e Morte, sendo a base, no entanto a Morte e não a Vida: “O Übermarionette não rivalizará com a vida, ele irá além dela. Sua questão não será o corpo em carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 12).

Daí a busca de uma figura “sobre-humana”, mas aparentada com os deuses. Uma visão mística e filosófica que vislumbra os bonecos, e não os seres humanos, como feitos à imagem de Deus. Para o homem [...] “seria impossível alcançar ao menos o nível do boneco. Neste âmbito, só um deus poderia medir-se com a matéria; e este era o ponto em que as duas extremidades do mundo, na sua circularidade, se tocavam”. (KLEIST, 2009, p.139)

O papel da mística no pensamento de Gordon Craig foi obscurecido pela omissão do fator Morte na tradução para o português de seu escrito mais importante, em que exatamente descreve pela primeira vez o seu *Übermarionette*. Por exemplo, na única tradução disponível em português, publicada em Portugal na década de 1950, de *Sobre a Arte do Teatro*, um longo trecho do artigo original *The actor and the Übermarionette* em que Craig discorre poeticamente acerca da morte foi removido inexplicavelmente. Assim como algumas outras observações de caráter místico desaparecem nessa mesma edição. A intrigante divagação poética de Craig talvez não tenha sido avaliada pelo tradutor com a devida atenção, sobretudo por conta da aparente discrepância entre as teorias teatrais e suas divagações existenciais. Redondo Junior também decidiu excluir do texto do artigo o longo parágrafo em que Craig disserta sobre o manancial inspirador que é o tema da morte em seu trabalho.

Logo ao início de *O Ator e o Übermarionette*, Gordon Craig conclama a ação libertadora da Morte com uma citação da atriz italiana Eleonora Duse: “Para que o Teatro se salve é preciso destruí-lo; que todos atores e atrizes morram de peste. [...] Eles tornam a arte impossível” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 209). Craig propõe a abolição do ator em cena e a utilização em cena de um *Übermarionette*, como ele o denominou. “O ator deve desaparecer, e em seu lugar deve assumir a figura inanimada – podemos chamá-la de *Übermarionette*, a espera de um nome adequado” (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 225). Assim, esse *Übermarionette* “não vivo” representaria uma vitória simbólica da morte sobre a vida, nos obrigando a repensar o que é que entendemos, afinal, como vida.

Condenando à morte o ator, único elemento vivo da cena, e propondo sua substituição por um “não vivo”, Gordon Craig suscitou um intrigante questionamento em relação à definição do que é a “vida” em cena. Reclamar a exclusão

dos atores do palco era como pregar hereticamente o fim do teatro, e a substituição da vida pela morte; dos atores de carne e sangue, de emotividade e de coração, pela matéria inerte, manipulável, insensível e desprovida de querer próprio. Preconizando a “morte” dos atores para substituí-los por objetos animados, Craig no fundo desejava a morte dos empecilhos subjetivos que atrapalhavam o trabalho de criação do ator. Assim, a morte, cujo lugar natural é o final de todas as coisas, para Gordon Craig, foi apenas o início.

A Madeira

Portanto, Craig faz um elogio à mortalidade benéfica de todas as coisas. Craig desloca filosoficamente o conceito de Vida para o plano do que é *Negativo*, segundo o conceito de Schopenhauer, e estabelece a Morte como sendo o *Positivo* da existência, ou seja, aquilo que é o básico, conceitualmente falando. Aquilo que, sendo inegavelmente estabelecido, define a partir de si o seu contrário, o *Negativo*. Para o filósofo alemão, se a felicidade, por exemplo, é algo a ser buscado, deduz-se que ela não é algo *natural* a vida. Logo, o seu oposto, o fato *natural*, é a dor. Em razão disso, para Schopenhauer, a dor é o positivo da vida. Para comprovar sua ideia, Schopenhauer aponta que nem todos os seres humanos conhecem a felicidade ao longo da vida, mas não existe sequer um ser humano que não conheça a dor.

Nesse sentido, a Morte em Craig é o positivo no sentido teatral. Mas poderíamos ser ainda mais específicos se aproximarmos a Morte em Craig à uma espécie de Não Vida, para afastá-la da Morte factual, a Morte comum, aquela que, como descreve Fernando Pessoa, “acaba por nos meter em um caixão”.

A vida deveria, antes, refletir a semelhança com o espírito, pois foi o espírito quem a princípio escolheu o artista para narrar suas belezas. E nesta imagem, se as formas acompanham aquelas dos seres vivos, por sua beleza e ternura, suas cores precisam ser buscadas no desconhecido território da imaginação; e o que seria isso senão o território onde mora aquilo que chamamos de *Morte*? (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 230)

Gordon Craig em seus textos e suas imagens sempre dá a entender que a linguagem teatral possui um transbordamento natural para a vida.

A abordagem mística de sua escrita visual corrobora com essa intuição de que a arte poderia oferecer uma fresta, uma escadaria por meio da qual o espectador elevasse seu espírito e sua compreensão. Logo, quando ele afirma que o ator não é adequado à cena, ele parece querer implicar que o ser humano também não o seria para o mundo. Mas então por que a ideia radical de eliminar o ator da cena? Como poderia alguém realmente achar que um ator de madeira é mais adequado para o teatro que um ator de carne, osso, emoções e carisma pessoal?

Você entende, então, o que me fez amar e aprender o valor do que chamamos hoje de “marionete” e detestar o que chamamos “vida” na arte? Eu rezo fervorosamente pelo retorno da imagem, da Supermarionete, ao Teatro. E quando ela surgir e for vista, ela será adorada tanto que uma vez mais será possível para as pessoas recuperarem a antiga alegria das cerimônias. Uma vez mais a Criação será celebrada, homenagens rendidas à existência e intercessões divinas e felizes serão feitas à *Morte*. (CRAIG, 1908 apud RIBEIRO, 2016, p. 233)

Gordon Craig, obviamente, não estava sendo literal. Afinal sua mãe e seu padrasto, adorados por ele, eram atores. Ele mesmo havia sido um ator de sucesso. Ele nunca montou, nem sequer planejou um espetáculo com bonecos. Ainda que tenha se dedicado de maneira profunda e apaixonada à esse universo, tendo escrito várias peças para bonecos. Nas raras oportunidades em que Gordon Craig teve para realizar uma obra teatral, ele nunca propôs substituir os atores por bonecos. O *Übermarionette* era, obviamente, uma utopia, ou seja, um horizonte a ser mirado.

Tadeusz Kantor, diretor teatral e artista plástico polonês, dividiu com Gordon Craig o amor pelo tema da morte, que dá nome ao seu livro mais conhecido, *O Teatro da Morte*. Kantor se assumia como “descendente” direto do pensamento de Craig e identificava a proposta do *Übermarionette* como sendo o ponto central na abordagem da morte feita por Craig. Kantor reconhecia o parentesco dessa ideia com a legião de manequins, objetos e máquinas que povoavam sua cena artística. A partir de uma visão literalista da ideia de Craig, a reflexão de Kantor afastou as questões de natureza mística e se concentrava no campo estético:

Não penso que um manequim (ou uma figura de cera) possa ser o substituto de um ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais [...]. Devo tomar distância em relação às conhecidas soluções que ele adotou para o ator, pois o momento em que um ator aparece, pela primeira vez, diante de um público parece-me um momento revolucionário e de vanguarda. (KANTOR, 2008, p. 201)

O projeto do Übermarionette de Gordon Craig, sugerindo o aparecimento do ator de madeira, remete a história do Pinóquio. Valère Novarina escreve em seu *Diante da Palavra* (2003) que o grande mito de nossa cultura não é o *Fausto* ou o *Don Juan*, mas sim o *Pinóquio* (2012), de Carlo Collodi. A madeira que se faz gente. A bela fábula do carpinteiro de Florença que encontra uma madeira em nada especial, “não era madeira nobre, mas um simples pedaço de lenha, desses que, no inverno, metem-se nos fogões e nas lareiras para acender o fogo e aquecer a casa” (COLLODI, 2012, p. 11), e com ela decide fazer um pé para uma mesa. E quando golpeia a madeira ela lhe grita: “Não me bata tão forte [...] você está me machucando!” (COLLODI, 2012, p. 12). Pinóquio já está vivo, já é sensível, ainda antes de ser ao menos um objeto. A fábula irmana nossa sensibilidade carnal às outras materialidades do mundo, principalmente as mais mundanas. E de um pedaço de madeira vulgar, em nada especial, surge a vida.

Histórias de carpinteiros apresentam um fascínio natural para nossa cultura judaico-cristã. Além disso, o Pinóquio repisa o roteiro sempre comovente da saga do herói, o peregrino mítico em busca da verdade sobre a vida. Para Novarina, a matéria que busca entender o que é existir representa, no fundo, a grande aventura do ser humano.

O Início

Aos 94 anos, Craig já havia sofrido dois AVC e vivia muito debilitado. Seu filho Edward relatou em uma biografia que, nesse período, Craig vagava “perdido entre o mundo real e o imaginário,” a cada dia mais longe:

Deitado em sua cama, movendo seus longos braços no ar, acima de sua cabeça. Os dedos indicador e polegar de sua mão direita se moviam continuamente, como se segurasse uma agulha e bordasse um complexo desenho em um tapete imaginário. Ao mesmo tempo, com a outra mão ele parecia procurar por alguma coisa no ar. (CRAIG, 1985, p. 365)

Numa manhã, Nelly, a filha mais velha, que o cuidava a essa época, entrou no quarto para ver se Craig desejava algo e o encontrou já sem vida em sua cama.

O ineditismo da visualidade cênica de Gordon Craig renovou a linguagem teatral e criou uma estética visual peculiar. Seus cenários, maquetes, projetos e croquis criaram um inédito vocabulário teórico, dramático e imagético, não apenas para a nova arte da encenação, mas também para o universo da investigação sobre a arte do ator. Todavia ao nos depararmos com seus projetos visuais, vemos que essas propostas – aparentemente cenográficas – propõem uma interação do ser humano com o seu entorno de grande pungência. A relação entre o ser humano e o ambiente no qual está colocado não é favorável ao ser humano, e o debilita. Sua presença é desolada e vulnerável aos elementos que o cerca. O ser humano em cena está em um confronto direto com as suas fragilidades mais básicas e isso o empurra para uma imperativa interação com o meio, para a busca das técnicas que o permitirão existir. As enormes desproporções cenográficas, as geometrias imponentes e as áreas de luz e sombra instauram um ambiente com aspectos quase místicos. O ser humano diante de seu ambiente é essencialmente frágil. E por isso necessita interagir com o mundo. Gordon Craig criou um panteão de “atores,” nem sempre humanos, que interage de maneira mística sobre a cena para criar uma visualidade com intenções artísticas, mas também místicas. Ao construir sua obra, revelou um alicerce inusitado: sobre a proposta estética e técnica jazia um tratado sobre a Morte e sobre a Vida, em cena e fora dela.

Craig propôs um sublime não das alturas, mas voltado para a terra, para o *húmus*, raiz etimológica de nossa humanidade. Um movimento semelhante ao do *übermensch* de Nietzsche: uma ascensão para baixo. A apologia às qualidades humanas físicas e, logo, à razão e a investigação, valores muito próximos aos de William Blake, retirou o foco dos “sentimentos” como sendo veículo mais nobre no teatro para se atingir o divino.

Por detrás da engenhosa inovação de visualidade cênica, da provocativa criação de um über-ator, por detrás da produção literária caudalosa, persistia uma inspiração mais profunda para o pensamento de Craig. Um motor central a partir do qual todas as suas perplexidades, partindo da cena teatral, subiam multidirecionadas em uma espiral vertiginosa. A cena de Gordon Craig buscava dialogar, de maneira dramática, com a angústia “demasiadamente humana” sobre o mistério da Morte, da Vida e do Não Viver.

Podemos imaginar que Gordon Craig se dedicou a criar uma mitologia mundana, mas não centrada na figura do ser humano. A proposta dele talvez tenha sido exatamente essa: uma mitologia abstrata, mas profundamente humana. E sua humanidade foi tão mais provocativa exatamente por propor a remoção do ser humano da cena. Como podemos pensar um mundo sem o ser humano? Ele poderia existir, seguramente, mas poderia ser pensado? Essa operação visionária de Craig, revolucionando os aspectos mais fundamentais do Teatro, exonerou o humano precisamente para propiciar seu resgate.

Gordon Craig descortinou com seu ideário um cenário ancestral em que todos nós, vivos e não vivos, convivemos irmanados. A morte de Craig é o pano de fundo de todas as cenas que o engenho humano já imaginou e que irá imaginar. Esse ideário se baseou em uma grande perplexidade presente dentro da matéria de todas as coisas: a dualidade da construção de uma fantástica encenação cósmica simultaneamente fadada à uma extinção não menos gloriosa. Ela celebra a fresta aberta pela “segunda mentira,” por meio da qual o ser humano, mergulhando em sua morte, resgata continuamente os sentidos mais espetaculares para a vida.

Aos 66 anos, em um prefácio para uma reedição de seu *Sobre a Arte do Teatro*, Gordon Craig se permitiu fazer uma revelação impactante e dolorosa para ele. Ele escreveu: “Eu nasci fora do casamento, não se pode esperar, portanto, que eu esteja de acordo com os nascidos sob a proteção da sagrada igreja” (CRAIG apud HERRERA, 2009, p. 35). Para alguém crescido em meio à sociedade vitoriana, esse segredo terrível deve tê-lo ferido por toda a vida. O sol era sua denúncia e seu rancor contra as estruturas religiosas estabelecidas, sua busca incessante por uma sacralidade alternativa. Já no terço final de sua vida, velho e solitário, Edward Gordon Craig – o irmão de Walt Whitman e de Hamlet – consegue confessar ter sempre se sentido um bastardo e, finalmente, se colocar diante do grande criador de todos os mundos: o sol, benéfico e acolhedor.

No dia 29 de julho de 1966, a morte, relutante, encontrou, finalmente, Edward Gordon Craig, em sua casa, na cidade de Vence, na França. Seu corpo foi cremado no dia 1 de agosto e as cinzas foram levadas para a Inglaterra.

E eis que, para sempre, nos encontramos com os braços repletos de flores.

Referências bibliográficas

- CARLSON, M. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Unesp, 1995.
- COLLODI, C. **As Aventuras de Pinóquio**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- CRAIG, E. G. **On the Art of the Theatre**. London: Routledge, 2008.
- CRAIG, E. **Gordon Craig, the story of his life**. New York: Limelight, 1985.
- HERRERA, A. **Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- KANTOR, T. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: COLLI, V. G.; MONTINARI, M. (org.). **Kritische Studienausgabe**. München: De Gruyter, 1988.
- _____. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NOVARINA, V. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RIBEIRO, A. **Gordon Craig, a Pedagogia do Übermarionette**. São Paulo: Giostri, 2016.
- SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor/Metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- TAXIDOU, O. **The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig**. Amsterdam: Harwood Academics, 1998.

Recebido em 22/06/2022

Aprovado em 18/10/2022

Publicado em 12/04/2023