

**ALBERTO LUIZ MORGADO**

A Visualidade Mística da Montagem do *Hamlet* de Gordon Craig  
no TAM

FLORIANÓPOLIS – SANTA CATARINA

2018

M847v Morgado, Alberto Luiz  
A visualidade mística da montagem do *Hamlet* de Gordon Craig no  
TAM / Alberto Luiz Morgado. – Florianópolis, 2018.  
137 p. : il. ; 29 cm

Orientador: Paulo Cesar Balardim Borges

Coorientador: Almir Ribeiro Junior

Bibliografia: p. 133-137

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,  
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis,  
2018.

1. Teatro inglês - William Shakespeare. 2. Pensamento mágico.  
3. Misticismo. 4. Gordon Craig. 5. Hamlet. I. Borges, Paulo Cesar Balardim. II.  
Ribeiro Junior, Almir. III. Universidade do Estado de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 822.33 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865  
Biblioteca Central da UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES - CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT

ALBERTO LUIZ MORGADO

A Visualidade Mística da Montagem do *Hamlet*

de Gordon Craig no TAM

Trabalho apresentado à banca examinadora como requisito para  
obtenção do título de Mestre junto à Universidade do Estado de  
Santa Catarina.

**Orientador: Professor-Doutor Paulo Cesar Balardim Borges**

**Co-Orientador: Professor-Doutor Almir Ribeiro Junior**

FLORIANÓPOLIS-SANTA CATARINA

2018



ALBERTO LUIZ MORGADO

A Visualidade Mística da Montagem do *Hamlet* de Gordon Craig  
no TAM

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

**Banca Examinadora**

Orientador: \_\_\_\_\_

Professor-Doutor Paulo Cesar Balardim Borges  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Co-orientador: \_\_\_\_\_

Professor-Doutor Almir Ribeiro Junior  
Universidade de São Paulo

Membro: \_\_\_\_\_

Professor-Doutor Luiz Fernando Ramos  
Universidade de São Paulo

Membro: \_\_\_\_\_

Professor-Doutor José Ronaldo Faleiro  
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 16 de março de 2018.



A arte é visão ou  
intuição. O artista  
produz uma imagem ou  
um fantasma: e quem  
aprecia a arte volta o  
olhar para o ponto que  
o artista lhe indicou,  
observa pela fenda que  
este lhe abriu e  
reproduz dentro de si  
aquela imagem.—  
Benedetto Croce



Dedico este trabalho à minha filha,  
razão de tudo.



## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível graças ao empenho de algumas pessoas que pelo seu interesse, dedicação e paciência muito contribuíram para a sua materialização.

À Instituição Udesc, a plêiade do seu corpo docente, à direção e administração que oportunizaram e viabilizaram este trabalho.

Ao meu orientador, pela paciência e incentivo.

À minha pequena musa-inspiradora, Sibelli.

Aos meus familiares pelo incentivo.



## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a *mise-en-scène* de Gordon Craig (e Stanislavski) para o espetáculo teatral *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou nos anos de 1910-11. Para tanto, parte-se de uma análise do ambiente artístico e histórico do final do século XIX e do início do século XX, o movimento Simbolista, e da influência exercida por Friedrich Nietzsche e Richard Wagner dentro da sua concepção cênica. Dentre os importantes contributos de Craig para a cena teatral como os *screens*, assinala-se a sua visão de *mise-en-scène*, o uso da iluminação e o conceito do *Über-marionette*. No campo mítico, investigaremos a hipótese da preponderância do deus Apolo sobre Dioniso, deslocando o paradigma de Dioniso como divindade dominante do teatro e o seu reflexo desse conceito na cena de Craig. Auxilia-nos no estudo, noções particulares de movimento, imaginação, morte (impermanência), conceitos-chave em seu primado artístico. Este trabalho gravita em torno de quatro eixos: o primeiro é a investigação da *mise-en-scène* do *Hamlet* no TAM, quais as suas propostas, inovações e influências que Craig e Stanislavski sofreram. No que toca ao mestre russo, estudamos qual ou quais as circunstâncias fizeram com que escolhesse Craig como encenador para esta produção, e como foi essa relação. No segundo eixo, focamos na força do misticismo na sua personalidade, a fantasmagoria e quais suas repercussões na sua trajetória artística e, em especial, nesta produção para o Teatro de Arte de Moscou. Num terceiro alicerce, abordaremos o conceito do *Über-marionette* e suas inflexões sobre esta produção teatral levando em conta, também, o conceito de *monodrama* de Evreinov. No último capítulo, estudamos uma possível conjugação artística entre o mítico e o estético, uma união.

**Palavras-chave:** Gordon Craig; *Hamlet*; misticismo; *Über-marionette*; *mise-en-scène*



## ABSTRACT

This research aims to investigate the *mise-en-scène* of Gordon Craig (and Stanislavski) for the *Hamlet* at the Moscow Art Theater. In this way, we start with a description of the artistic and historical environment of the late nineteenth and early twentieth centuries, the Symbolist movement, the influence exerted by Friedrich Nietzsche and Richard Wagner within his scenic conception. Also, important contributions to the theatrical scene as the screens, *mise-en-scène*, lighting and *Über-marionette* idea. In the mythical field, we will attempt to demonstrate that for Craig there is a preponderance of the god Apollo over Dionysus, displacing the paradigm of Dionysus as the preponderant divinity of the theater and its reflection of that concept in the Craig scene. It aids us in this work, particular notions of movement, imagination, death (impermanence) and uncultured personality, key concepts in their artistic primacy. This work revolves around a three axes, the first is the investigation of *Hamlet's mise-en-scène* at TAM, what its proposals, innovations and influences that Craig and Stanislavski have suffered. As far as the Russian master is concerned, we studied what, or the circumstances, that led him to choose Craig as a set designer for this production, as was the relationship between them. In the second axis, we focus on the strength of mysticism in his personality, the phantasmagoria and what its repercussions in his artistic trajectory and, especially, in this production for the Theater of Art of Moscow. On a third foundation, we will approach the *Über-marionette* concept and its inflections on this theatrical production, also taking into account the idea of Evreinov's *monodrama*. In the last chapter we studied a feasible artistic combination between the mystic and the aesthetic, a union.

**Key-words:** Gordon Craig; *Hamlet*; *Über-marionette*; *mise-en-scène*; mysticism.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Uma Helena de Craig .....	33
Figura 2- Rosencrantz e Guildenster.....	35
Figura 3- <i>Set</i> .....	40
Figura 4- <i>Ramyama</i> .....	42
Figura 5- A sombra .....	43
Figura 6- Caravaggio .....	44
Figura 7- Ante-proscênio de <i>Dido and Aeneas</i> .....	46
Figura 8- <i>Dido and Aeneas</i> .....	47
Figura 9- Figuras negras .....	48
Figura 10- Interação espaço e luz .....	50
Figura 11- O teatro grego.....	52
Figura 12- Periactos .....	53
Figura 13- Vil metal.....	56
Figura 14- <i>Das Kabinett</i> .....	57
Figura 15- Set de Craig, figuras negras.....	58
Figura 16- A imobilidade.....	60
Figura 17- O apartado .....	62
Figura 18- As aparições .....	65
Figura 19- O espectro.....	67
Figura 20: Craig como <i>Hamlet</i> .....	67

Figura 21- <i>The Pretenders</i> , o fantasma de Bishop Nicholas .....	70
Figura 22- <i>Set para The Tempest</i> .....	73
Figura 23- Fantasma .....	73
Figura 24- Bruxas .....	74
Figura 25- Espectro mimético.....	75
Figura 26- <i>Hamlet e Daemon</i> .....	76
Figura 27- Os círculos.....	79
Figura 28- Pentagrama circular.....	80
Figura 29- A paz dos círculos .....	81
Figura 30- <i>Shite</i> .....	92
Figura 31- <i>Über-marionette</i> .....	92
Figura 32- O além-do-homem .....	94
Figura 33- Futurismo russo.....	97
Figura 34- <i>Acis and Galatea</i> , a geometria .....	99
Figura 35- <i>Über-marionette?</i> .....	99
Figura 36- A corte .....	101
Figura 37- A luta contra os elementos .....	104
Figura 38- Um começo .....	119
Figura 39- E um começo.....	119
Figura 40- Elsinore?.....	132

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>23</b>
<b>1 A VISUALIDADE CÊNICA: AS INOVAÇÕES DA MONTAGEM DE <i>HAMLET</i>....</b>	<b>29</b>
1.1 Um ambiente simbólico .....	29
1.2 Literatura.....	31
1.3 O confronto .....	32
1.4 “Miss D.” .....	33
1.5 As técnicas .....	34
1.6 Simbolismo .....	37
1.7 <i>Screens</i> .....	39
1.8 A luz cênica como visão espiritual .....	39
1.9 Influências.....	41
1.10 O espaço total.....	43
1.11 A sombra como expressão .....	43
1.12 <i>Dido and Aeneas</i> .....	45
1.13 O matiz pós-impressionista como pintura cênica .....	49
1.14 Quem precisa de Gordon Craig?.....	51
1.15 <i>Mise-en-scène</i> .....	52
1.16 Estase: o silêncio do movimento.....	59
1.17 A Música.....	62
1.18 A Solidão de <i>Hamlet</i> .....	62
1.19 A máscara.....	63
<b>2 CRAIG: UM MÍSTICO REVOLUCIONÁRIO? .....</b>	<b>65</b>
2.1 Fantasmagoria.....	65

2.2 As coincidências .....	67
2.3 Necromancia .....	70
2.4 O pressuposto.....	72
2.5 As bruxas .....	74
2.6 O fantasma mimético .....	75
2.7 <i>Daemon</i> .....	76
2.8 Música e poesia.....	79
2.9 Os tons .....	82
2.10 Hipnose .....	83
2.11 A necessidade do trapaceiro.....	84
<b>3 <i>HAMLET COMO ÜBER-MARIONETTE</i> .....</b>	<b>87</b>
3.1 O dom da ubiquidade .....	87
3.2 <i>Über-marionette</i> .....	89
3.3 <i>Über-marionette X Shite</i> .....	91
3.4 <i>Übermensch</i> .....	93
3.5 Futurismo .....	97
3.6 A fogueira das vaidades.....	103
3.7 A imaginação .....	104
<b>4 O ESTÉTICO E O MÍSTICO: A UNIÃO.....</b>	<b>111</b>
4.1 O belo.....	111
4.2 A turbidez.....	114
4.3 Teofania, antropofania e epifania .....	114
4.4 A consciência compartilhada .....	115
4.5 Yeats e o mito .....	115
4.6 Uma Nova Arte .....	117
4.7 Arte como refúgio .....	118

**CONCLUSÕES.....121**

**REFERÊNCIAS.....133**



## INTRODUÇÃO

*Hamlet* é uma obra clássica que devido a sua atualidade e força dramática se tornou uma entidade teatral. A dimensão de *Hamlet* já há muito desbordou daquele personagem criado por Shakespeare. Solidão, dúvidas, fraquezas, depressão e loucura, a grandeza desta obra talvez seja a possibilidade de trazer à cena toda essa dimensão humana. *Hamlet* se transforma, se embrutece pouco a pouco, na tentativa de decifrar o mistério e o sentido da existência, muitas vezes, por atos pusilânimes, atabalhoados e covardes até. *Hamlet* é uma obra em que o personagem principal é um ser-humano. Na tragédia da existência ele se transfigura, a força das circunstâncias faz com que ele se torne um assassino, veja fantasmas; O modo com o qual *Hamlet* vai tentando se esquivar do que lhe é incumbido, os atrasos, as ofensas a Ofélia. O gênio de Shakespeare transforma essa matéria-prima, um homem a princípio comum, com seu medos, dúvidas e torna-as dramaticamente interessante.

Shakespeare talvez, conte não só com a nossa indulgência, como também, com a nossa cumplicidade. *Hamlet* e nós, por que não perdoar e entender esse estranho tão conhecido? E como entender o assassinato de Polônio como se fosse um inseto abjeto? Tudo isso em função de *Hamlet* ter visto um fantasma, o do pai? O que torna ainda mais impressionante todo o universo e controvérsia em torno dessa obra.

O caminho de *Hamlet* não é fácil: são dois crimes que deve vingar: o incesto da mãe e o assassinato do pai. O primeiro é um crime e um pecado que o enoja, o segundo instiga *Hamlet* a agir, a se vingar. Esta missão é, por conseguinte, uma tarefa colossal que obrigará o jovem príncipe *Hamlet* a se questionar. E é bom que assim faça, porque no contexto da obra, a possibilidade de que ele sucumba com a própria vida é imensa e, parafraseando o texto, por mais que ele possa ser um louco, há método nessa loucura (Ato II, Cena II). Daí a procrastinação ser, também, um tema constante em *Hamlet*. Após saber, pelo espectro, que seu pai fora assassinado pelo rei Cláudio, *Hamlet* dá início a um processo de vingança que, de modo obsessivo, vai incessantemente protelando. Porém, essa propensão em procrastinar significa também sinal de inteligência, afinal de contas ele está diante de um possível regicídio impulsionado por um fantasma e o açodamento é temerário em qualquer ocasião e o ódio, um mau conselheiro. Mesmo assim, o assassinato de Polônio é indesculpável, erro que o arrastará à morte, ciente da mais que provável

vingança de Laertes. Inescusável também a grosseria para com Ofélia e outros atos um tanto amalucados. Numa reunião de trabalho com Stanislavski, Craig afirmou que para se ter a verdadeira compreensão da peça basta ler o título: *Hamlet, A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, i. e., nada mais existe, todos os outros personagens não existem, são sombras, espectros, projeções psicológicas de *Hamlet*. Foi nessa hora que Stanislavski engasgou. (SELENICK, 1982, p. 197). O presunçoso príncipe Craig-*Hamlet* vai mais longe, quando relembra:

Que noite eu tive ontem! Que noite! Sonhei ter conseguido o livro do futuro. Um livro que todos conhecem! Um livro que ninguém lê, porque pensam que sabem tudo sobre ele: “*Hamlet*” (SELENICK, 1982, p. 199, tradução nossa).

O momento histórico da montagem é delicado, ousado até. A Rússia ardia: sublevações, violência, a Revolução de 1905 (prenúncio da Revolução de 1917) com a agravante de ter sido a Rússia humilhada por uma derrota frente ao Japão, fato que alçou este país à condição de potência. Estes podem ter sido alguns dos ingredientes que não favoreciam uma montagem baseada no irreal, nos símbolos. Ou, ao contrário, talvez, essa montagem tenha sido um indicativo de elevação, na necessidade de se respirar ares mais puros do que os ventos que sopravam da Europa central, repletos com o ar pestilento da guerra. Ainda mais quando se leva em conta uma montagem que desvela a impureza palaciana, a vilania de um rei usurpador e regicida e uma mãe pusilânime. Não poderia o público traçar um paralelo, uma analogia entre o rei Cláudio e o Czar Nicolau II?

Desta forma, o esforço de entender um pouco desse mecanismo, do momento histórico em que está inserto, se existe e da possibilidade de uma real correlação entre a história factual e os movimentos artísticos, numa época marcada por ‘ismos’: Simbolismo, Futurismo, Cubismo etc, em que proliferam diversas reações ao Naturalismo, anima-nos também um possível diálogo entre aquilo que Craig escreveu e a sua produção gráfica, que é variável e de alta qualidade. Estes trabalhos são, para nós, documentos primários que amalgamam esta pesquisa e nos auxiliam para um melhor entendimento de Craig, não só com relação a *Hamlet*, como também ao seu pensamento e a sua obra artística como um todo. No capítulo 2 deste trabalho estudaremos a proximidade de Craig com o ideário do movimento pós-impressionista.

São muitas as razões dessa produção teatral ter sido alçada à notoriedade. Uma delas, talvez seja a tensão entre dois polos: o real e o simbólico; no constante confronto

entre Stanislavski (e sua aguerrida defesa do seu método) e Craig. Os dois são realizadores que possuíam concepções artísticas antagônicas, mas não inconciliáveis. Prova disso foi o resultado dialético deste espetáculo, no qual não prevaleceu a tese realista, tampouco saiu vencedora a antítese simbolista, pois do confronto de ideias resultou a obra; por mais que a concepção artística tenha ficado a cargo de Craig, nem de longe a sua concepção cênica foi hegemônica.

Outra possível razão para que essa produção seja tão cultuada seja o modo pelo qual foi enfrentado o desafio de ter em cena um personagem-espectro; a existência desse personagem foi um forte indicativo de que Shakespeare não queria sua obra unicamente adstrita aos cânones naturalistas-realistas. Neste trabalho, várias razões favoreceram a escolha da problemática da mítica e mística produção de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou; *Hamlet*, em si, é uma obra extensamente estudada por pesquisadores de diversas áreas. No que toca a Craig, existem obras que aprofundaram o tema Craig-*Hamlet*, tais como, *Edward Gordon Craig* por Denis Bablet; *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction* de Lauren Selenick; O diário *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig* e *Towards a New Theatre* escritos por ele mesmo, como também, Brian Arnott na obra *Towards a New Theatre: Edward Gordon Craig and Hamlet*; Jean Benedetti com *Stanislavski: His Life and Art*; Outra importante referência é Kaoru Osanai, um dos artistas responsáveis pelo movimento *New Theatre* ou *shingeki*, corrente artística nipônica que estabeleceu uma ponte entre a arte do Oriente e o Ocidente no Japão com o relato *Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre* e o artigo de David Tutaev: *Gordon Craig Remembers Stanislavsky: A Great Nurse*.

Assim, a estrutura deste trabalho está disposta do seguinte modo:

No primeiro capítulo investigaremos o conturbado período histórico na Rússia e na Europa e suas consequências para a elaboração da peça. O confronto dialético entre o universo do TAM e as ideias de Stanislavski e qual a necessidade e/ou motivo que levou Stanislavski a convidar Craig para esta produção. Perscrutaremos as diferenças entre as abordagens desses mestres, o confronto entre o místico/formal/visual de Craig e a busca cênica de Stanislavski (tendo o ator como epicentro). Em seguida, analisaremos quais foram os contributos de Craig para a *mise-en-scène*. Ainda, qual a importância desta montagem na trajetória de Craig e para a história do teatro mundial. Abordamos também personagens fundamentais para Craig: Herbert von Herkomer, por seus experimentos com

iluminação e sinestesia. Friedrich Nietzsche, principalmente pelo conceito de super-homem. Schopenhauer, pelo conceito de vontade e o *belo* como fenômeno estético e Richard Wagner pelo desenvolvimento de uma arquitetura teatral acusmática e fantasmagoria. Sobre o fenômeno Isadora Duncan, teceremos considerações sobre o seu papel fundamental no encontro dela e Stanislavski e o conseqüente convite para Craig encenar *Hamlet*, como também, a sua influência no aprimoramento artístico de Craig.

No segundo capítulo, averiguaremos a inclinação de Craig para acreditar em forças e entes sobrenaturais e, a partir daí, investigaremos a representação da possibilidade de comunicação além-mundo, tendo por veículo, a arte. Em seguida, interrogaremos qual o manejo que ele fez do uso dos signos, dos arquétipos e da fantasmagoria e sobre quais entidades místicas estiveram presentes na montagem de *Hamlet*, provocando o diálogo desses elementos com a *mise-en-scène*. Ainda neste capítulo, e levando em consideração a força do seu misticismo, tentaremos perceber de que forma ele traduziu cenicamente esse misticismo; estudando o papel das sombras, o jogo *chiaroscuro*, as manchas, frestas, o movimento dos atores e os *screens*, bem como a iluminação cênica como correlativo espiritual. Abordaremos algumas coincidências entre a sua vida pessoal e a sua artística, seus fantasmas pessoais e a plausível influência deles na sua *mise-en-scène*. O subjacente encontro com seu verdadeiro pai no papel do espectro de *Hamlet*-pai.

No terceiro capítulo abordaremos a identificação *Hamlet*-Craig e as suas conseqüências. Entre elas, a possível toxicidade dessa relação. Analisaremos esta produção de *Hamlet* em face à teoria do *monodrama* proposta pelo simbolista russo Nikolai Evreinov. O conceito do *Über-marionette*, arcabouço da teoria da atuação de Craig, mais de um século após a publicação de *The Actor and the Über-marionette*, continua sendo um desafio hermenêutico. Neste sentido, é provável que resida aí o que há de mais fascinante no estudo de Craig, não só pela importância do aparente absurdo em propor a desumanização e/ou despersonalização do ator, com também, a existência de um vasto campo de estudos ainda a ser descoberto. O *Über-marionette* como projeção psicológica.

No último capítulo, examinaremos o contexto simbólico da produção de Craig e de Stanislavski para o TAM e de que forma Craig trouxe à lume o irreal, atentando para o

modo com o qual ele lidou com as forças ocultas e suas representações. Nessa perspectiva, refletiremos sobre a possibilidade de uma aliança entre a estética de Craig e o teatro como experiência mística, i. e., a tentativa de comungar o estético ao místico da significação simbólica atribuída aos elementos da cena, principalmente em seus aspectos visuais.

Na conclusão deste trabalho, apresentaremos um resumo das principais observações constatadas a partir da investigação das hipóteses, enumerando as percepções decorridas do percurso e traçando apontamentos para a continuidade da pesquisa.



## 1 A VISUALIDADE CÊNICA: AS INOVAÇÕES DA MONTAGEM

### *HAMLET*

#### 1.1 Um ambiente simbólico

O final do século XIX, a transição ao Modernismo e o fim do Romantismo não foi uma natural e suave transformação; na filosofia, o pensamento metafísico da Europa niilista foi aquele que promoveu a transformação de uma filosofia da teoria da retórica (e lógica) para uma teoria da estética. O niilismo que tem Friedrich Nietzsche (e seu antecessor Schopenhauer) como corifeus, levou ao extremo esta visão ao propor que somente como fenômeno estético a existência e o mundo se justificariam, i. e., o Simbolismo como fenômeno estético é alçado à condição de ideologia. Na Inglaterra, o trabalho de Nietzsche era revisto em algumas publicações sofisticadas envolvidas em novas tendências da arte, como *The Speaker* e *The Savoy* e, ainda, figuras com Arthur Symons formulavam noções em paralelo com os alemães. Gordon Craig subscreveu tais teorias e tornou-se partícipe do movimento *Arts and Crafts* e junto a Hubert von Herkomer, que com suas experimentações ligadas à luz e a *mise-en-scène*, foi decisivo na *expertise* que Craig tinha desenvolvido e aparentemente nunca creditou de forma devida.

Os *yellow nineties* (como foi conhecida a década de 1890 pelos artistas britânicos) foi a época conhecida como da ‘eterna transição’, na qual, tudo era novo: *art nouveau*, *New Journalism* etc. Esta transição deixava a era Vitoriana para trás e conduzia ao Modernismo. Nesses ‘anos noventa amarelos’ articulou-se na Inglaterra a noção da vontade de poder (ou de potência) que Nietzsche concebeu e desenvolveu, transfigurando-se nos meios vanguardistas como vontade de estilo, de criar (ou de *design*); concepções estéticas que nortearam o aprimoramento cênico de Craig.

Na Alemanha, o poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) escreveu em 1898 dois artigos em que propunha um drama “mais concentrado, mais penetrante” e no mesmo ano, Johannes Schlaf (1862-1941), um dos pioneiros do naturalismo, escreveu *Von Intimen Theater*, em que propugnava ser a essência do teatro moderno uma passagem para a ação interna, a psicologia dos personagens começava a ter importância e não só o exterior, suas ações. No mesmo período, Stéphane Mallarmé na França discordava de Wagner quanto ao protagonismo da música na sua obra-de-arte-total (síntese de várias

formas de expressão artística). Para o poeta, em suma, seria a poesia o verdadeiro elemento unificador da obra de arte. Theodor de Wyzewa entendia que “um drama lido parecerá às almas sensíveis mais vivo do que o mesmo drama encenado num palco por atores vivos” (1886, p. 102). Mesmo sendo um visionário, Craig foi um produto da sua época, do seu momento histórico; sua visão pessimista e niilista, herança direta do pensamento de Schopenhauer e da ‘decadência’ de Nietzsche. Neste singelo panorama sobre os primórdios do Simbolismo no teatro (e em Craig) sugere-se que o criador do *Über-marionette* não foi um homem de teatro isolado e hostil às ideias de seu tempo. A sua inventividade e pensamento foram resultado de um mundo que efervescia, principalmente no quartel final do século XIX e início do século XX. O Simbolismo eclodiu sufocado pelo positivismo, o Realismo, e pelo darwinismo naturalista. Em função da *Realpolitik* de Bismarck, a Europa tinha se tornado um barril de pólvora, onde as relações de poder pelos Estados solapavam qualquer possibilidade de conduta moral. Como toda expressão genuína de seu tempo, o Simbolismo subliminarmente se antecipou às convulsões sociais e aos grandes conflitos armados que açoitariam o velho continente. Em contra-partida, muitos críticos entendiam o Simbolismo como uma fonte de fuga, escapismo e obscuridade. No teatro, seus detratores o chamavam de ‘teatro dos contos de fada’. Outros ainda, acusavam-no de covardia por sua reiterada recusa em enfrentar a dura realidade daquele período; os simbolistas se defendiam: para eles não se tratava de fuga da realidade, o Movimento reconhecia o que é o real, porém era a sociedade desconectada, que não queria, ou não entendia o significado deste Movimento. Notável documento artístico, o *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas trazia em seu bojo, como ele mesmo disse, os fundamentos de uma teoria simbolista; nele contestou:

A acusação de obscuridade lançada contra tal estética pelos leitores com porretes na mão nada tem de surpreendente. Mas o que fazer? As *Odes Píticas* de Píndaro, o *Hamlet* de Shakespeare, a *Vida Nova* de Dante, o *Segundo Fausto* de Goethe e a *Tentação de Santo Antônio* de Flaubert não são também ambíguos? (MORÉAS, 1886, p.1-2, tradução nossa).

O Simbolismo não atuava como denúncia social, mas como escape de uma realidade sufocante. Não se recusava a enfrentar a realidade, quer o seu lugar na arte, respirava outros ares e tinha a intuição como fonte de conhecimento, não só a razão.

A situação política russa-czarista no limiar do novo século XX se agravou, e muito, no tabuleiro expansionista asiático. Neste cenário, a Rússia sofreu um duro revés

ao se envolver num conflito armado diante do Império nipônico, num confronto em que o Japão vencedor foi reconhecido como potência militar. Essa foi a primeira grande guerra do século XX (1904-1905). A partir daí, Nicolau II desgastado e desacreditado pela população enfrenta diversas revoltas inclusive a dos marinheiros do encouraçado Potemkin, transformado em ícone do cinema sob a direção de Sergei Eisenstein (1898-1948), aluno de Vsevolod Meyerhold, o qual, por sua vez, aluno de Stanislavski (1863-1938).

## 1.2 Literatura

Num paradoxo, Craig acreditava que *Hamlet* não poderia ser encenado. Para ele, a literatura e os dramaturgos deveriam se manter distantes do teatro. É plausível que pensasse dessa forma levando em conta que Shakespeare, Ibsen e Tchekov, por exemplo, eram dramaturgos reconhecidos como autores de obras consideradas de alta literatura e, por “bastarem a si mesmas”, auto-suficientes, seriam redundantes quando superpostas à cena. Para Craig, obras dessa estirpe, deveriam ser consideradas poemas dramáticos (para serem lidos), diferentemente do drama que deveria ser encenado (CRAIG, 1963, p. 160). Da mesma forma, o teatro simbolista, imagético por excelência, não seria sincrético com a imensidão de signos poderosos insertos nas grandes obras teatrais. Despojada da literatura, a concepção de cena que Craig buscava tinha no encenador o novo dramaturgo; o verdadeiro artista, mesmo não sendo um criador, seria necessariamente um meticuloso regente em seu mister; comporia o espaço cênico, daria forma na exata medida entre o trabalho do ator (este necessariamente subordinado àquele) e a luz, a música, a *mise-en-scène*, dando unicidade (de único) e unidade (de uno) à realização teatral. A procura de Craig por novos caminhos cênicos evidenciava a subordinação de todos os elementos da cena a uma visão artística única. A do encenador-diretor, o único *régisiseur* envolvido na inteireza da produção teatral. Richard Wagner pensava da mesma forma, como podemos constatar, quando disse, que

Uma peça teatral só pode ser bem concebida, bem construída, bem dialogada, bem ensaiada e bem interpretada sob os auspícios de um único homem que tenha o mesmo gosto, o mesmo julgamento, a mesma mente, o mesmo coração e a mesma opinião (WAGNER, 1871-72, p. 473).

Por mais que a abordagem wagneriana recaia sobre a força da música, esta não é a única fonte de inspiração para Craig. Patrick LeBoeuf (2014, p. 404) entende ser outro o

motivo de não se encenar *Hamlet*, para LeBoeuf, Craig entendia que *Hamlet* seria montado por algum tempo ainda, mas o teatro não deveria repousar para sempre sobre uma obra dramática e, sim, performar obras que seriam de sua própria arte. Sua matéria-prima seriam os próprios elementos da cena. (CRAIG, 2009, p. 75-6).

### 1.3 O confronto

Em *Minha Vida na Arte*, livro-síntese de sua obra artística, Stanislavski escreveu num tom sombrio: “ -Aí veio uma nova desgraça!” (1989, p. 464); imprevistos aconteceram e nem por isso tirou o brilho dessa produção ousada, mesmo assim, deve-se reconhecer que o confronto entre ambos existiu, como, por exemplo, nos ensaios, Stanislavski lia algumas cenas para Craig de diversas formas, com diferentes modos de interpretação: a russa realista, a declamatória, a moderna e etc. Craig implicava e não gostava de nada. Porém, ponderou Stanislavski que Craig desejava, como ele, a perfeição. O inglês rejeitava e protestava contra o convencionalismo, da mesma forma contra a naturalidade e contra a simplicidade que privava da poesia a interpretação (STANISLAVSKI, 1989, p. 465).

Nos arranjos preliminares de *Hamlet* no TAM a presença de Craig em Moscou obliterou tudo o que tinha sido feito antes, seja na *mise-en-scène* de Vladimir Egorov – que fora designado pelo *Board* do TAM para executar um “plano B” caso Craig falhasse – seja no que Stanislavski tinha pré-ensaiado, o que se tornou, em certa medida, inútil. Porém, nem tudo o que Craig sugeriu foi incorporado à cena, principalmente no que toca ao modo de atuação dos atores do TAM. Estes, por sua vez, não conseguiram se desvencilhar daquela interpretação calcada na interioridade, na sutileza psicológica, *longa manus* da técnica de Stanislavski. Porém, quando da abordagem dos fantasmas, Stanislavski se viu numa situação, no mínimo incômoda, para que pudesse viabilizar cenicamente o espectro-sombra (*Hamlet-pai*). Afirma Laurence Selenick (1982, p. 40) que os atores do TAM, nas cenas que continham aspectos anti-naturalistas, eram orientados por Stanislavski a fazer uso da ‘experiência interna’ e o ator que fizesse o espectro deveria salientar as habilidades comuns dos atores, i. e., não se exigia virtuosismo ou aptidões especiais. E era tudo isso que Craig não queria. Quando a peça requeria o uso do irreal, Stanislavski, por mais que fosse um mestre consumado, parece que ficou num beco sem saída. Esta situação veio muito a calhar para a abordagem de Craig, não só pelo fato de o espectro ocupar uma posição proeminente dentro da obra,

como também, pelo fato de que há uma *imposição* de Shakespeare quando requer do idealizador o manejo de um fantasma dentro da peça, simplesmente por que *existe* um personagem-fantasma e isso dificilmente pode ser ignorado. Num dos interregnos dos ensaios, de volta à Inglaterra, numa espécie de devaneio, Craig escreveu para Stanislavski dizendo que não queria nenhuma posição definitiva (no TAM), que estava à disposição e que Stanislavski poderia contar com ele como um médico da família que poderia ser chamado na hora da doença. (SELENICK, 1981, p. 31). Essa audácia de Craig pode ser verificada também no trabalho de David Tutaev: *Gordon Craig Remembers Stanislavsky: A Great Nurse*.

#### 1.4 “Miss D.”

Stanislavski, na sua obra *Minha Vida na Arte*, trabalho-síntese de sua trajetória artística e humana, discorre acerca de seus trabalhos, sua técnica e considerações estéticas. Enfim, uma vida na arte. Um de seus capítulos tinha como título: “Duncan e Craig”. Nele, incluiu ambos no mesmo patamar. Daí pode-se ter uma ideia do respeito e consideração que o mestre russo tinha por Isadora Duncan. A coreógrafa e bailarina estadunidense foi personagem indispensável para a realização de *Hamlet* no TAM. *Miss D*, como Craig rubricava as cartas endereçadas a ela, foi sem sombra de dúvida a força propulsora desse encontro antológico. Dotada de inteligência e ousadia, foi protagonista dentro e fora da arte. Dentre as suas influências, destaca-se a Grécia antiga (na figura 1 abaixo, Duncan na Acrópolis, Atenas em 1920). Inclusive foi acusada de se apropriar da cultura grega para se auto-promover. Ela se defendeu asseverando que era instintiva essa influência e fora baseada em aspectos políticos e religiosos e não somente na estética grega. Sua *persona* oscilava entre ser uma ‘sacerdotisa’ e uma ‘revolucionária’. Entre 1904 e 1907 percorreu vários países, entre eles, Grécia, Rússia, Alemanha e Escandinávia, período em que trabalhou com Craig e Stanislavski.

**Figura 1: Uma Helena de Craig**



Fonte: Internet, acesso em 02/11/2017, disponível em <https://theredlist.com/wiki-2-24-525-770-943-view-1910s-3-profile-isadora-duncan.html>

O encontro de Craig com Isadora Duncan em 1905 foi decisivo para ele, aquilo que faltava para atingir um novo patamar de entendimento para a sua Arte. Nascida nos Estados Unidos da América do Norte, Duncan teve que enfrentar o fato de que o *ballet* estadunidense não tinha qualquer reconhecimento artístico naquela época na Europa; dançava quase sempre sozinha, sem sandálias ou sapatilhas; sua arte desnuda chamou a atenção -e também chacota, nos centros culturais europeus. Ela foi para Craig, aquilo que ele entendeu como expressão direta da imaginação; o contato com a arte de Isadora fez com que entendesse o que é a *Verdade* e -por consequência, na lógica de Craig- o *Belo*. Duncan, com a graça do seu movimento, a pausa e o silêncio majestoso, tornava a fala e o som desnecessários. Depois, em suas memórias, Craig disse que ela tinha entendido muito bem o silêncio *dele*... (CRAIG, 1957, p. 262). Consagrada, affiançou Craig junto a Stanislavski (e à direção do TAM); usou inclusive métodos de persuasão não-convencionais a favor do seu amado, uma ação arriscada, diga-se de passagem, tratando-se de Craig, não pelo seu talento artístico, que é inequívoco, mas, sobretudo pelo seu temperamento irascível, fonte perene de problemas.

O ano de 1908 foi excepcional para Craig, estava ele em contato para arrendar o Anfiteatro Goldoni em Florença para ali concretizar um antigo sonho: uma escola. Nesse ínterim, duas propostas estavam sendo entabuladas: fora convidado por Max Reinhardt (para encenar *King Lear* em Berlim); simultaneamente, houve uma indicação de que ele seria convidado a encenar *Macbeth* em Londres, uma proposta vinda do poderoso Herbert Beerbohm Tree. E, se não bastasse, um telegrama de Isadora transmitindo o convite para dirigir *Peer Gynt* (Ibsen) no Teatro de Arte de Moscou (TAM); a partir deste momento até a assinatura do contrato de para Craig dirigir *Hamlet* não faltaram alguns ingredientes,

indigestos até, tendo Craig protagonizado momentos constrangedores, meses de tratativas em que não faltaram oportunidades onde Craig teria sido ora atrevido, ora um amador maquiavélico (SELENICK, 1982, p. 14, tradução nossa).

### 1.5 As técnicas

Em suas memórias, Stanislavski reconheceu e agradeceu a atitude eminentemente artística da direção (*Board*) do Teatro de Arte de Moscou pela escolha de Craig pois este impulsionaria o TAM “depositando novos fermentos espirituais” (STANISLAVSKI, 1903, p. 453). Ele, um mestre consumado abriu as portas do seu teatro Craig (e sua ideias), tão diferentes das suas.

**Figura 2: Rosencrantz e Guildenstern**



**Fonte: Selenick, 1982, p. 163. Disponível também pela internet, no endereço**

**<https://www.questia.com/read/28404431/gordon-craig-s-moscow-hamlet-a-reconstruction>, acesso em 02/01/2018**

Na figura 2 acima, pode-se ter uma ideia da atuação dos atores sob a batuta de Stanislavski. O renomado mestre entendeu que a sua técnica tinha atingido determinado patamar e estaria apta a enfrentar as peças do repertório clássico. As dissonâncias entre ele e Craig não foram o bastante para ofuscar a excelência do resultado final. Os ensaios tiveram início em março de 1909, evento que muito municiou a imprensa da época, o que acabou por bem documentar o projeto desde o início. Os dois mestres analisaram linha a linha, cena a cena, todo o texto. Inclua-se aí conversações acerca da iluminação, som e marcação de atores. Assumindo seu perfil de *designer*, Craig logo se imiscuiu na montagem de uma réplica do palco, onde atores e atrizes eram meticulosamente estudados, suas posições, o movimento, linhas, profundidade. Os trabalhos foram

divididos, Craig como encenador e Stanislavski e Sulerzhitsky ('Suler') na direção dos atores. Craig não facilitou as coisas, de forma infantil se recusava a assistir aos ensaios dos atores porque nada poderia modificar, somente exigiu que presenciasse o produto final do trabalho.

A técnica de Stanislavski é baseada no realismo, na absorção completa do ator pelo seu personagem, como também, na interioridade, a emoção que independe da vontade, enfim, na ascensão do psicologismo e da Memória Emotiva. Nesse estágio da sua concepção cênica -tendo sempre os atores como protagonistas- e de posse desse manancial, Stanislavski entendeu que a sua técnica poderia alçar novos voos, como o repertório clássico. Os encontros entre ele e Craig foram pontuados por tentativas, cada qual à sua maneira, de influenciar o projeto. As dissonâncias não foram poucas, uma relação conflituosa em que não faltaram combinações, desentendimentos, aproximações que culminaram num *Hamlet* histórico. Síntese dialética de dois gênios da cena teatral, o resultado foi um trabalho seminal que evolucionou o teatro moderno; impactou e criou uma rede de discussões apaixonadas, sejam daqueles que defendem uma abordagem realista, sejam outros que advogam um enfoque que tem como matéria-prima o símbolo. Em seu enfoque, Craig queria que os atores pouco se movimentassem, deixando que o poder da poesia fluísse do texto, inclusive seus sentimentos; entendia que o excesso de movimento seria redundante, seja pela força do texto, seja pela força dramática da peça de Shakespeare. Stanislavski se contrapunha, seus atores deveriam acompanhar o palpável da emoção sugerida pelo texto. Para Craig, o texto *de per se* já caracterizava, demonstrava o estado emocional que deveria nortear a atuação, sendo desnecessário acrescentar outros 'estados' psicológicos. O embate maior, como não poderia deixar de ser, ocorreu no que toca à *performance* de *Hamlet*. Para Stanislavski ele era um cruzadista, um soldado, ora voluntarioso, ora inerte. Para Craig, *Hamlet* era um conceito, um princípio espiritual em luta contra tudo e todos. Porém, ambos tinham o mesmo escopo no que toca à unidade na concepção cênica. Para Craig, os arranjos espaciais de cada cena eram um correlativo do estado psicológico de *Hamlet*, uma extensão dos seus pensamentos, plataforma para a progressão dramática em que ora retesava, ora transformava. Nesse ínterim, detratores de Stanislavski o acusavam de ter abolida a imaginação em favor da Memória Emotiva e de todo o suporte que a sua técnica enseja. Críticas injustas, pois Stanislavski juntamente a François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze e Gordon Craig tem em comum serem considerados os pioneiros na pesquisa do universo do ator, não só pela originalidade das

suas ideias, mas, sobretudo, pelo distanciamento de um histrionismo que imperou até o final do século XIX. O mestre russo poderia ser acusado por vários motivos, menos de que ele seria um inimigo da imaginação dos atores.

Para Craig, o uso das convenções, de uma artificialidade elevada e austera é a marca da atuação de seus atores, sempre subjacente à *mise-en-scène* e ao encenador. Pesa sobre Craig, o fato de ter sido muito pouco posto à prova o que ele pretendia, seja para seus atores, seja para a sua concepção cênica. Nem mesmo no *Hamlet* do TAM, no que toca à técnica de atores, poderia ser considerado o que ele, efetivamente, queria. A música, na técnica de Craig, tem uma importância capital no desenvolvimento de seus atores, esta que é um dos pilares do Simbolismo e, por certo, o elemento mais marcante dessa corrente artística. O uso sistemático da música tem íntima ligação com o fato de quê, para Craig, o ator deveria trabalhar com o vetor “de fora para dentro” e não o contrário, como defendia Stanislavski, e que a interpretação seria o resultado direto do senso de observação e a habilidade em traduzir suas percepções num padrão simbólico de movimento. No *Hamlet* em Moscou, Craig defendia a ideia de que os atores deveriam se apropriar do ‘tom’ de toda a *mise-en-scène* e desenvolver os seus personagens a partir deste conceito, como também, por meio da sua voz e do seu movimento. Craig ainda observava que os atores deveriam representar e interpretar e, por último, criar. Isto significaria o retorno ao estilo. Craig defendia que, inicialmente deveriam atores e atrizes, abdicar de todo histrionismo convencional-imitativo e toda a sua energia deveria estar a serviço da visão artística do encenador, o único absolutamente livre para criar. Craig pleiteia generosidade por parte dos atores e atrizes, deixar de lado suas *personas* em prol de algo maior, a obra em seu conjunto, assimilar a ideia de serem instrumentos, unidades de algo maior, em favor da arte.

### **1.6 Simbolismo**

Movimento ligado ao teatro, à literatura e às artes plásticas, surgiu no final do século XIX; Movido por ideais românticos, deitou raízes na literatura, no teatro e nas artes plásticas. Na França, a partir de 1881, poetas, pintores, dramaturgos e escritores em geral são influenciados pelo misticismo advindo do “orientalismo” nas artes, filosofia e religiões daquela, à época, longínqua região. O Movimento simbolista era eminentemente individualista. Cercado de uma secular espiritualidade, foi considerado decadente, refratário à lógica e à razão. O *Transcendentalismo* foi outro elemento distintivo dessa manifestação artística, focando no imaginário e na fantasia, valendo-se muito mais da

intuição do que a lógica e da razão, desenvolveu-se principalmente em solo estadunidense nos primórdios do século XIX; o *Transcendentalismo* não se inscreveu como movimento artístico e, sim, como filosofia do ser, não propriamente uma filosofia ontológica, mas como ideias e abordagens conectadas ao transcendentalismo kantiano, uma espécie de hiperrealidade instintiva. Diferentemente, o Realismo, ao qual Stanislavski pertencia, foi, por sua vez, uma reação ao Romantismo, este que tinha seu arcabouço no real, primando pela excelência de um perfeito mimetismo, em ilustrar fielmente a realidade. Sob o manto da política russa do período do início do século XX, sua abordagem tinha como objetivo reproduzir com especial esmero a realidade do povo, sem falsear, sem mistificar.

A noção de musicalidade era uma característica marcante do Simbolismo e da sua estética. Fundamental no Simbolismo foi a sugestão e não a declaração formal, direta ou explícita; o importante era sugerir por meio das palavras e das ideias, sem nomear objetivamente os fenômenos do ser-no-mundo, a sua realidade. A base da cena a que Craig visava era visceralmente oposta à cena realista, entendia ser essa corrente artística com o gérmen da Revolta (sic), a traidora da imaginação; para ele, os realistas instigavam e idolatravam a fealdade, falseando a realidade (CRAIG, 1913, p. 90, tradução nossa).

Para Craig, “um símbolo é um sinal visível de uma ideia” (apud EYNAT-CONFINO, 1987, p. 192). Este conceito de símbolo sugere ter sofrido influência direta de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), o qual afirma que o

Simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia numa imagem, de tal modo que a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inacessível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, fica todavia inexprimível”. (GOETHE, *Maximen und Reflectinem*, 2015).

O movimento simbolista foi uma reação ao Naturalismo, considerado uma exacerbação do Realismo. Naquele, o darwinianismo sugeria contornos eugênicos, a ‘força’ da hereditariedade e a teoria evolucionista (e a seleção natural) eram seus pilares. Darwin, Hippolyte Taine, Auguste Comte e principalmente Émile Zola foram seus nomes proeminentes. O romance *Germinal* de Zola foi considerado o manifesto literário do Naturalismo, seu autor mergulhou profundamente no universo em que se inseriu a narrativa, Zola passou um período de dois meses vivendo entre os mineiros; coexistiu, sentiu na carne a sua realidade. Viés interessante no movimento naturalista, além da seleção natural, é o erótico e a violência serem considerados elementos naturais e atávicos

da experiência humana, daí sua constante presença em toda temática naturalista. No teatro, o naturalismo exerceu mudanças marcantes, com o surgimento do diretor, do cenógrafo e do figurinista. Até então, o próprio ator escolhia suas roupas, um único cenário era usado para diversas montagens, e não estava definida a posição do diretor como coordenador de todas as funções, havia, no máximo, um diretor de palco.

No âmbito teatral, W. B. Yeats e Gordon Craig são os grandes pensadores do movimento simbolista. Para Craig, o ofício do ator estaria estreitamente ligado a uma permanente interpretação imaginativa, sua fonte estaria no submerso, na alma, e deve ser revelado e forjado por meio de símbolos que teriam a aptidão de revelar sem ostentar, uma via direta com a alma. A convocação seria pelos sentidos e não através deles. Profundamente místico, Willian Butler Yeats, poeta-dramaturgo irlandês, critica o realismo, pois este perdia-se nas externalidades, em escritas pictóricas, em pinturas de palavras, na opinião, na declamação, ou como já se disse, “construir em tijolo e massa e colocá-los dentro de uma capa de livro”. Yeats admirava a dignidade, a vastidão da cena proposta por Craig, como também reescreveu algumas de suas peças devido à influência de Craig, entre elas: *The Hour-Glass* e *The Deliverer*. Para Yeats, as escritas simbólicas eram mais fortes que metáforas, porque estas não tinham o poder de emocionar, não eram profundas o bastante para comover, quando não eram símbolos. Fez uso frequente, também, de elementos de evocação, da sugestão própria do simbolismo.

### **1.7 Screens**

Craig influenciou sobremaneira a cena: a invenção dos screens, *écrans* ou biombos matizados de forma neutra que, com sua mobilidade, seriam usados numa cena representacional não-realista e anti-naturalista. Os cenários teatrais, na época de Craig, sugeriam, ou tentavam ilustrar a representação, exigindo muita boa vontade dos espectadores, sugerindo simulacros da vida real, a representação naturalista-realista pouco acrescentava no plano artístico, tampouco se exigia do público, exceto aceitar como verdadeiro telões onde se pintavam castelos, montanhas e vales. Instigando o espaço cênico, criando volumes, valorizando a profundidade, a tridimensionalidade, os biombos de Craig alçam a *mise-en-scène* a um novo patamar; com os *screens*, Craig entendia ter descoberto uma das “Unidades do Drama Grego”. Estas eram as diretrizes ou regras básicas para a composição de uma tragédia desenvolvidas por Aristóteles, para ele, estes eram os elementos fundamentais para se compor uma obra dramática. Na Unidade de

Tempo, Aristóteles entendia que uma representação teatral deveria desenvolver-se em um curto espaço de tempo, não mais que vinte e quatro horas, ponderava que as apresentações baseadas no tempo real capturavam a atenção da plateia, presentificando as sensações, tornando-as mais verossímeis. Já com relação à Unidade de Lugar, as representações deveriam se desenvolver num único cenário, evitando-se assim, que o público se distraísse e perdesse o foco da ação. Os biombos de Craig teriam a aptidão da continuidade cênica; com eles, não se notaria uma ruptura de uma cena à outra; haveria então, harmonia e suavidade, como também, um sentido de variação. No viés da praticidade, não se pode esquecer o elemento espaço-tempo, pois era própria da maquinaria à época de Craig que determinados cenários demandavam até vinte minutos para serem trocados, muitas vezes necessitando de um intervalo para sua troca que, mitigariam o fluxo dramático e/ou causariam um distanciamento e/ou déficit de atenção dos espectadores, em detrimento da própria ação dramática, fato que não aconteceria com o manuseio dos *screens*.

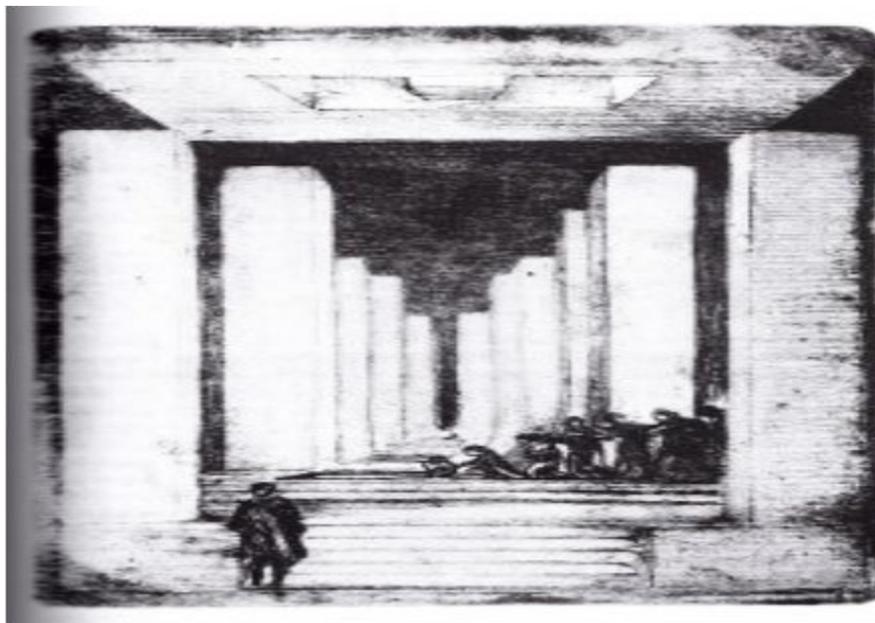
### ***1.8 A luz cênica como visão espiritual***

A concepção cênica de Gordon Craig era simples, despojada e eficiente; para ele, a cena naturalista impunha a tarefa de transformar a cena numa infinidade de objetos cênicos que pretensamente evocariam o real, transformando, às vezes, o palco numa espécie de museu. Para Craig era primordial suprimir o que havia de obsoleto na *mise-en-scène*. O naturalismo, *facsimile* da natureza, sugeria um desdém para com a imaginação, refratava-a, subestimava a capacidade criativa do espectador; neste contexto, restringia-se o espaço para a invenção, para a poesia. Na ânsia pela autenticidade, o Naturalismo tendia a copiar, a replicar, diminuindo assim, um possível conteúdo simbólico. *Designer* por excelência, Craig desenvolveu uma arquitetura que insinuava um prolongamento, um *continuum* espacial; luz, linhas, cores em coesão e harmonia com o espaço cênico: *um ambiente simbólico*. A iluminação cênica de Craig teve com a produção de *Dido and Aeneas* um salto de qualidade até chegar ao zênite da sua concepção artística: *Hamlet*. Síntese do seu impacto, Scott Palmer anota a respeito da revolucionária iluminação em *Dido and Aeneas* (maio de 1900) sob a direção de Craig:

[...] Por inexistir as luzes da ribalta, os atores pareciam menos artificiais. As telas laterais iluminadas de Herkomer, fixadas a dois ou mais metros à frente do pano de fundo, tinham alcançado uma tal profundidade de cor que Craig jamais tinha visto antes; pois só tinha conhecimento das telas pintadas que eram

usadas em cenas de pantomima. Decidiu que, qual fosse o motivo, usaria telas também, com luzes laterais de diferentes cores. O resto da sua iluminação viria por cima do prosccênio (PALMER, 2012, pp. 2-3, tradução nossa).

**Figura 3 : Set**



Fonte: Internet, acesso em 05/02/2018, disponível no endereço <https://progenytheatre.blogs.lincoln.ac.uk/2013/02/07/artistic-influences/>

Na figura 3 acima, outro *set* desenhado por Craig, nota-se a preocupação com a verticalidade, a perspectiva, a profundidade da cena. A iluminação de Craig, sob a influência de Herkomer, ao qual fazemos menção abaixo, fez uso de iluminação lateral, subtraiu as luzes de ribalta, como também, fez uso da gaze (*light gauzes*) com efeito similar ao tule, gerando excelentes efeitos de transparência e dotada de grande sensibilidade à luz.

### **1.9 Influências**

Hubert von Herkomer foi um multitalentoso artista: pintor, compositor, músico, diretor teatral e também um dos pioneiros na direção de cinema; alemão, de origem bastante humilde se fixou em Bushey, interior da Inglaterra, onde possuía um estúdio. A privação material que ele e sua família passaram repercutiu manifestamente em sua concepção artística, tornando-se um ferrenho defensor do realismo; sua obra tem a marca do humanismo; em 1907 tornou-se cavaleiro por Edward VII. Craig frequentou assiduamente seus cursos e experimentos e por mais que tenham abordagens artísticas

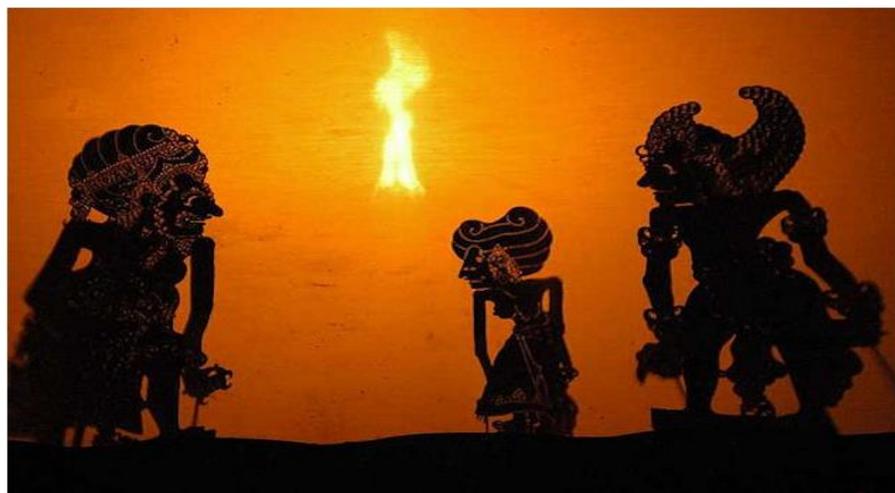
diferentes -Craig era um pós-impressionista- a sua influência foi inegável. Nos seus trabalhos posteriores, principalmente *Dido and Aeneas*, Craig evoluiu substancialmente tanto quanto à cenografia, como também, na iluminação.

Outro nome proeminente no estudo da cena foi o suíço Adolphe Appia. Ele e Craig fizeram parte do *New Stagecraft Movement*, entretanto, nunca trabalharam juntos e o contato pessoal foi quase nenhum, exceto, ocasionalmente por cartas nas quais teciam considerações recíprocas sobre suas concepções artísticas. Craig se concentrava no impacto visual da sua *mise-en-scène* enquanto Appia investigava o equilíbrio entre a tridimensionalidade do corpo do ator e a antinomia deste com o cenário bidimensional. Para Appia, o ator era o elemento proeminente da sua abordagem artística. Em Craig, o ator era um componente, uma unidade pictórica subserviente que deveria ser substituída pela metáfora do *Über-marionette*. Concordavam no fundamento de que a plasticidade e a luz andavam lado-a-lado, foi o que se convencionou chamar *Teoria da Plasticidade*. Ambos foram sinônimo de alto *design*, tecnologia e modernidade na cena teatral. Appia tinha uma visão parecida com a de Craig no que toca ao Simbolismo onde, por meio da música, o corpo humano vivo se desfazia do acidente da personalidade e tornava-se um instrumento para a expressão. As produções operísticas e teatrais contemporâneas - principalmente nas óperas de Richard Wagner- são caudatárias da contundência expressiva de Appia.

Na formulação de Craig, havia uma tentativa de reelaborar o conceito wagneriano de “teatro como obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*), abordagem bem conhecida que estabelece a fusão da música, da cenografia, da iluminação, da dança, da pintura e da representação dramática. Em *Da Arte do Teatro* (1963) Craig formulou uma associação entre sinestesia (uma espécie de ‘cruzamento sensorial’) e a *gesamtkunstwerk*. No entanto, a concepção de Craig não se confundia com a de Wagner, pois fundamentava-se na integração dos elementos que compunham a cena, i. e., luz, linhas, palavras, gestos, símbolos, *mise-en-scène* etc., e não a incorporação de diferentes modos de produção artísticas. Para Richard Wagner a arte é um ato vital, expressão do ser, da mesma forma que o ser é expressão da natureza. Arte que se revela no impulso que instiga a vida para a arte. Indicativo em que emerge o inconsciente, primado simbolista (*apud* SYMONS, 1907, p. 233).

A luz cênica na concepção de Craig sofreu influência também do *Wayang* (ou *Wajang*), uma forma de representação de formas animadas encontradas no sudeste asiático, em especial, na Indonésia. É um teatro de sombras com bonecos (figura 4 abaixo); em seu repertório encontramos tesouros do cânone hindu como o *Mahabharata* e o *Ramayana* e também textos com abordagens fundadas no mito. O manipulador (*Dalang*) é um artista e uma autoridade espiritual. No *Wayang kulit* (espécie de *Wayang* com figuras produzidas em couro) tradicionalmente o espetáculo começa às nove da noite e termina às cinco da manhã. Anota Sangga Sarana Persada que as histórias tem índole moral: a honestidade e a verdade contra o mal, como também, escolher de acordo com suas crenças e a purificação da alma (1997-2000). Para Sruti Bala, o interesse de Craig neste tipo de teatro estava adstrito à tecnologia desta arte (BALA, 2012, p. 93).

**Figura 4:** *Ramayana*



Fonte: Internet, disponível em [https://creators.vice.com/en\\_us/article/z4qeza/traditional-indonesian-theatrical-wear-for-the-3d-printed-age](https://creators.vice.com/en_us/article/z4qeza/traditional-indonesian-theatrical-wear-for-the-3d-printed-age), acesso em 09/12/2017. Foto de Rebecca Marshall sob licença de Attribution-ShareAlike 2.0 Generic.

### 1.10 O espaço total

Craig planejou uma *performance* da *Paixão de São Mateus* de Bach sob a égide fascista. Christopher Innes (1998, p. 137) entende que foi mais por oportunismo do que por engajamento, porém Craig mais do que simpatizou com os Movimentos totalitários; certa feita, portou uma mensagem de Goebbels a Erwin Piscator e em busca de patrocínio encontrou-se com Mussolini, momento de tristeza por não ter *Il Duce* reconhecido-o

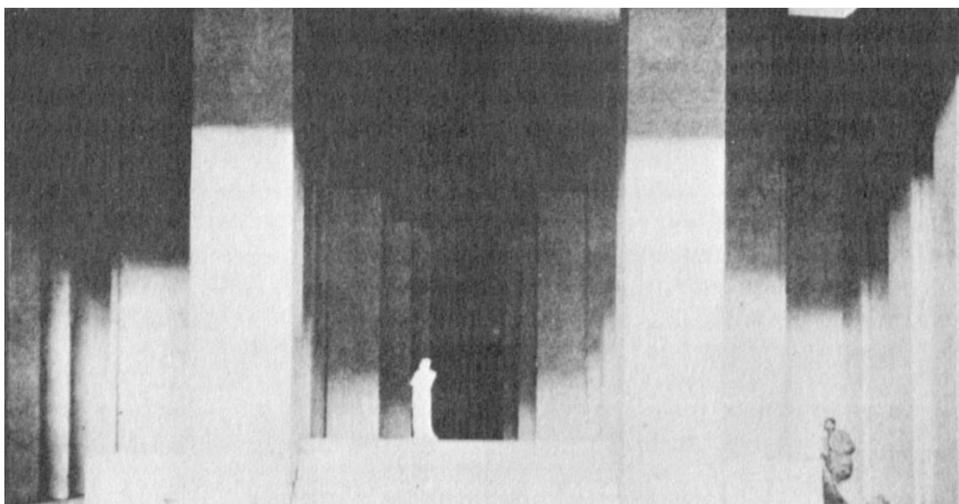
imediatamente... Para Olga Taxidou, Mussolini criaria um grande império que inspiraria um grande teatro e Craig, o seu nome maior (TAXIDOU, 1991, p. 169).

### 1.11 A sombra como expressão

Em 1876, em Bayreuth, templo artístico de Richard Wagner, devido a um problema técnico durante a ópera *Rheingold* o público foi imerso na escuridão. Um clima de desorientação circundou a plateia; nesse momento, Wagner percebeu a potência do lúgubre como força expressiva tal e qual a luz. Neste contexto, o jogo luz-sombra tornou-se eloquente. A partir dessa influência, Craig (como Herkomer) não se intimidou mais em mergulhar seus atores na escuridão, esta, como ideia, conceito que atingiu envergadura com o expressionismo, que pode ser facilmente percebido quando assistimos o filme-referência deste movimento: *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett von Dr. Caligari*, Alemanha, 1919), direção de Robert Wiene, considerado um dos filmes clássicos do cinema expressionista, ao lado de *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926).

Na montagem de Hamlet, os mantos dourados do rei e da rainha pendiam desde os ombros cobrindo quase toda a largura do palco, uma metáfora para o poder e a riqueza. Apontou Stanislavski que esse fato produzia um “mar dourado com ondas douradas” e a luz empregada por Craig era embaçada, enevoadá, dando um efeito extraordinariamente sinistro, pois o manto só brilhava parcialmente, disse ele: “Imaginem o ouro coberto por um tule negro” (STANISLAVSKI, 1989, p. 459). Em *Hamlet*, a baixa luminosidade, sob Craig, adquire expressão, a sua debilidade cria uma metáfora da fragilidade, fraqueza da corte, mesmo com todo o seu ouro.

**Figura 5: A sombra**



Fonte: Internet, acesso em 09/12/2017, disponível em <https://archive.org/details/cu31924026417984>

Craig absorveu e potencializou o conceito das sombras, fez com que o lúgubre se tornasse uma grandeza. Na figura 5 acima, um estudo sobre os *screens* para o *Hamlet* que Craig produziu em 1912. Nele, a inserção das sombras é ostensiva, dominadora (CRAIG, 1913, p. 84). Uma espécie de *tenebrismo*, um áspero contraste entre luz e sombra. O *chiaroscuro*, o contraste entre luz e sombra exigem conhecimentos de perspectiva, dos efeitos que a luz provoca nas superfícies, no matiz. Áreas lúgubres valorizam o estudo cromático, a composição. Na pintura, Georges de La Tour, Rembrandt e sobretudo, Caravaggio, são os grandes expoentes no uso das sombras, e talvez tenham influenciado Craig. Abaixo, figura 6, uma obra-prima de Caravaggio retratando a prisão de Cristo. Stanislavski reconhece em que Craig,

Seu talento e gosto artístico encontravam expressão na combinação de ângulos e linhas e na maneira de iluminar as saliências arquitetônicas com manchas e raios luminosos (1989, p. 456).

Figura 6: Caravaggio



Fonte: Internet, acesso em 05/01/2018, disponível no endereço <https://www.nationalgallery.ie/taking-christ-michelangelo-merisi-da-caravaggio>

Craig em seu ousado projeto *Scene*, preconizou que a voz e a figura dos atores poderiam ser substituídas pela luz, sombra, movimentos inumanos e... o silêncio. (INNES, 1998, p. 181). No *Hamlet* após o solilóquio ‘ser ou não ser’, Craig situou

*Hamlet* atrás de um tule e atrás dele uma enorme sombra se projetava. Os *screens* laterais se moviam em volta dele e com ele, se projetavam sombras de diversos tamanhos, ora dialogando, ora perseguindo *Hamlet* (INNES, 1998, p. 152, tradução nossa).

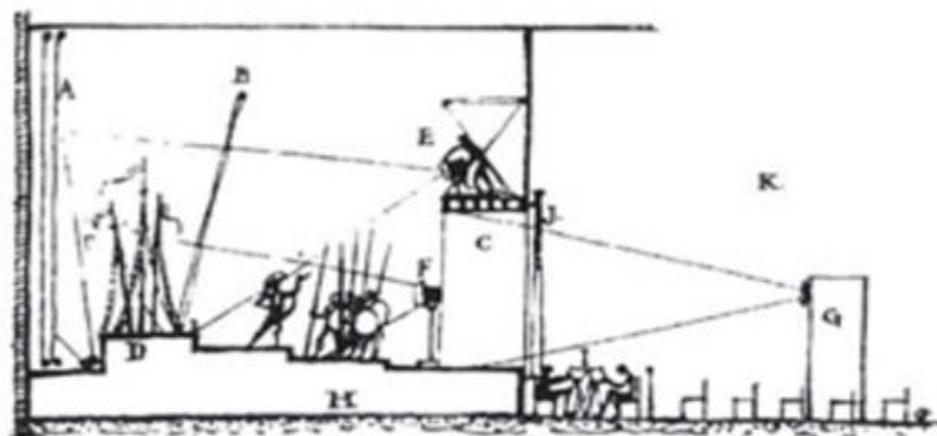
### 1.12 *Dido and Aeneas*

A temática clássica grega-romana é um tema recorrente em Craig. Entre as suas primeiras produções Craig trabalhou com o mito em *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (1899-1900), *Acis and Galatea* de Handel (1902), depois, a *History of Dioclesian* também de Purcell. No programa da ópera *Dido and Aeneas*, Craig escreveu: “no que se refere aos detalhes, fui particularmente cuidadoso em ser descuidado”, seu foco repousa na concepção cênica, os detalhes eram inúteis. O que atraía Craig ao drama grego sugere não terem sido a singular maneira que o povo helênico retratava a realidade humana. Para ele, os Gregos conseguiram captar uma pequena parcela do segredo do movimento; nesse sentido, o uso imaginativo de como eles integravam a natureza com a cena, o movimento do coro com o público e o movimento do sol sobre a arquitetura que ‘movia’ os espectadores. O movimento despontava através do olhar, ou ainda, o movimento se desenvolvia concomitante ao olhar: “a beleza incomparável de se assistir um espetáculo que se desenvolve ao ar livre, o enredo, a narrativa move-se com a luz, as nuvens, enfim, com a natureza” (CRAIG, 1913, p. 8).

Um simples feixe de luz, uma fresta, um ângulo arquitetônico poderia ser um símbolo em si mesmo ou revelaria ou indicaria, tornaria algo expressivo em particular. Os efeitos de luz e sombra valorizavam a percepção do espaço. A não-uniformidade da luz, a baixa intensidade luminosa amainava os sentidos. Em sentido contrário, a maior intensidade. Nesta época, foram de grande valia para o teatro a criação dos *spotlights*; passíveis de regular o foco da luz, bem como os obturadores, o direcionamento e a instalação à distância. No final do século XIX a luz elétrica já era comum nos teatros, as luzes de ribalta e das gambiarras se utilizavam desse recurso. Afirma Innes (1998, p. 22) que Craig, no início de sua carreira, entendia a bi-dimensionalidade dos sets como falsos, porém, a luz a gás, devido a sua suavidade, desfocava o que se via, criando uma ilusão que Craig muito apreciava, reforçando a perspectiva (*trompe-l'oeil*) e dando profundidade a cena. Afirma Innes que quando se tornou comum nos teatros à luz elétrica, Craig manteve muito do que ele aprendeu com Henry Irving, seu padastro e renomado ator e empresário teatral (INNES, 1998, p. 22). Na figura abaixo, um *croqui* da revolucionária produção da ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell. O engenho de Craig na posição dos holofotes, os diferentes planos, os degraus

em que os atores, atrizes e cantores contracenavam; o lugar da orquestra, sugere uma influência da invenção e, também, um incipiente aperfeiçoamento do fosso da orquestra do *Bayreuth Festspielhaus* (*Teatro do Festival de Bayreuth*) de Richard Wagner. Com o fosso, a atenção do público é direcionada totalmente para o que acontece em cena, por mais que a música esteja presente. Note na figura 7 abaixo em que o projetor ‘G’ se esquia de iluminar os músicos, na intenção de fazê-los imperceptíveis, ou pelo menos diminuir o foco neles; inclusive, sugere haver na figura um anteparo entre o público e a orquestra. Outra inovação de Wagner foi a ruptura da estrutura semicircular da plateia, hierarquizada. Em *Bayreuth*, a plateia é inclinada para todos; generosa, democrática e eficaz na fruição artística.

**Figura 7: Ante-proscênio de *Dido and Aeneas***



Fonte: Internet, acesso em 10/12/2017, disponível em <https://www.questia.com/read/1G1-198849225/herkomer-s-legacy-to-craig-and-the-new-stagecraft>

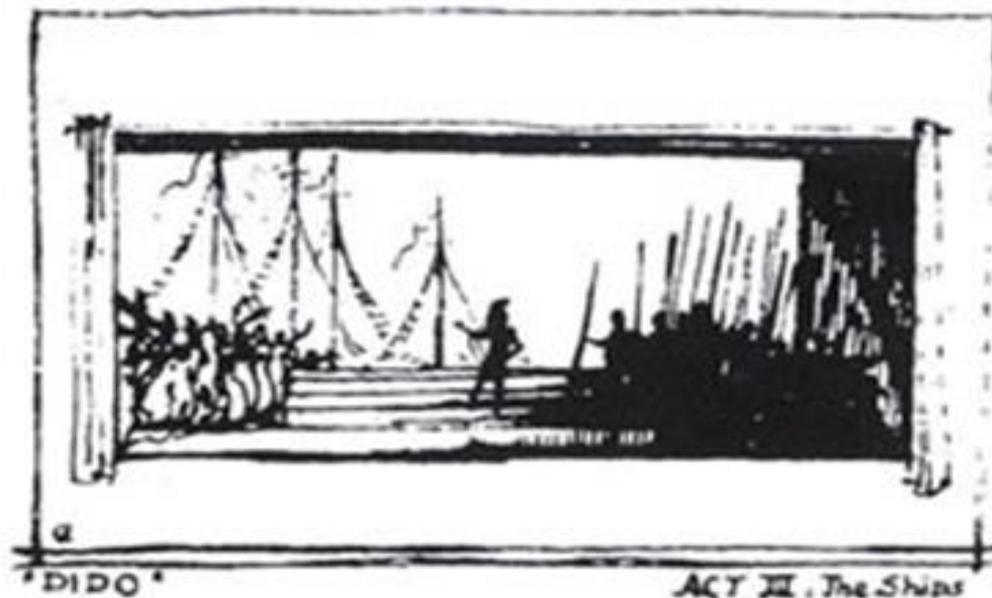
Sob Craig, a luz saía de “lugar nenhum”, circundava a cena num *leitmotiv* com sutis mudanças, criava um quê de infinito com sua perspectiva; uma aura propícia para a cena dos signos. Da apresentação de *Dido and Aeneas*, marco da iluminação cênica moderna encenada por Craig, comentou-se:

Sob o efeito dessa luz, o fundo da cena torna-se profundamente azul, aparentemente quase translúcido, por onde o verde e o púrpura criam uma harmonia de grande encantamento. (PALMER, 2012, p. 2-3, tradução nossa).

Enid Rose (2011, p. 101) pontua que a cena de Craig para o *Hamlet* do TAM possuía uma grandiosa simplicidade, a ação se irradiava sobre toda a cena; um lugar que deixava a impressão do inefável, algo difícil de descrever devido à sua força e beleza, um

lugar que flutua além do espaço-tempo, pura abstração. Para Rose, sentia-se a presença de um trabalho original e que o elemento espiritual exortava o todo e cada uma de suas partes. Daí percebia-se a forma que o autor que dar a obra de arte do futuro, conceito que Craig buscava incessantemente. Craig percrutava na própria natureza, no movimento dos animais, dos astros, elementos que pudessem de alguma forma contribuir para aquilo que deveria ser útil à sua estética. Em paralelo, num aparente paradoxo, procurava um método científico para se atingir a *Beleza*. Mesmo sendo um artista simbolista, não se esquivava em usar elementos ligados ao real, sob o rigor do que se poderia mensurar, verificar cientificamente. Para ele, a *Beleza* não significava somente harmonia, proporção ou simetria mas, sobretudo, unidade; unidade de expressão, isto é, estilo. Um *design* por símbolos.

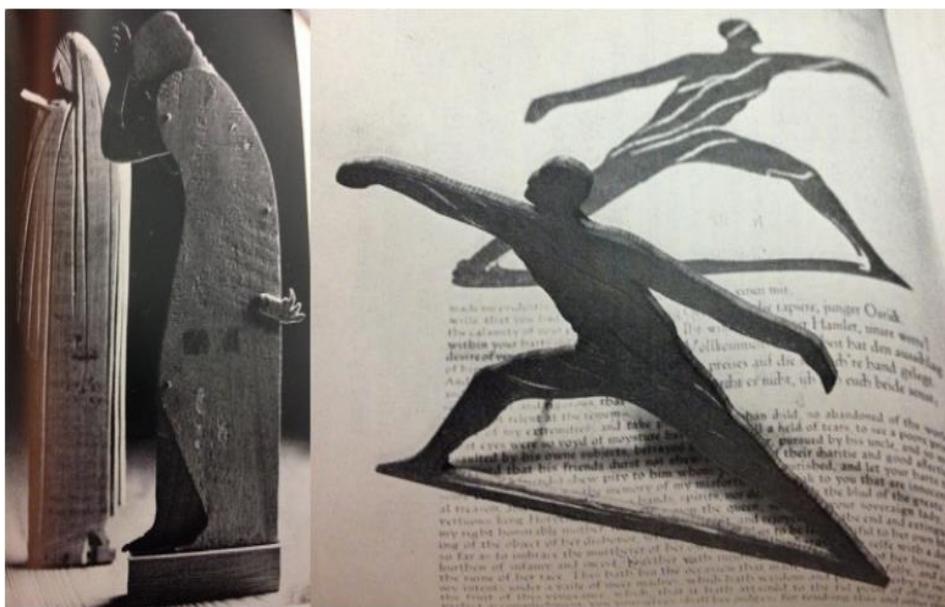
**Figura 08:** *Dido and Aeneas*



Fonte: Internet, acesso em 22/11/2017, disponível no endereço <https://www.questia.com/read/1G1-198849225/herkomer-s-legacy-to-craig-and-the-new-stagecraft>

Na figura 9, acima, um *sketch* de Craig para o terceiro ato de *Dido and Aeneas*; aponta Richard William Pick para o evidente minimalismo, o jogo e o equilíbrio entre luz e sombra contra o pano de fundo e a ausência de luzes da ribalta. A preocupação na plasticidade da *mise-en-scène*. No entanto, convém sublinhar que Craig não se influenciou pelo realismo da cena de Herkomer e, sim, pelos seus truques de luz. Outrossim, Craig fez uso da *silhouette* como força estrutural efetiva (Pick, 2008).

**Figura 09: Figuras negras**



Fonte: Internet, acesso em 18/08/2017, disponível em <https://www.nypl.org/blog/2014/11/14/cranach-press-hamlet>

Outro exemplo da força do lúgubre, as figuras negras (acima) são um bom exemplo; são esculturas talhadas em madeira em tamanho reduzido (e gravuras também), não têm serventia como modelo para figurinos, mas como estudo de tridimensionalidade, dos perfis e dos movimentos dos atores. Estas estruturas são a ‘própria sombra’ e quando se incide a luz nelas, tem o efeito de produzir ‘sombras nas sombras’.

### 1.13 O matiz pós-impressionista como pintura cênica

Nota Barnard Hewitt, no artigo *Gordon Craig and Post-Impressionism* (2009, p. 75) que Craig reconheceu ser debitário de inúmeros pintores como Giotto, Rembrandt e Michelangelo, porém nenhuma menção fez aos pintores pós-impressionistas. Para o pesquisador, Craig inconscientemente absorveu e desenvolveu algumas características dessa corrente artística. Entre os pintores dessa corrente, Paul Cézanne, por exemplo, fez uso de simplificações geométricas como o cilindro, cones e esferas; por sua vez, Craig com seus biombos de diferentes tamanhos, imprimiu volume e profundidade à sua cena. Ainda, Cézanne foi um arguto observador dos elementos da natureza; desenvolveu um conceito baseado na *visão binocular*, que muito desenvolveu o seu *trompe l'oeil*, a perspectiva. A visão com os dois olhos, de forma autônoma, porém simultaneamente, é o que dá a impressão ou sensação de espacialidade, profundidade no campo visual. Craig instigou o espaço cênico, valorizando a profundidade espacial, a tridimensionalidade,

alijando o *décor* bi-dimensional, o ‘chapado’ do teatro naturalista-realista. A terceira dimensão de Craig buscava o infinito, seja por elementos que exortavam a verticalidade, ou ainda, pelo inteligente uso da perspectiva, nas sombras alongadas e na iluminação que aprofundava o espaço cênico que agregava e potencializava novos elementos que ora dialogavam, ora comentavam e/ou ainda, contraditavam a cena. Cézanne entendia que a troca da luz e das formas evanesce a força dos objetos. Em *Hamlet*, Craig com o uso da diminuição da intensidade luz, propositalmente criou um ambiente envolto em mistério, de contornos não precisos, de *silhouettes* indefinidas, numa aura própria para um ambiente simbólico.

O pós-impressionismo nasceu por entender o impressionismo ultrapassado. Mesmo assim, sorveu das pesquisas dos impressionistas. Neste sentido, a nova vanguarda se destacou por ampliar o estudo cromático e a composição, intelectualizaram a composição propondo um novo modelo de representação. Outro ponto de contato com a percepção artística de Craig foi o antinaturalismo de Gauguin baseado na convenção, no artificial. Desde a sua permanência na Martinica, o pintor começou a usar cores análogas, artificiais, não representacionais. Como também experimentos com a sinestesia, conceito que Craig investigou desde o tempo em que assistia aos cursos de Herbert von Herkomer. Craig preconizava uma nobre artificialidade, seja na *mise-en-scène*, na luz, no movimento, na articulação de todos os elementos insertos na cena, inclusive os atores, transformando-os, maximizando-os no conceito de super-marionete.

Uma corrente pós-impressionista que sugeriu, também, um contato com a concepção estética de Craig eram os chamados *nabis*, para eles a imagem só havia razão de ser se existisse um estilo, este que somente pode exprimir uma identidade, marca indelével, pessoal e intransferível de cada artista. Os *nabis* exploravam o manancial puro da arte, não entendiam ser necessário explicar os seus conceitos, diziam que as fontes deveriam dizer por si mesmas, como a matéria-prima da cena de Craig, os elementos da cena bastam a si mesmos e somente eles os formadores da sua concepção cênica, banindo, principalmente, a literatura e os dramaturgos, daquilo que ele entendia como arte.

No Simbolismo, seu mote era a percepção do invisível. Os *nabis* procuravam a beleza encontrada na natureza, aproveitaram o misterioso e o místico mesmo nos assuntos mundanos, diferente, portanto da concepção de Craig, circunscrita à cena teatral.

**Figura 10: Interação espaço e luz**



Fonte: Internet, acesso em 10/12/2017, disponível em <https://vimeo.com/35090396>

### 1.14 Quem precisa de Gordon Craig?

A partir de 1908, Stanislavski se limitou a dirigir duas peças por temporada, porém o sucesso da produção de *O Pássaro Azul* de Maeterlinck, cânone do teatro simbolista, foi um indicativo para Stanislavski de que novos horizontes poderiam ser abordados na sua busca por uma técnica que pudesse abarcar várias modalidades de textos e estilos dramáticos, ir além dos limites do realismo-psicológico; as possibilidades daquilo que emanava do não-visível, porém sensível, uma realidade que poderia ser desenvolvida por outras formas que não a realista. Para o mestre russo,

O simbolismo, o impressionismo e todos os outros refinados ismos em artes pertencem à supra-consciência, que começa onde termina o ultra-natural. Mas só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular (STANISLAVSKI, 1989, p. 299).

No capítulo *A Linha do Simbolismo e do Impressionismo* da obra supra-citada, Stanislavski reconheceu que o repertório teatral simbolista estava acima da força de seus

atores. Para interpretar obras de cunho simbólico deveria ir além, i. e., familiarizar os atores profundamente com o papel e com o drama escrito,

interpretar e deixar-se impregnar do seu conteúdo espiritual, cristalizá-la, polir o cristal obtido, encontrar para ele uma forma artística clara que sintetiza toda a essência multifacética e complexa da obra (STANISLAVSKI, 1989, p. 299).

Estas considerações encontraram guarida no ideário simbolista, e em Craig, em especial. Quando Stanislavski acima citou a *grosseria muscular*, recordamos que Craig propugnava um movimento que fosse resultado de um rígido controle mental; o cérebro emanava comandos criteriosos e precisos para que o movimento se tornasse *expressão*. No claustro da imaginação, o irracional, aquilo que está além da razão e do *Entendimento*, não se tentaria explicar os fenômenos do mundo sensível. É recorrente na obra de Craig a busca pelo imemorial, o uno-primordial, um êxtase de quem se encontraria como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos. Para ele,

o êxtase é um caminho primevo em que cada homem é livre e a sua vontade é a sua lei. Seu desejo é o que direciona à eterna mudança, e o mundo inteiro deveria querer se deslocar neste caminho que já foi tão impetuosamente exaltado pelos antigos profetas e mestres; deveríamos nós readquirir, uma vez mais, essa exaltação que um dia se chamou êxtase (CRAIG, 1963, p. 60).

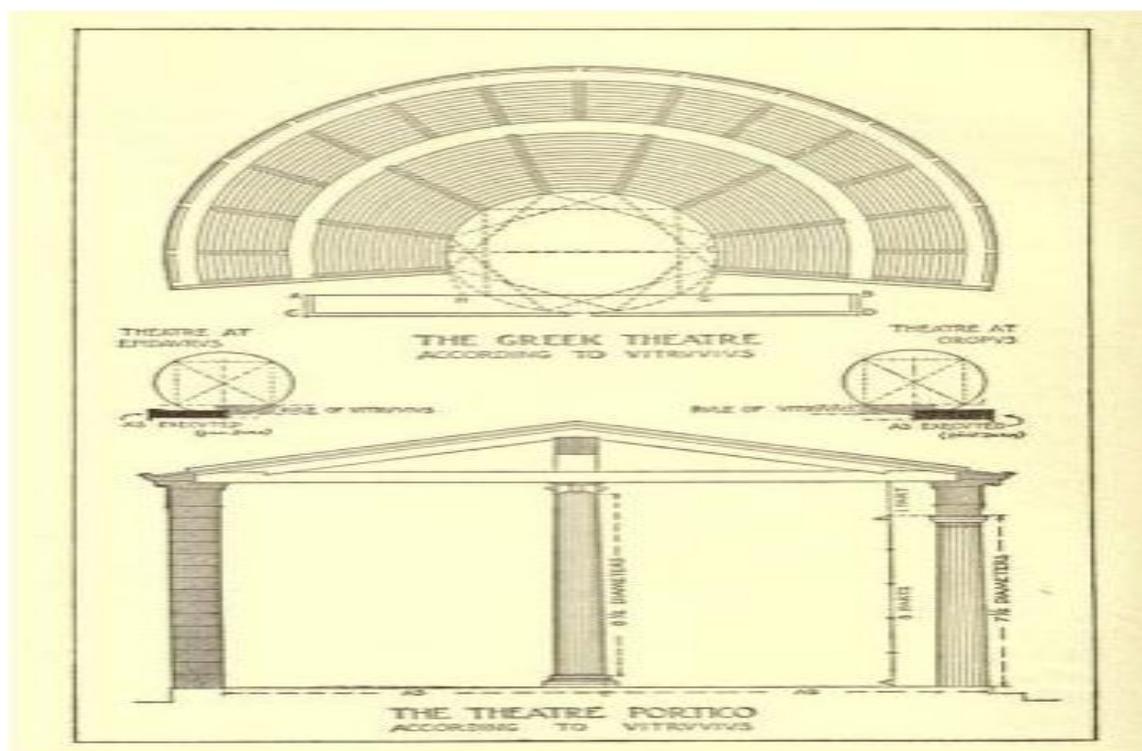
Mesmo Stanislavski, em sua fase madura, reconheceu que havia um novo momento na cena teatral. Em *Minha Vida na Arte* preconizou que “chegou a hora do irreal no teatro”, dever-se-ia encontrar uma maneira de representar a vida “não como ela acontece na realidade, mas como a sentimos vagamente nos nossos sonhos, visões e momentos de elevação espiritual” (STANISLAVSKI, 1989, p. 258). Deve-se admitir, quando se trata de Gordon Craig, que na sua concepção de cena, atores e atrizes tinham pouca ou nenhuma liberdade de ação; o mestre da cena, seu idealizador-mor sempre foi o diretor, o encenador. Inclusive Craig pretendia em *Hamlet* relativizar a fala dos atores, aliás qualquer elemento cênico que pudesse ser uma via de contato com o intelecto, que pudesse alijar o foco da *experiência* sensorial desta montagem, Craig queria evadir o intelecto da cena. Não somente uma experiência visual. Esta faculdade, a visão, seria apenas uma porta de entrada, um átrio para a verdadeira percepção. Sua abordagem

cênica repousava na reunião de diversos componentes da cena. O visível em cena para ele eram os signos, um padrão fundado em símbolos. Os atores eram componentes da cena, partes de um todo.

### 1.15 *Mise-en-scène*

A proposta cênica de Craig guarda um aparente paradoxo: simples nos seus elementos e grandiosa no arranjo, espetacular, remetia ao teatro grego e romano e ao *cinquecento*, provável influência, também, de Marcus Vitruvius Pollio, mais conhecido pelo desenho de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano*; É considerado como o primeiro arquiteto, Vitruvius é autor do tratado *De architectura* (Sobre Arquitetura) que contém valiosos estudos sobre a arquitetura grega antiga, inclusive teatral, como na figura 11 abaixo.

**Figura 11:** teatro grego

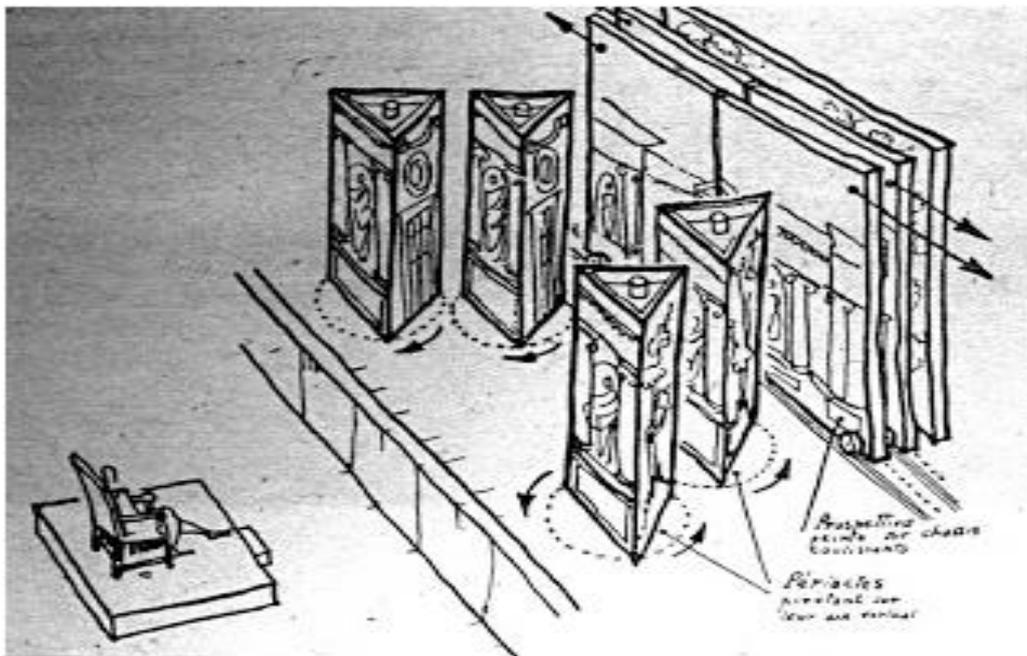


Fonte: internet, acesso em 22/12/2017, disponível no endereço <https://archive.org/stream/vitruviustenbook00vitruoft#page/n185/mode/2up>

Foi ele também quem nomeou Agatharchus (século V a. c.) como o inventor da pintura-cênica. Vitruvius foi quem primeiro descreveu os periactos triangulares, na figura 12, abaixo. Estes *periaktos* eram engenhosos prismas triangulares onde cada uma de suas

faces continha pinturas e/ou indicações que poderiam criar uma ambiência, caracterizar uma cena, lembrando biombos que giravam sobre o próprio eixo e poderiam ter engrenagens que faziam com que mais de um se movimentasse concomitantemente. Vitruvius influenciou inúmeros artistas, pensadores e arquitetos como Leon Battista Alberti (1404–1472), Leonardo da Vinci (1452–1519) e Michelangelo (1475–1564). Seu prestígio perdurou até o século XIX.

**Figura 12: Periactos**



Fonte: Internet, acesso em 02/02/2108, disponível no endereço

<http://cenografiaunirio.blogspot.com.br/2009/10/02teatro-grego-arquitetura-e-cenografia.html>

O *cinquecento* foi fundamental para Craig. Este foi o período compreendido entre 1490 e 1527, auge do Renascimento. 1527 foi o ano em que Roma (novo centro artístico italiano, substituindo Florença) foi saqueada por Carlos V. Tal evento marca o começo do fim de uma era notável e inigualável em inúmeros aspectos e seu enfraquecimento sobreveio, principalmente, pela Reforma Protestante, a Inquisição e as grandes descobertas ultramarinas, deslocando o protagonismo que à Itália pertencia. Os nomes artísticos da época dispensam apresentações, uma plêiade composta por Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli, Giotto, Giordano Bruno, Torquato Tasso, Maquiavel e Dante Alighieri. Nesta derradeira fase da Renascença, o movimento se expande para outros países além da Itália, principalmente Espanha, França, Holanda e Alemanha. Pedra angular do período foi a *contestatio* à autoridade papal promovida pela Reforma

Protestante; seus líderes condenaram o uso de imagens sagradas nas igrejas, fazendo com que muitos templos onde o protestantismo imperava tivessem obras de arte destruídas. O contra ataque sobreveio com a instauração da Contrarreforma; uma de suas estratégias ocorre quando se promove uma ampla evangelização dos fiéis católicos que, entre outros métodos, faz um uso racionalizado e metódico da arte como propaganda dos ideais estéticos e do pensamento que vigia no catolicismo romano. Um novo paradigma se instaurava: A política cultural do Vaticano. Agora e junto ao florescente mecenato, o artista criava a sua obra (de caráter religioso), a liberdade da sua expressão como artista, mitigava-se. Nas ruas, longe dos poderosos, e perto da pobreza, um teatro popular fundado no corpo do ator, despojado, subversivo. Outra estratégia fundada na política cultural capitaneada pela Igreja católica e fundamental para a noção de teatralidade para Craig foi o implantação de um pensamento, que muito se arraigou; um desejo de reconstruir a excelência e a virtude da Roma Antiga, dando ensejo a manifestações cívicas que tinham por objetivo a imitação à Antiguidade, com cortejos suntuosos, festas públicas e representações teatrais grandiloquentes, cheias de figuras históricas, mitológicas e alegóricas.

Anota Christopher Innes (1998, p. 178) que no projeto *Scene*, Craig desenvolveu uma cena de uma tal mobilidade baseada em preceitos científicos –e em Serlio– que seriam possíveis movimentos em qualquer direção e em qualquer tempo, sendo o encenador responsável por tais movimentos, inclusive durante a *performance*, uma abordagem à frente do seu tempo, o visionário como característica marcante de Craig. No contexto dessa ultra-mobilidade

O menor ângulo é movimento, um gesto, e cada gesto é a beleza-em-si, suprema, nobre atitude em sua suprema precisão. A tarefa do artista é determinar qual medida de material expressivo ele deve limitar na crença da mais ideal percepção visual [...] sempre em busca do *Belo* visível e toda a sua inteireza interna. (CRAIG, 1913, p. 37, tradução nossa).

Para Craig, o movimento era sinônimo de expressão criadora e definida tal qual uma linha desenhada num papel (CRAIG, 1957, p. 45). Não nos esqueçamos que para ele, arte era sinônimo, também, de método, processo lógico e sistemático para se alcançar determinado fim. Um método científico, positivista, mensurável e apto a aquilatar e comprovar com exatidão seus resultados, por certo uma característica de Craig que pouco tem a ver com o movimento simbolista. E os atores, seriam eles máquinas futuristas

executoras de movimentos perfeitos? Por que então, não substituir os atores por robôs? O próprio Craig indica um caminho:

Mas da sua inteligência [do ator] pode dizer-se que quanto mais brilhante ela for mais se controlará, a si própria, reconhecendo o papel essencial destes outros (*sic*) factos, o sentimento: e tanto mais, também, controlará este último, sabendo quanto ganha ser estreitamente vigiado. No fim de contas, pensamento e sentimento serão submetidos a uma tão perfeita disciplina que o seu trabalho se completará sem violência, sem convulsões, numa harmonia igual e fácil de conservar (CRAIG, 1963, p. 177).

Irène Eynat-Confino respondendo às críticas que se faz a Craig de que as suas ideias sobre atuação são vagas, ela defende a visão do artista; para ela, cada produção de Craig criava um conjunto de movimentos sempre de acordo com o espírito da peça. Soa como um síntese da sua *mise-en-scène*, a seguinte citação:

A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança: ela é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência de cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança (CRAIG, 1963, p. 158).

O *continuum* espacial da arquitetura cênica-teatral tinha conexão, um prolongamento, uma clara metáfora de continuidade, unidade e coesão. Uma *performance* sem a fragmentação palco-plateia. O conceito de integração pode-se vislumbrar na figura 13 abaixo: a cena de *Hamlet* em que quase todo o palco era coberto de dourado, seja nos personagens da corte, nas bandeiras, na luz dourada enfatizando a cor do vil metal, seja no contraste de uma luz tênue que incidia sobre o dourado, uma alegoria insinuando que aquele ouro não era verdadeiro, o ‘ouro dos tolos’. Uma tensão entre aquilo que parecia ser verdadeiro e o que não era, um ambiente pautado na luxúria e devassidão moral da corte.

**Figura 13: Vil metal**



Fonte Internet, acesso em 14/07/017, disponível em <http://shakespearestaging.berkeley.edu/slideshows/develop-your-insights-into-images-of-shakespeare-performance>

Para Christopher Innes (1998, p. 91) as primeiras produções da Purcell Society dirigidas por Craig (ao lado do compositor e futuro desafeto Martin Shaw) foram marcantes, não só pelo poder de sugestão que evocavam, mas também, no paradoxo entre o natural e o artificial, resultando uma “real irrealdade”. Para ele, a unidade visual e a atuação em bloco aliam-se ao estilo ritualístico que Craig tinha desenvolvido (INNES, 1998, p. 86). Altamente estilizado e artificial; uma composição minuciosamente elaborada.

Diametralmente oposta à cena de Craig, a cena expressionista teve na obra-prima *O Gabinete do Doutor Caligari* um documento fiel deste movimento artístico, nesta obra a estrutura da *mise-en-scène* contribuiu para a fruição da experiência fílmica. Na figura 18 abaixo, pode-se notar um padrão exteriorizado por diversos cruzamentos com orientações diversas, variadas seções de semi-retas, retas, que acabavam por atuar como elemento simbólico, servindo de metáfora da existência dos personagens, da sua desorientação. Os ângulos como sinônimo de violência. Um contexto bem diferente da cena de Craig, nesta, o que predominava eram os ângulos retos, as escadas, a ordem, a justaposição e o equilíbrio. A segurança e a ‘certeza’ de uma reta, um ambiente perfeito.

**Figura 14:** *Das Kabinett*



Fonte: Internet, acesso em 28/07/17, disponível em: <http://homemcr.org/film/the-cabinet-of-dr-caligari/>

A paz do horizonte, um caminho seguro, simbolicamente falando, inexistia no contexto expressionista. Nesta arquitetura (e da mesma forma, a ideia do Expressionismo como manifestação de angústia) eram os seres errantes que vagavam de um lado para o outro, por ângulos erráticos. É uma estrutura que falava de violência e isolamento. Por outro lado, na *mise-en-scène* que Craig incorporava inexistia hesitação, dúvida, tudo estava 'no seu devido lugar'. Note a diferença com a proposta cênica de Craig na figura 15 abaixo com a figura 14 acima.

**Figura 15: Set de Craig, figuras negras**



**Fonte: Internet, acesso em 07/02/2018, disponível no endereço**

**<http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/eton-college-library-collection/>**

De outra forma, Eynat-Confino (1987, p. 117) entende que a arquitetura da cena de Craig é um símbolo romântico do poder destrutivo da industrialização, e que esses movimentos traziam um sentido de desorientação, enfim, o palco seria um caleidoscópio de forças hostis e a figura do ator seria algo como um objeto, uma presa para as forças escuras dos elementos, da matéria.

No que toca à atuação dos atores e o seu movimento, entende Christopher Innes que, para Craig, o conceito de atuação exagerada e melodramática que faziam uso Eleonora Duse e Henry Irving, antecipariam o modo expressionista de atuação dos anos 20, no uso de gestos retóricos, olhos arregalados e máscara facial para transmitir estados emocionais diretamente do inconsciente do ator para o público (INNES, 1998, p. 179). O movimento simbolista foi um prenúncio do que seria desencadeado não só pelo Expressionismo, como também pelo Fauvismo, Surrealismo e Futurismo; não se esquecendo das vanguardas russas como o Formalismo, o Suprematismo e o Construtivismo. No Expressionismo, existia a ênfase na intuição do autor, na própria expressão dos seus sentimentos e emoções. Na pintura, o mote era: pinta-se o sonho e não o que se vê. Movimento artístico que teve seu surgimento no século XX, especialmente no pós-primeira guerra mundial, o Expressionismo, como quase a totalidade da produção artística independente do veículo que se manifesta, foi um produto do seu meio, ou seja, o resultado do momento histórico em que está inserto o artista. Nele, o uso dos prolongamentos das formas, a distorção e o exagero não se fundava tão somente num desejo ingênuo de causar espécie, de assustar. Sua razão de ser, sugeria encontrar-se no vazio existencial produzido pelo final da Grande Guerra, como os europeus denominavam a primeira guerra mundial. As condições impostas pelos vencedores desta contenda deixaram a situação da Alemanha tão alarmante que muitos intuíram que o final desta guerra seria um mero cessar-fogo, uma preparação para um conflito ainda maior, mais devastador; e assim foi. Nesse estado de coisas, a derrota da primeira guerra somada a absurdas querelas e exigências dos vencedores fizeram com que a economia alemã entrasse em colapso e a inflação alçasse a níveis nunca antes vistos, sufocando ainda mais a já debilitada economia. Produto desse ambiente, o Expressionismo não foi tão-somente uma manifestação lúgubre e pessimista da vida, ele é o produto de uma catarse, uma

radicalização da angústia, não só da classe artística mas, sobretudo, da população comum, dos indivíduos alienados, eternos sub-produtos nas mãos dos poderosos, refugos da sociedade moderna e industrializada. Para o artista expressionista, a deformidade residia no mundo real e resulta numa manifestação subjetiva sobre a sua arte e como esta representava a natureza. A realidade expressionista resultava do irracionalismo da guerra, da angústia, da solidão e da loucura. Diferia, pois, da ultrarrealidade surrealista, produto direto do inconsciente, sem as amarras e os grilhões da realidade.

### **1.16 Estase: o silêncio do movimento**

No último quartel do século XIX e início do XX, há na Europa um ressurgimento de montagens teatrais tendo a Grécia antiga como tema. Este teatro cuja essência repousava na máscara, no coro, na *cheironomia* (gesto cênico) e na arquitetura ao ar livre. Entre as alterações na frequência dos movimentos dos atores, estão a lentidão, o movimento perfeitamente contínuo e o estase, entre outros. Estase é a interrupção do fluxo dos movimentos dos atores, no qual a energia é canalizada em prol do equilíbrio, quando a somatória das forças que atuam sobre o corpo do ator é nula, valorizando a presença cênica dos atores e potencializando o próximo movimento ou gesto.

Estásimo significa quietude, imobilidade; na arte é sinônimo de refinamento, de estilo. O uso da imobilidade como potência, estabilidade e equilíbrio; a majestade de uma esfinge. A imobilidade como sinônimo de potestade. O estase não se ocupa do abandono ou desalento, como também difere do êxtase. O silêncio do movimento é uma aparente imobilidade, nele há uma determinada energia dispendida, uma correta energia. É que força tem essa estabilidade. Fonte de inspiração para Craig a imobilidade/morte era tratada como solenidade, uma sobriedade que se encontrava no antigo Egito. Nas pirâmides, nas esfinges e seus enigmas; nelas, a morte adquiria nobreza. Na figura 16 abaixo, uma das figura-negras de Craig, sugere estar o personagem numa imobilidade contida, em estado de alerta. Pode a estase ser entendida, também, como um momento de reflexão, i., e., estagnar o movimento para impulsionar a ponderação, refrear o movimento instigando a reflexão, decidindo melhor qual o próximo gesto. A cena da corte foi um momento que muito impactou no *Hamlet* de Craig, nesta cena a imobilidade dos atores revelou uma atitude estatuária pelos atores dando um sentido de monolito, de integração entre o poder constituído e as pessoas que viviam em simbiose na corte. Estas um apêndice, mera extensão do poder real.

**Figura 16: A imobilidade**



Fonte: Internet, acesso em 10/07/17, disponível em <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/bloomsbury-auctions/catalogue-id-blooms10004/lot-812b0f03-893d-4e83-a641-a3f600fd5128>

Anota Irène Eynat-Confino que, para Craig, a morte inspirava serenidade e paz; harmonia e mesmo a alegria. Para ele, o excesso de movimento não representava a vida, artisticamente e expressivamente falando, da mesma forma que o pintor sem talento cobriria a tela com todas as cores ao mesmo tempo pensando que estaria fazendo arte. Esta, ao contrário, é o resultado de seletivas cores como também, no teatro, são determinados movimentos, cuidadosamente selecionados e ensaiados que transmitem intensidade, expressão. Para Craig, o movimento também era sinônimo de imobilidade (sic), porém uma imobilidade seletiva; a morte, esta que não era a aniquilação da matéria, mas sua transformação, uma força invisível que inspirou as antigas civilizações na busca por uma elevada arte, que banuiu a noção de tempo e alcança a eternidade (EYNAT-CONFINO, 1987, p. 94-5).

No teatro clássico japonês existe uma dança chamada *Shishi*. Trata-se de uma espécie de macaco-leão e *kurogo* (ou *kurombo*) são os ajudantes dos atores principais; *kurogo* significa, literalmente: homem-de-preto ou ‘nada’. Eugenio Barba (1995, p. 174) descreve a dança: o *kurogo* maneja hastes de bambu em cujas pontas estão presas borboletas, elas vão irritando o macaco-leão e ele agita sua vasta cabeleira. O ‘nada’ (*kurogo*) em cena deve se fazer nada em cena, invisível; sua função na cena é usar a sua energia e técnica para se fazer ausente; requer muita concentração e é muito apreciado o

seu trabalho. Esta característica vai contra tudo aquilo que costumeiramente se preocupam os atores: a dilatação/expansão, a corporeidade e todas as técnicas da presença em cena. Essas mesmas técnicas são minuciosamente investigadas por Eugenio Barba e Nicola Savarese no livro *A Arte Secreta do Ator*. Porém, não se pode esquecer que estamos lidando com uma exceção à regra. Até a década de sessenta, o trabalho dos *kurogos* permaneceu inalterado, seja no *bunraku*, seja no *kabuki*; a partir daí, eles podem ser vistos manipulando atores vivos ao invés de marionetes, como no filme *Shinjû ten no Amijima* dirigido em 1969 por Shinoda Masahiro, baseado na obra *Chikamatsu*. O homem-de-preto apoia-se no máximo de concentração para atingir um mínimo de movimento, uma técnica empregada de forma eficaz para se atingir determinada finalidade; nesse caso específico, o *kurogo* deve movimentar as hastes e fazer com que sejam perceptíveis somente as borboletas. Com a exceção do *kurogo*, sugere-se que não é a dilatação do corpo do ator e da atriz que deva ser a maior preocupação e, sim, a sua energia, conscientemente empregada, de forma válida, eficaz, num determinado objetivo cênico, dentro de uma abordagem específica. A imobilidade como morte para Craig é aquela fabricada e domesticada, fruto de uma contenção, de uma energia dispendida em ‘parecer’ estático e/ou morto.

Em geral, atores e atrizes não ficam à vontade quando se trata da imobilidade. Não é à toa que mesmo em tom jocoso dizem quando um personagem é desinteressante: “Na próxima peça quero fazer um personagem que seja uma árvore, ou uma pedra”. Na verdade, a estase é criativa, da mesma forma como o silêncio também é. Entender o poder da imobilidade é primordial para a cena e para os atores. Observando um grupo de indivíduos, costuma ser muito econômico no gestual aquele que mais detém poder. A cena simbolista é criticada pela quase ausência de movimento. O próprio Craig (*apud* Eynat-Confino, 1987, p. 75) criticou a atuação simbolista; a respeito da montagem da *Pelléas et Mélisande* na produção de Forbes-Robertson em 1898, disse ele: “poses sem sentido e sons sem motivo”. Beethoven dizia que se é para quebrar o silêncio, que seja para melhor; da mesma forma, entre dois acordes majestosos devem ser permeados com um silêncio majestoso.

### **1.17 A Música**

Competentemente composta por Iliá Satz, soa estranha a música não ter tido um papel primordial na produção de *Hamlet*, haja vista ser esta o elemento mais característico

do Simbolismo. Talvez, levando em conta a maestria do texto de Shakespeare, numa *mise-en-scène* em que já exista toda uma simbologia, a música poderia tornar-se redundante; um componente cênico por demais contundente acabaria por exceder ou ultrapassar determinados limites expressivos, como uma avalanche de sensações em que o público perderia o foco e muito seria perdido em termos expressivos e a peça se transformasse numa exagerada sinfonia.

A música abstrata, sinfônica, tem a sua força na abstração. por não estar impregnada pela palavra falada, pelo canto. Na cena II do primeiro ato em que estavam presentes rei, rainha, *Hamlet*, Laerte e Polônio. Stanislavski ponderou que a música não deveria ser sinfônica, nem as melodias serem definidas, pois para o mestre russo, a música deveria ser fonte de um entorpecimento “algo incompreensível, sons subterrâneos” (*apud* SELENICK, 1982, p. 67). Craig discordava: para ele o que havia de mais importante nesta cena era o rei, o que deve permanecer no imaginário dos espectadores não é a música e, sim, a impressão (SELENICK, 1982, P. 67). Abaixo, figura 17, uma obra de Craig que bem caracterizou o isolamento de *Hamlet*.

### 1.18 A solidão de *Hamlet*

Figura 17: O apartado



Fonte: internet, acesso em 13/12/2017, disponível no endereço <https://www.nypl.org/blog/2014/11/14/cranach-press-hamlet>

Aponta Schiller que o silêncio profundo, o vácuo ou mesmo um clarão súbito na escuridão, mesmo indiferentes para a maioria das pessoas poderiam despertar um sentimento incomum, os poetas sabem disso e exploram o sentido do *extraordinário* como formador, constitutivo do terrível. No épico Eneida, nota Schiller que Virgílio quando traz ou quer trazer a noção de pavor a respeito do inferno faz uso do silêncio e do vazio. Nos versos 265 e 269 do Livro VI, Virgílio escreve: *loca nocte late tacentia*, ou seja, campos vastamente calados da noite e *demos vacuas Ditis et inania regna*, i. e., moradas vazias e reinos ermos de Plutão (*apud* SCHILLER, 1793). Para ele

Nas consagrações dos mistérios dos antigos tinha-se em vista primordialmente uma impressão temível e solene, e para isso silenciar era um recurso privilegiado. Um silêncio profundo fornece à faculdade da imaginação um espaço livre de jogo e tensiona a expectativa de algo temível que está por vir. Nos exercícios do culto, o silenciar de toda uma congregação reunida é um meio muito eficiente de impulsionar a fantasia e por o ânimo em uma disposição solene (SCHILLER, 1793).

### 1.19 A máscara

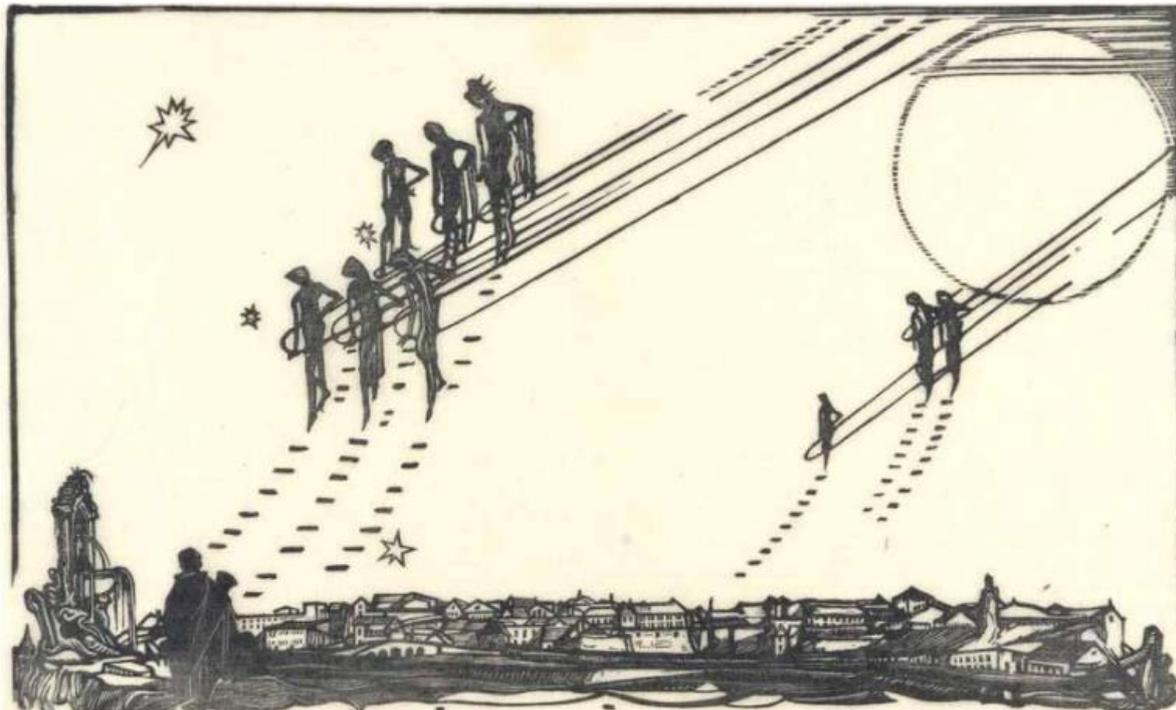
Gordon Craig publicou várias obras, como as revistas *The Page*, *The Marionnetes*, inclusive infantis, mas seu reconhecimento sobreveio com a publicação da revista *The Mask*. Curioso é que ele tenha usado inúmeros heterônimos que eram na maioria das vezes, vozes laudatórias com relação às ideias e ideais do próprio autor. Despiciendo o uso deste expediente, dado o valor artístico dessa publicação. Com essa publicação, Craig queria destruir o velho teatro e reconstruí-lo sob um ‘Novo Movimento’, uma nova cena teatral. No seu entendimento, esse movimento teria como pressuposto uma continuação lógica de uma nobre tradição, tendo os ‘old masters’ ou antigos preceptores ancorados na experiência e nos ensinamentos com um alto grau de excelência, longe do espírito negocial do mercantilismo reinante nos teatro daquela época, distanciando-se daquilo que é vulgar.

## 2 CRAIG: UM MÍSTICO REVOLUCIONÁRIO?

### 2.1 Fantasmagoria

O Medievo e a Era Elisabetana, na qual Shakespeare se insere, são sobremaneira distintos no que toca à religião. Naquele imperou a crença cristã-romana e nesta, as consequências da *contestatio* à autoridade papal, a Reforma Protestante promovida por Martinho Lutero. A fé apostolar católica-romana reconhece a existência do purgatório, porém não o encontramos na Bíblia expressamente. Por outro lado, Lutero rejeitava a ideia do purgatório, pois mesmo sendo os seres-humanos intrinsecamente pecadores irão adentrar aos céus, e somente com o poder salvador da fé pode-se alcançar a salvação. Shakespeare era anglicano e seguia a liturgia protestante, mas com relação a sua produção artística, nos seus sonetos, sua dramaturgia, os seus personagens sofriam influência da doutrina católica, daí a existência do purgatório em diversas obras; uma ante-sala ou ante-câmara do inferno, aonde voluntariamente purgavam-se os pecados, sempre tendo como pano de fundo, o medo (do inferno). Menos para os ricos, pois estes poderiam comprar a sua própria salvação por meio da mercancia das indulgências, uma espécie de ‘mercado da salvação’ no qual, por meio de piedosas contribuições perdoados estavam seus pecados. O confronto entre a Igreja Católica e a Igreja Protestante está presente em *Hamlet*. A peça ambienta-se na Dinamarca, país onde muito se arraigou a doutrina luterana. *Hamlet* foi estudar em Wittenberg, cidade onde Lutero foi ordenado sacerdote e lecionou teologia na Universidade de mesmo nome. Nesta mesma cidade foi onde formulou o libelo contra o poder papal afixando as 95 *Teses* na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg, local aonde Lutero foi sepultado. Outro fato que se pode destacar é um primeiro ceticismo de Hamlet com relação à aparição da figura espectral do pai, atitude própria de quem não acredita em almas penadas e no purgatório. Ainda, *Hamlet* vingando o pai e assassinando o rei Cláudio peca contra a religião católica e a protestante; aos olhos da igreja ele se cobre do pecado, ao invés de deixar Deus julgar o rei Cláudio pelos seus atos. *Hamlet* é então, passível de enfrentar o purgatório.

**Figura 18: As aparições**

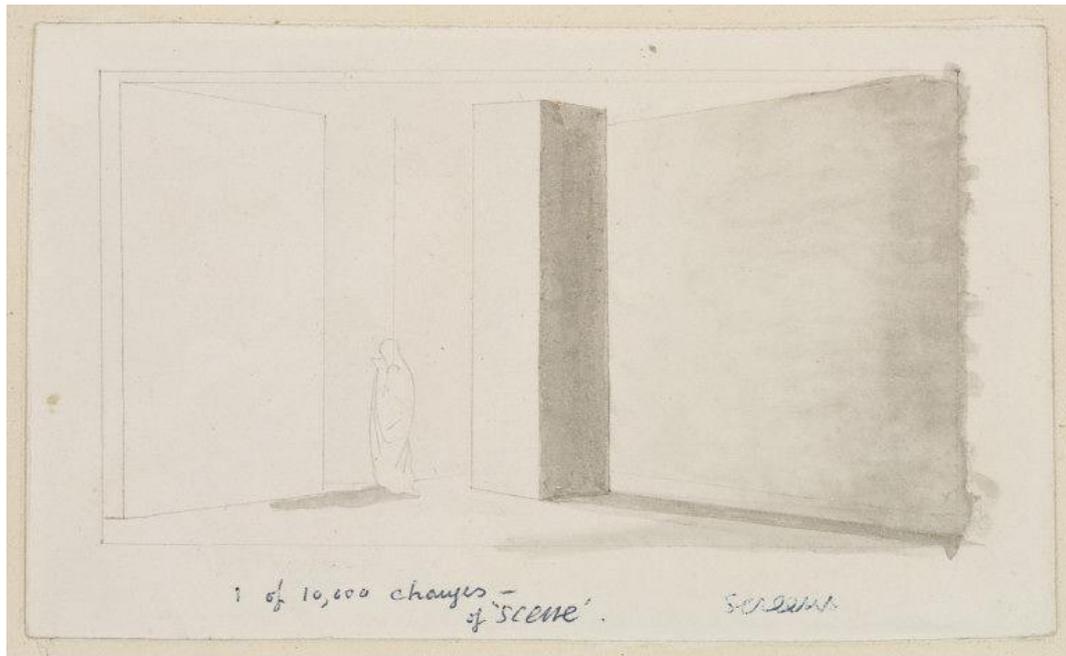


Fonte: Internet, acesso em 01/12/2017, disponível em: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/eton-college-library-collection/>

Em termos de evolução dramática, Shakespeare habilmente fez uso dessa possibilidade de ser o purgatório uma situação transitória, não definitiva, e as indas e vindas de *Hamlet*-pai são muito bem exploradas pelo dramaturgo, dando novos contornos ao drama, uma espécie de prisão com vários indultos natalinos. O termo purgatório vem do verbo purgar, quer dizer, solver, pagar; pagou, libertado está. Num outro recorte, é possível o entendimento de que a ideia de purgatório por Shakespeare tenha sido uma tendência de entender o purgatório como corolário geral de um sofrimento pós-morte independente da crença. Hoje é generalizada a noção de purgatório ser um ‘lugar’ não específico que incute a ideia de tortura e/ou sofrimento por motivos vários, onde se pagam as ‘penas’. Em Shakespeare os espectros voltam mesmo depois de mortos ao mundo dos vivos, seja rogando por penas mais brandas, seja por sede de vingança, e que a morte não é necessariamente o fim de tudo. Quem primeiro fez uso dessas aparições foi Giovanni Boccaccio (1313-1375), em *De Casibus*. Nesta obra o autor inaugura o conceito de *phantasma* no drama; de início, esses personagens tangenciam a trama, comentando, observando, porém em *Hamlet*, Shakespeare atingiu o ápice desse conceito. Muito se especula se o próprio Shakespeare atuou como fantasma-pai em busca de uma conexão com o seu filho morto de forma prematura em 1596. Hamnet Shakespeare (1585-1596)

foi o único filho homem de Shakespeare e Anne Hathaway. A causa de sua morte é desconhecida. Na figura 19 abaixo uma produção gráfica de Craig abordando espectros em *Hamlet*, visões espectrais em conexão.

**Figura 19: O Espectro**



Fonte: Internet, acesso em 06/10/2017, disponível em

<http://collections.vam.ac.uk/item/O686832/design-for-the-stage-setting-theatre-design-edward-gordon-craig/>

## 2.2 As coincidências.

Ator-prodígio, Craig com 17 anos já tinha atuado em *Hamlet* no papel-título em 1897 no *Olympic Theatre* na companhia teatral de Ben Greet usando o mesmo figurino que Irving, dez anos antes, tinha usado no mesmo papel. Na figura 20 abaixo, um *fac-simile* de um cartaz da companhia teatral que ele fundou, note que *Hamlet* faz parte do repertório, carro-chefe da companhia.

**Figura 20: Craig como *Hamlet***

**Mr. GORDON CRAIG'S COMPANY.**

**Repertoire:**

"HAMLET." – "A BLOT IN THE 'SCUTCHRON." – "FANTASIO."  
 "TAMING OF THE SHREW." (From the French.)  
 "LADY OF LYONS." – "SHE STOOPS TO CONQUER." – "RAISING THE WIND."

*The Costumes for all the Plays have been kindly lent*

BY

MR. HENRY IRVING.

Fonte: INNES, 1998, p. 18.

Em seu livro *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig: 1872-1907*, ele escreveu:

1894

*Hamlet* e eu estivemos muito, muito tempo juntos, antes mesmo do que... eu possa

me lembrar...

*Hamlet* parecia ser eu mesmo, para mim -não nasci príncipe- nem melancólico.

Porém, me aproximei mais e mais de *Hamlet*, até nos confundirmos – era o que havia mais próximo de mim.

E de vez em quando; era apenas Horácio (CRAIG, 1957, p. 162, tradução nossa).

Para ele, parece que tudo se resumia num obscuro conceito de personalidade. Ele e *Hamlet*, *Hamlet* e ele, *alter-egos*. Esta não era apenas uma peça ou um papel a ser desempenhado; Craig vivia as vicissitudes de um *Hamlet* no seu dia-a-dia, não só na sua fraqueza, sobretudo porque a sua situação era a mesma dele,

perdi meu pai, também vi minha mãe casar com outro [...] um dia acordei e percebi que ele não estava mais aqui, e eu precisava dele... e ele só me veio em *negras visões* [...] sempre fui assombrado por este pai, que não estava mais aqui... (CRAIG, 1957, 162, tradução nossa).

Mais adiante ele escreveu: hoje sou apenas um velho *Hamlet* (CRAIG, 1957, p. 163) Laurence Selenick em *Hamlet: Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*,

parafrazeando o poeta católico Friedrich Novalis sobre a relação tóxica-inebriante de Baruch Espinosa para com Deus, sustenta que Craig é intoxicado por *Hamlet*, nas suas palavras: *a Hamlet-intoxicated man* (1982, p. 24), o que parece ter uma boa dose de razão. Porém, no mesmo trecho acima transcrito, mais precisamente no primeiro “[...]” Craig confessou, por óbvio, que exagerou na hipótese de que Henry Irving tenha envenenado seu verdadeiro pai. Tudo isso nos parece, um pouco confuso, mas não chegamos à mesma conclusão do abalizado Selenick. Pensamos que há no entendimento de Craig um quê de um artista de muita imaginação escrevendo sobre si mesmo, além da sua imaturidade, esses são indícios de uma relação obscura, sem dúvida; porém, ele habilmente fez uso das similaridades entre a sua vida pessoal e o universo de *Hamlet* em proveito próprio. Explicou as suas próprias fraquezas usando como escudo um renomado personagem dramático; usou Shakespeare para explicar suas fraquezas e *Hamlet* como álibi, colocou sua fraqueza em outro patamar, como se aliviasse suas culpas vociferando: “Fui fraco sim, mas como *Hamlet!*”. Em seguida Craig, no mesmo trecho de suas memórias contou que quando jovem tinha atuado como *Hamlet* e lembrava o quanto amava a sua mãe, a rainha Gertrude... (SELENICK, 1982, p. 24).

Em *Hamlet*, Shakespeare claramente apontou que o espectro *Hamlet*-pai não é uma simples visão. Independentemente de ser um produto da ultra-imaginação de *Hamlet*, na obra coexistem fantasmas interiores, como o inconsciente de *Hamlet* que o assombra e também fantasmas ‘objetivos’, exteriores como as aparições de seu pai e também na cena ‘da peça dentro da peça’; meta-teatro usado para revelar a culpa do rei Cláudio no regicídio de *Hamlet*-pai; naquele momento o rei Cláudio teria a sua própria assombração ao presenciar um análogo entre o que estava sendo encenado e o crime que tinha cometido. Entre os fantasmas interiores está o *Daemon* que investigaremos mais adiante. Craig, quando estudou Shakespeare, em especial *Macbeth*, teceu considerações a respeito da fantasmagoria no trabalho do Bardo, ponderou que um dos inúmeros erros cometidos pelos encenadores é não terem sentido e, por consequência, o público também não; a presença das aparições, a influência dos espíritos agindo sobre *Macbeth*, que deveríamos sentir o poder opressivo e poderoso do mundo sobrenatural. Tratar-se-ia de dar a impressão dele, de revelar, sem o deixarmos ver. Abaixo na figura 21, mais uma desenho de Craig envolvendo a temática fantasmagórica, neste caso, refere-se à produção de *The Pretenders* de Ibsen (1926), seu traço amadureceu, porém perdeu em força imaginativa. Craig cita outras peças de Shakespeare em que os espectros fazem parte do enredo, como

*Ricardo III, Macbeth, Júlio César, Antônio e Cleópatra, A Tempestade, Sonhos de uma Noite de Verão*, que deveriam ser produzidas, antes de tudo, induzindo, atraindo os espectros para a cena (CRAIG, 1963, p. 61).

**Figura 21:** *The Pretenders*, o fantasma de Bishop Nicholas



Fonte: internet, acesso em 02/01/2018, disponível no endereço <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/a-production-the-pretenders/>

As conexões *Hamlet*-Craig foram uma constante em sua vida pessoal; Craig não quis mais ser ator à época que estava com a sua carreira de ator em ascensão, deixou o teatro como ator para ser um designer teatral, como o pai biológico, Edward William Godwin, arquiteto de renome por suas obras ligadas aos espaços cênicos arquitetônicos da era Vitoriana. Aventa-se aqui, a possibilidade de que Craig tenha tentado se identificar espiritualmente com seu pai verdadeiro, quando se tornou um *designer* teatral. Em sentido contrário, Ellen Terry, a mãe-atriz poderia ter se tornado sinônimo de feminino no que toca a atuação, mais um possível motivo na intenção de deixar os palcos como ator, sem falar no caso amoroso entre ela e Martin Shaw traindo Henry Irving. Craig escreveu *Henry Irving*, uma biografia sobre o ator vitoriano que tem a seguinte dedicatória: ‘To My Old Master and Chief’, foi uma obra laudatória para Irving, como se defendesse a memória dele contra Shaw. No entanto, W. D. King (1993, p. 267). reporta que Craig e Martin Shaw tornaram públicas as suas ríspidas desavenças. Esta nova situação fez com que Irving fosse tratado como marido de sua mãe e pai traído por Craig, tornando

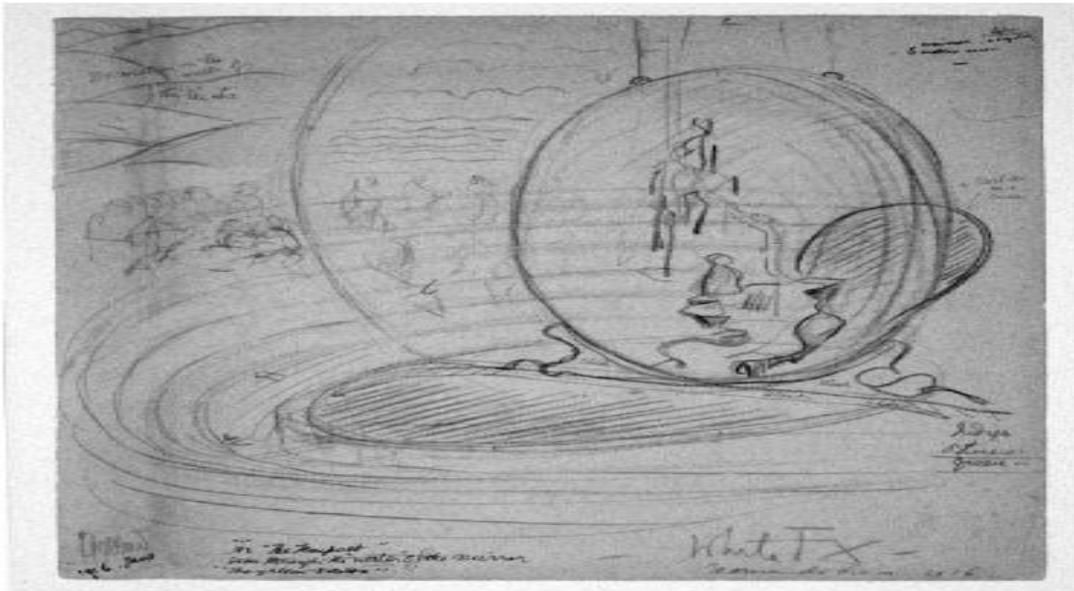
psicologicamente mais complexa toda esta situação na mente do jovem artista, sem deixar de mencionar que *madam* Ellen Terry poderia ter tido uma postura diferente.

### 2.3 Necromancia

Na revista *The Mask*, volume 3 (outubro de 1910) havia um artigo chamado *The Ghosts in the Tragedy of Shakespeare*. Nele Craig tocou no termo *necromancia* (1910, p. 61) i. e., uma crença de que se pode comunicar com os espíritos. A prática da *necromancia* foi muito utilizada na Grécia e no Egito antigo. No Japão, até alguns poucos anos, desconectava-se lentamente dos entes queridos na hora de partir. Familiares estavam juntos na hora da morte; depois, preparavam seu corpo, embalsamavam-no. Hoje, com a indústria da morte o ente que vai é tratado como refugo. Em Craig, esta ausência de contato com seu pai verdadeiro foi ainda maior, e talvez, tenha aceitado a possibilidade, consciente ou não, de contatá-lo através dessa prática. Pode ser também que tenha se inspirado numa lenda de que o próprio Shakespeare tenha atuado como fantasma-pai em *Hamlet* numa necromancia em busca de seu filho Hamnet, aliás, nome que tem uma escrita e uma pronúncia muito parecida com *Hamlet*.

O trabalho teórico de Craig foi ainda ativo após *Hamlet*, podemos citar, entre outros, o projeto *Scene* e a técnica WF ou W(hite) F(x) com o uso instigante de espelhos: os espectadores, além da cena, observavam um espelho (figura 22 abaixo) de tamanho considerável, o que concomitantemente estava sendo performado atrás do público. Era uma espécie de duplicação da cena. O espectador via o que estava à sua frente em cena e por meio do espelho na mesma cena assistia o que era refletido e performado atrás dele. Craig não foi muito explícito no que toca a esta técnica (*apud* Brown e Rivier, 2013, p. 57-58).

**Figura 22: Set para *The Tempest***



Fonte: internet, acesso em 10/01/2018, acesso no endereço [https://books.google.com.br/books?id=DTYyBwAAQBAJ&pg=PA57&lpg=PA57&dq=gordon+craig+mirrors&source=bl&ots=W25n7YGwI\\_&sig=VEx0u6Hw5Nd4OAEcoh9TV-EsGhE&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwis\\_eH04-TYAhULGZAKHTRuDykQ6AEIaTAQ#v=onepage&q=gordon%20craig%20mirrors&f=false](https://books.google.com.br/books?id=DTYyBwAAQBAJ&pg=PA57&lpg=PA57&dq=gordon+craig+mirrors&source=bl&ots=W25n7YGwI_&sig=VEx0u6Hw5Nd4OAEcoh9TV-EsGhE&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwis_eH04-TYAhULGZAKHTRuDykQ6AEIaTAQ#v=onepage&q=gordon%20craig%20mirrors&f=false)

## 2.4 O pressuposto

Para Craig, é fundamental a abordagem que se faz dos espíritos e dos fantasmas dentro do contexto das tragédias de Shakespeare. De forma arguta, Craig entendia que a existência de fantasmas *impede* o tratamento realista da mesma. A fantasmagoria torna-se, assim, um *pressuposto*, um pré-requisito da montagem; um entrave para a abordagem realista. Esse pressuposto faz parte de uma convenção, uma prática previamente acordada, de forma tácita; Nietzsche a definiu assim:

Convenções são, com efeito, os meios artísticos conquistados para o entendimento dos ouvintes, a linguagem comum laboriosamente aprendida com a qual o artista pode efetivamente comunicar-se (NIETZSCHE, 1999, p. 129).

O pensador ponderou que os artistas gregos não tinham medo da convenção, por meio dessa prática que eles se comunicavam com o público; é comunicação e por consequência, entendimento. Se o encenador que se depara com *Hamlet* tiver medo da convenção imposta por Shakespeare, ele não se comunicará com o público. Ou ainda, se para esse mesmo encenador, a noção do irreal, o trato com os símbolos for algo distante, estranho, terá ainda maior dificuldade e, por consequência, maiores riscos. Pontuou ainda

o filósofo (NIETZSCHE, 1999, p. 129) que a convenção deveria ser *prontamente entendida* para que o público fosse *conquistado*. O encenador se arriscaria também caso sua convenção não fosse entendida, daí poderia estar criando uma nova convenção.

Para Stanislavski, um homem com um conhecimento profundamente arraigado no realismo, no materialismo-dialético e no positivismo, a razão era soberana. Habilidade em transpor tal obstáculo (o irreal e suas leis) seguramente ele tinha; basta ler o que ele escreveu sobre o irrealismo no teatro e o sucesso anterior ao *Hamlet* no TAM com a montagem da peça simbolista o *Pássaro Azul* de Maeterlinck. A possibilidade que se poderia aventar, seria um certo temor em pôr à prova sua técnica num contexto e com um texto dramático universalmente importante e conhecido. Como também o temor de um eventual fracasso e as consequências para ele, para o TAM e sobretudo, para a sua técnica; neste sentido, é possível que Stanislavski tenha usufruído do conhecimento (e ousadia) de Craig. Na figura 23 abaixo, um desenho de Craig retratando os espectros.

**Figura 23: Fantasma**



Fonte: Internet, acesso em 04/10/2017, disponível em <http://www3.northern.edu/wild/ScDes/sdhist.htm>

Notou Craig que o tratamento dramático dado aos fantasmas por Shakespeare é superior ao de seus contemporâneos, como Willian Rowley, Thomas Dekker e John Ford (1621); como também, nas peças *The Witch of Edmonton e The Late Lancashire Witches* (1634) de Thomas Heywood and Richard Brome; Craig porém, citou *The Witch* de Thomas Middleton (provavelmente escrita entre 1613 e 1616). Esta obra é uma tragi-comédia jacobina e dentre os seus personagens existe uma feiticeira-‘chefe’: Hécate, a qual possui 120 anos. Ela é má e assassina e, no entanto, é dotada de comicidade. Seu filho, no enredo da peça, é um palhaço. Em sua primeira aparição, Hécate invoca seus demônios, entre outros: demônio-carneiro, demônio-gato e demônio-sapo. Entre seus ‘dons’ estão a magia do amor e a poção mágica que causa impotência. Craig, no entanto, era avesso a qualquer tipo de comicidade quando se tratava de aparições, por exemplo, quando tratou do fantasma do pai de *Hamlet* asseverou não ser uma piada, nem um nobre em sua armadura, tampouco uma farsa. Tratava-se de uma momentânea visualização das forças invisíveis que dominavam, inundavam toda a ação. E o mais importante é que esta aparição era uma outorga, uma indicação precisa, determinada por Shakespeare para os homens do teatro, no sentido de exortar a imaginação, deixarem os grilhões da lógica sucumbir. Nessa linha de pensamento, Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi muito inspirado quando disse:

Parece também que toda criatura que tem aparência de vida sem ter vida remete a potências extraordinárias. [...] são os mortos que parecem falar conosco; por consequência, vozes augustas (*apud* LEHMANN, 2007, p. 96).

## 2.5 As bruxas

No contexto das figuras espectrais, Craig se ocupou também das bruxas (1910, p 63), como também Shakespeare explora muito bem o tema, principalmente em *Macbeth*. Consultar espíritos ou fantasmas, augúrios, adivinhações eram considerados crimes de bruxaria. A Bíblia hebreia condena explicitamente no Deuteronômio 18:10–12. O tema de bruxas e feiticeiras é comum na Idade Média. Na figura 24 abaixo, vemos bruxas presenteando o demônio (que parece dançar) com bonecos de cera, incluso em *The History of Witches and Wizards* (1720).

**Figura 24: Bruxas**



Fonte: Internet, acesso em 17/10/2017, disponível em <https://publicdomainreview.org/2017/05/04/woodcuts-and-witches/>

Esta figura sugere que com a entrega dos bonecos de cera o demônio teria o controle espiritual e corpóreo das pessoas que são cópias dos bonecos, algo que lembra o vudu. A crença na feitiçaria vem da antiguidade, um longo caminho até culminar com o *Witchcraft Act of 1735* na Inglaterra. Os estudiosos entendem que o período maior de caça às bruxas foi entre os anos de 1580 e 1630. As pessoas ‘possuídas por Satã’, na sua imensa maioria mulheres, eram acusadas pelo crime de bruxaria. A pena era a tortura, o suplício na fogueira ou o enforcamento. Estima-se entre 35.000 a 100.000 o número de execuções entre os anos de 1500 a 1800 só na Europa. Na África e na Ásia elas também eram perseguidas, porém inexitem dados confiáveis para mensurar o flagelo. Observou Craig que, em se tratando de *Hamlet*-pai, estes seres espectrais devem ser inseridos em um determinado contexto e não devem ser tratados de forma (puramente) abstrata. Na figura 30 abaixo, um desenho de Craig retratando uma figura espectral. Para ele, estas figuras envolvem o *real*, são símbolos visualizados do mundo supra-natural (CRAIG, 1910, p. 61).

## 2.6 O fantasma mimético

Uma bem cuidada edição em alemão de *Hamlet* publicada pela *Cranach Press* de Weimar (1929), sob os auspícios do conde Harry Graf Kessler (1868-1937) acompanha inspiradas ilustrações de Gordon Craig para a obra do Bardo. Conforme o site do *Metropolitan Museum of Arts*, Craig dividiu o fantasma em duas partes. A primeira, que

pode ser vista na figura 30 abaixo, representava uma figura esquelética do pai assassinado de *Hamlet* no primeiro ato e uma figura feminina, não-andrógina (figura 25 abaixo) que representava o espírito *daemon* ou alter-ego, que atraía *Hamlet* para a morte.

**Figura 25: espectro mimético**



**Fonte:** internet, acesso em 05/01/2018, disponível no endereço <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/708503>

Para o *Hamlet* do TAM, a aparição do fantasma no primeiro ato talvez seja o mais fascinante desta produção. Segundo Innes (1998, p. 153) os altos *screens* matizados em cinza sugeriam as altas muralhas do palácio que sobressaem das sombras, estas escondem as lacunas por onde o fantasma entrava em cena. O impressionante nesta cena é o modo com o qual Craig fez com que o espectador tivesse a impressão de que o fantasma saísse, se descolasse da própria muralha-*screen*. Para materializar a ilusão, o fantasma também usou um figurino em tons acinzentados repercutindo a palidez de um espectro; os muros, neste sentido eram também espectrais. Estes elementos facilitavam o efeito mimético, um fantasma-mimético, numa alegoria em que ele se confundia com as muralhas, por ser feito do mesmo material que Elsinore, um fantasma que era produto daquele lugar cinza, do argento que é produto do fogo, do inferno. Como o próprio Craig escreveu em seu diário, “O Fantasma revela-se vindo de dentro do muro e retorna para casa, o inferno, e desaparece.” (SELENICK, 1982, p. 60, tradução nossa).

## **2.7 Daemon**

*Daemon* (ou *Daemones* no plural) são espíritos que oscilam entre o bem e o mal. Ele é um protetor, como também, pode não ser; uma força da dualidade em que incessantemente se digladiam a maldade e a bondade. Em *Hamlet*, Craig desenhou

*Daemon* como uma espécie de ‘encosto’, algo contíguo ao corpo de *Hamlet* que se assemelha a uma mulher, que parecia sussurrar, instigar, não ter os pés no chão: um espírito. Nota-se na figura 26 abaixo, que *Hamlet* tem uma fisionomia carregada, o rosto levemente abaixado e os braços cruzados revelam gravidade e preocupação, sugerindo estar fechado para tudo e todos. Para Craig, *Daemon* era um alter-ego, a força deste espírito que impelia o herói trágico à confrontação final, à morte, à derrota trágica e à unificação com a esfera superior.

**Figura 26: *Hamlet e Daemon***



Fonte: Internet, acesso em 10/11/2017, disponível no endereço <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/708507>

Craig pontua que Shakespeare colocava as aparições como o centro gravitacional das suas tragédias, como um núcleo de uma circunferência cujo raio de ação se estendia às ações, um poder de comando centrífugo, uma espécie de poder panóptico. O conceito de figuras geométricas ligadas a Shakespeare era recorrente e tinha pontos de contato com a tradição esotérica. Craig, quando tratava da fantasmagoria em *Hamlet*, entendia que deveria haver um método específico, bem diferente para as cenas de aparições e tecia considerações importantes e sucintas quando perguntava o porquê de os espectros serem impactantes e significativos quando se lia a peça de Shakespeare enquanto que, quando

testemunhávamos a peça em si, percebíamos que essas fantasmagorias tornavam-se fracas e inverossímeis. A dificuldade era ainda maior quando se tratava de uma abordagem realista, a natural dificuldade em ter que se enfrentar algo que refoge àqueles que tem limitações em lidar com o irreal; Craig pontuava de forma bem simples, porém de forma arguta, no que toca à inverossimilhança; ela se dava por que a mudança da chave realista-simbólica era feita abruptamente, gerando desconfiança. Isto acontecia porque inexistia o devido preparo no espírito do público. Este preparo deveria ser sutil -porém perceptível- para se atingir a atmosfera correta. Falando diretamente aos atores, Craig preconizava que a verdadeira interpretação era resultado tanto da habilidade de se perceber um padrão simbólico de movimento, como também, no resultado direto do senso de observação que auxiliava na construção de um acervo imaginário em perfeita consonância com o trabalho do encenador: discernir, identificar e objetivamente escolher quais imagens fariam disparar determinadas ambiências no imaginário do espectador; dirigindo-se ao encenador, Craig pergunta:

Que fazer com as velharias que são os cenários, os figurinos [...] remetamos o encenador para as matérias que dispões. Nesse caso, que os volte do avesso, que os sacuda da poeira e os chame à vida real, quer dizer, à vida da imaginação. Porque só há uma vida real em arte – é a vida da imaginação (CRAIG, 1963, p. 282).

A percepção da imaginação, o poder da sugestão deveria estar atrelado ao movimento, não ao ‘pequeno gesto’, ou ao gesto sutil -este que ele entendia como uma das grandes contribuições dos atores e atrizes britânicos- e é realmente assim, pois transmitir muito com ‘pouco’, um gestual sintético e austero é sinal de inteligência do ator dentro deste contexto; no teatro infantil, por exemplo, o enfoque é outro, claro. Craig afirmava também que os detalhes do movimento dos atores, minúcias do seu papel eram inúteis em cena. Isto se dá, queremos crer, em função de ter a sua proposta cenográfica um sentido majestoso, hierático e contemplativo. Para ele, os detalhes da cena –e da atuação- eram inexpressivos, não seriam notados. Craig se dirigiu aos atores, mas serve perfeitamente ao encenador quando ponderou que o ator que manejasse os símbolos perscrutaria o que há na alma e o que ela guardaria de mais recôndito,

depois voltando à outras regiões do espírito, forjará certos símbolos que, sem nos colocarem sob os olhos paixões inteiras, nos permitem compreendê-las claramente, facultando compreendê-las por inteiro (CRAIG, 1963, p. 46).

Na ideia de fantasmagoria admite-se um quê de desatino, um flerte com a loucura, *folie à deux*, um delírio compartilhado e induzido pelo encenador. Um envolvimento urdido, uma espécie de jogo que se inicia com a entrada do espectro; um temor se instala em toda a audiência, que se só se dissolve com a saída do fantasma de cena. Dizia Craig que com a saída de cena do espectro haveria um alívio que poderia ser traduzido como um agradável sentimento mudo que passou, uma deleitável emoção que acabou. Esse contato com dois conceitos inescapáveis do ser-humano, pilares da terra, a vida e a morte, são conceitos que Shakespeare habilmente costura, tece sua trama e Craig parece entender perfeitamente e usar em sua concepção artística.

## 2.8 Música e poesia

Claude-Achilles Debussy (1862-1918), quando pediu permissão para musicar o poema *A tarde de um Fauno*, recebeu a seguinte resposta de Mallarmé: “Pensei que já tivesse feito isso!” Elemento fundamental na obra de Craig (e para os simbolistas) a música deveria harmonizar, integrar a cena. Para ele, existia uma “ciência do som”. Cada som era o fundamento de outros sons conhecidos como harmônicos. Cada som, também, era a origem de um grande número de outras ondas sonoras denominadas, também, de harmônicos. Nós ouvimos o harmônico base ou principal, porém existiriam infinitas outras frequências sonoras advindas da principal, os também chamados harmônicos, ou harmônicos secundários que seriam inaudíveis para o ser-humano. Essas frequências constituem o que se chama espectro áudio-harmônico. Jacomien Prins em seu trabalho *Ecos de um mundo Invisível* entende que

Através da história, a música das esferas tem sido sempre um excelente meio de complementar e embelezar a vida comum. Precisamente porque ninguém jamais a ouviu ou ouvirá, a metáfora de uma música inaudível tem sempre funcionado interativamente com o assunto que designa, evocando associações entre diferentes campos de ideias e assim produzindo novos significados (PRINS, 2014, p. 99).

**Figura 27: Os círculos.**



**Fonte:** Internet, acesso em 25/11/2017, disponível em [http://torontotheatreacademy.ca/gallery-view/edward-gordon-craig/#prettyPhoto\[gallery\\_single\]/0/](http://torontotheatreacademy.ca/gallery-view/edward-gordon-craig/#prettyPhoto[gallery_single]/0/)

Acima, na figura 27 vemos uma xilogravura da autoria de Craig. Nela contamos quatro círculos brancos e um quinto círculo que engloba todos os outros. Num recorte especulativo e levando em conta que o pentagrama musical tem cinco linhas horizontais, paralelas e permeadas por espaços em branco, lugar onde se encarta o conjunto dos símbolos (notas) que compõem uma partitura musical. Supomos que as flores que estão nos círculos sejam notas musicais, algumas flores estão nos espaços em branco e outras tocam os círculos, o mesmo acontece com a notação musical, as notas estão nos espaços em branco ou na linha horizontal. Os círculos que se elevam estão alinhados, em paralelo, como no pentagrama. Craig, com essa composição gráfica, criou uma analogia entre os círculos e o pentagrama musical, transformando as linhas horizontais do pentagrama numa figura circular. Abaixo, figura 28, um vetor que pode ilustrar o que queremos dizer: a música em círculos.

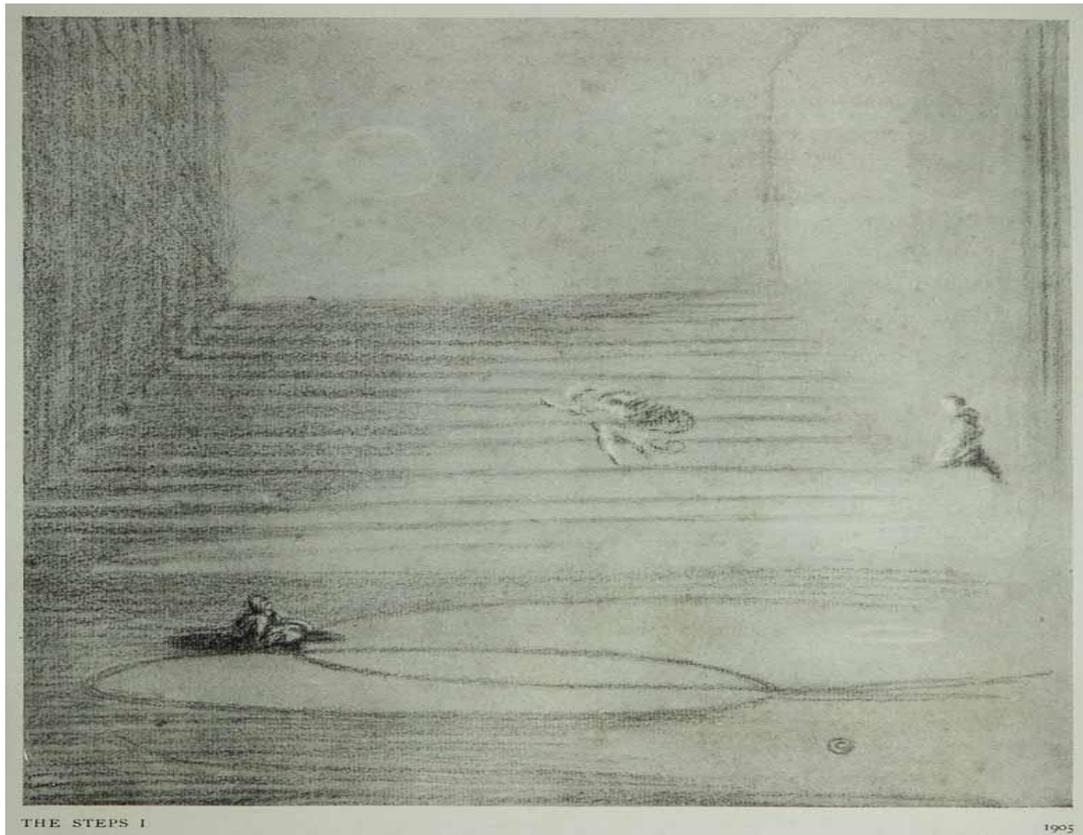
**Figura 28: pentagrama circular**



Fonte: Internet, acesso em 01/12/2017, vetor disponível em [https://www.freepik.com/free-vector/music-notes-circle-vector\\_710281.htm](https://www.freepik.com/free-vector/music-notes-circle-vector_710281.htm)

Na figura 29 abaixo, uma ilustração que Craig fez para a série gráfica *The Steps* (1906), é um estudo sobre o movimento e a expressão. Nele, o autor fez uso de um tema que percorrerá toda a sua carreira artística, principalmente em sua concepção cênica: as escadas. Nesta gravura, Craig estrutura sua composição colocando em primeiro plano um elemento sentado, numa posição que parece estar tranquila, interiorizada; diante dela, dois círculos. Os únicos elementos da composição que são brancos, transmitem pureza, paz e calma. Em excesso pode significar o vazio, o vácuo e a frieza, mas parece não ser o caso. Os círculos que no contexto da obra de Craig são símbolos que denotam ligação com o Absoluto. Esse contato, talvez, esteja correlacionado com a aparente calma meditativa do personagem. Em segundo plano, duas pessoas aparecem correndo, parecem estar sendo perseguidas, ou uma perseguindo a outra, não se pode ter certeza, porém, primeiro e segundo plano repercutem ideias antagônicas: quem está perto dos círculos está calmo, centrado, contemplativo; ao invés, quem se distancia, corre, em desassossego.

**Figura 29: A paz dos círculos**



Fonte: internet, acesso em 5/12/2017, disponível no endereço <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/>

No fundo, em terceiro plano, um corpo celeste que parece ser a lua. Os dois personagens que correm estão na horizontal, praticamente não sobem nem descem as escadas, não têm contato com a verticalidade. Não sobem, não descem, não evoluem. A figura que está sentada olha para o alto, está no primeiro plano onde não há degraus, onde não há o vaivém do destino. Mesmo estando numa altura inferior aos personagens que correm, está conectado com algo superior, com o que transcende, interligado pela identidade geométrica. O corpo celeste e os círculos no chão são complementares, estão em planos opostos, como se fossem o começo e o fim da composição, como também, são os únicos elementos que tem a forma perfeitamente circular na obra. A escada está em perspectiva e aponta para o céu, para o infinito. Dizia Craig que

Como duas esferas que se assemelham uma à outra, assim o Movimento se assemelha à música. Gosto de me recordar de que todas as coisas nascem do Movimento, inclusive a música (CRAIG, 1963, p. 78).

## 2.9 Os tons

Em Craig, esses harmônicos seriam entidades invisíveis, porém sensíveis; tal qual as aparições em Shakespeare. Para ele, esses espectros seriam o centro de um universo onírico que comandaria a trama como se estivesse num centro de um círculo de onde emanariam as ações, numa ressonância orbital, ou ainda, uma mecânica celeste que estabeleceria uma relação gravitacional. Em Shakespeare - e no Medievo- era uma crença o fato de que o circular, as esferas de diferentes tamanhos e movimentos produziam música, a “música das esferas”, um som que os seres humanos eram inábeis em ouvir; conceito de época e origem desconhecida, esta harmonia era conhecida dos gregos que presumiam a existência divina entre o micro e o macro cosmos, revelando uma indicação celeste de como os homens deveriam seguir na terra, esta mesma harmonia. Para Craig, a proporção geométrica era uma força suprema. Então, círculos pequenos denotariam determinadas notas musicais que por consequência significariam determinados movimentos, outrossim, círculos maiores significariam outras notas e outros movimentos. Segundo o britânico

A musica é todo amor [...] ela sofre todas as coisas e é benfazeja; não é nada frívola e ignora a indecência; crê em todas as coisas, em todas as esperanças; é infinitamente nobre (CRAIG, 1963, p. 78) .

No contexto simbolista de Craig, o manejo sutil, tênue das harmonias, dos harmônicos, desencadeava determinadas ambiências indicativas de transcendência. Para Schiller, "quando a música alcança o seu poder mais nobre, converte-se em forma" (2006, Carta XXII), ou ainda, “ela age sobre nós como o tranquilo poder de uma estátua antiga, na sua mais elevada perfeição as artes plásticas devem se tornar música e nos mover pela ação imediata exercida na mente pelos sentidos” (SCHILLER, 2006, Carta XXII). Da mesma forma que Schiller, Craig propunha banir da cena qualquer resquício do real, pois este exercia uma função restritiva na mente. Para ele, quando a imaginação alcançava seu poder mais elevado, revelava não só a forma, mas o movimento, a profundidade, linhas e cores.

No final de sua vida, perguntado sobre o *Hamlet* no TAM, Craig a descreveu como se fosse o mesmo que levar deus a uma sala-de-concertos (SELENICK, 1982, p. 189). Arthur Symons, quando trata da música de Beethoven (e a compara às grandes obras da literatura mundial, inclusive *Hamlet*) em seus *Studies in Seven Arts*, pontua que um novo epíteto deve ser encontrado para a música que nada narra e ainda é um épico; para essa

música que entoa uma mensagem inarticulada, e mesmo assim, lírica; onde um mundo desperta (SYMONS, 1907, p. 131, tradução nossa).

Na abordagem de Craig, *Hamlet* deveria ser visto com os olhos da mente, na *experiência* simbolista, não se tentava explicar coisa alguma: nela, criam-se visões da alma, não visões expressionistas. Craig desencorajava, e muito, todos aqueles que quiseram saber o que esse mito (*Hamlet*) representou para ele. Declarou que não conseguiria reconstituir o que aconteceu no palco do Teatro de Arte de Moscou, “seria como requestrar um prato frio que estivesse na dispensa por vários anos” (SELECNIK, p. 15, 1982). Talvez esse ponto de vista resida no fato de que aquela *experiência* deveria se circunscrever no âmbito da memória; a força daquela encenação deveria permanecer na seara imaginativa, daquilo que exsurgeria da imaginação, ao invés de tentar resgatá-lo e reconstruí-lo como um historiador o faria. Como não podemos assistir mais ao espetáculo, não o veríamos com os olhos, mas com a visão da imaginação.

## 2.10 Hipnose

Na metade do século XIX inúmeros manuais sobre hipnotismo circulavam na Europa. Tais publicações ofereciam técnicas para explorar o potencial desta técnica. Os efeitos sob o estado hipnótico foram estudados de forma científica e o resultado era aceito por artistas, por atores como forma de expandir e de potencializar o seu magnetismo em cena. Henry Irving foi um fanático pela sua arte, fez uso desse expediente como ator, e é possível que tenha influenciado Craig. Este quando trata da encenação em *Macbeth*, entendia que o espectador deveria sentir a dominação do poder sobrenatural; para ele, este era um momento de hipnose (CRAIG, 1963, p. 277). Entrar em ‘sintonia’, como pressuposto da hipnose, requer o encaixe sob o manto de uma confiança mútua. O termo *rapport* em francês significa essa habilidade de unir-se a outrem por meio de uma perfeita sintonia, mais do que uma simples empatia. Daí, sugere-se que o espaço cênico que Craig procurava desenvolver, a sua cena era também um instrumento que poderia influenciar hipnoticamente, como um poder de atração (SELENICK, 1982, pp. 115-6). De volta à *Macbeth*, Craig defendia que o protagonista nos quatro primeiros atos estivesse sob hipnose: “gelado, movendo-se com dificuldade ou à maneira de um sonâmbulo”. No último ato *Macbeth* despertaria como se fosse um novo personagem, “em lugar do sonâmbulo que se arrasta pesadamente, torna-se um homem vulgar, bruscamente tirado do sonho para ver esse sonho realizado (CRAIG, 1963, p. 275-6). Dizia ainda Craig,

sobre *Macbeth*, que o “espetáculo que *deveríamos* (grifo dele) ter era o de um homem nesse estado de hipnose ao mesmo tempo belo e terrível. Compreenderíamos que esse hipnotismo age sobre ele por intermédio da mulher”. (CRAIG, 1963, p. 279).

Qual o limite entre uma experiência metafísica e a manipulação por meio da hipnose? A hipnose é um processo gerado por indução provocando a passividade do sujeito por intermédio da sugestão. O encenador e/ou o ator para Craig (e para Irving) seriam hipnotizadores? A hipnose tem o seu valor como recurso terapêutico, na medicina, na psicologia, no que é respeitável. Acreditamos que a *experiência* simbolista não se confunde com a hipnose, nem com o transe. O máximo que poderíamos reconhecer é ser o ator, num determinado contexto, partícipe de um espetáculo, de uma montagem, que tenha um sentido hipnótico, o que é bem diferente.

### 2.11 A necessidade do trapaceiro

Não se pode deixar de reconhecer que *Hamlet* não seria *Hamlet* se não houvesse no texto de Shakespeare uma contra-parte, um elemento de grande força de vontade, livre das amarras da moral, dotado de uma elevada estatura imoral e ousadíssimo: rei Cláudio. É ele quem põe à prova a (fraca) moral de todos os personagens principais da peça. Na gênese de *Hamlet*, é ele quem antes de a peça iniciar desencadeia a trama, sendo o proto-protagonista da história. Cláudio é tudo que se pode esperar de um rei nos tempos atuais: dissimulado, corrupto, corruptor, manipulador.

Na mitologia grega, Dolo -um *daemon* também- era um deus que representava a fraude, a astúcia e o ardil. Era ele quem possuía a deliberada vontade de violar a lei, por ação ou omissão, ciente dos seus atos. Para Jung, trapaceiro (*trickster*) é uma figura que pertence ao mito, é uma sombra coletiva, uma entidade que reúne todas as falhas do caráter. Diz Jung que, da mesma forma que todos os indivíduos possuem sombra, todos têm a possibilidade de ser um trapaceiro. Ele é um componente da personalidade, uma entidade que pertence ao coletivo (JUNG, 1975, § 484). Para a pesquisadora especializada em Shakespeare, a saudosa Barbara Heliodora, o rei Cláudio é um

[...] exímio corruptor, corrompe a rainha, Polônio, Laertes, Rosencrantz e Guildenstern de modo tal que sua própria presença no trono se apresenta como um veneno que, aos poucos, se iria espalhando pelas veias do Estado, não é de espantar que a imagem dominante seja a de podridão, de corrupção [...] (HELIODORA, 1975, p. 101).



### 3 HAMLET COMO ÜBER-MARIONETTE

#### 3.1 O dom da ubiquidade

Na produção do TAM, Craig vislumbrava *Hamlet* como um fantasma que deveria deambular silenciosamente pelo palco, observando, perscrutando o tempo todo, tudo e a todos mesmo não fazendo parte diretamente da cena, um espectro com o dom da ubiquidade. Ubíquo é a aptidão de estar presente em toda parte de forma concomitante, é atributo de uma divindade. Neste sentido, Craig faria uso de arquétipos como Vingança, Morte e Loucura. O visível em cena para ele seriam os signos, um padrão fundado em símbolos. Em nome da verdadeira arte todos os elementos da cena deveriam submeter-se à visão do protagonista e os espectadores vislumbrariam a cena através do seu olhar, sob seu prisma. Como também, os atores renunciaram as suas individualidades, numa espécie de estoicismo, um anti-heroísmo baseado na discrição, no distanciamento. Anota Selenck (1982, p. 32) que Craig foi influenciado por este conceito e o aplicou no *Hamlet*. Para ele, Craig se sentiu atraído em reproduzir os experimentos pré-modernos de Nikolai Evreinov (1879-1953) no teatro Yore, em São Petersburgo.

No livro *The Theatre of Life*, o diretor teatral e dramaturgo Nikolai Evreinov desenvolveu um novo conceito de *monodrama*. É um tipo de representação dramática encontrada tanto na ópera como no teatro em que um único personagem monopoliza a estrutura dramática, i. e., difere do conceito de protagonismo, neste o protagonista lidera a ação, este é quem conduz ou incita a ação no desenrolar dramático ou ainda, é aquele que desencadeia ou faz desenvolver a ação. Num aparente paradoxo e levando em consideração o enunciado acima teríamos que o verdadeiro protagonista da peça é o fantasma do pai de *Hamlet*, ou *Hamlet*-pai; pois, pelo desejo de vingar a própria morte é o seu desejo de vingança que irrompe, movimenta a ação, impele *Hamlet* a agir e toda a peça por consequência; *Hamlet* em sentido oposto, impede o desenrolar da trama seja por conta de suas dúvidas, fraquezas; seja por suas reiteradas procrastinações em agir, enfim, *Hamlet* é o antagonista do drama. Trata-se, pois, de uma exceção: um *monodrama* guiado pelo antagonista. O *Hamlet* de Craig, mesmo sendo o antagonista é o personagem principal da peça de Shakespeare, o que é diferente, e segue a lógica do conceito de Evreinov, no qual o estado psíquico ou mental do personagem central norteia a

progressão dos acontecimentos. Assim, a mudança de luz, a movimentação dos *screens*, linhas, música e a atuação dos atores são subjugados pelo antagonista. O *monodrama* tem em *Hamlet* um terreno fértil, pois o desenrolar dramático é como se Shakespeare nos pusesse no cérebro dele, facilitando essa posição ultra-subjetiva. Craig pergunta:

“O que é *Hamlet*?”, ele responde que o nome da peça não é *Hamlet* e o rei, ou *Hamlet* e Ofélia e, sim, “A *Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, este é *Hamlet!*”, todos os demais são sombras, fantasmas como o fantasma do pai (SELENICK, 1982, p. 197, tradução nossa).

A noção de *monodrama* adquiriu novos contornos com Evreinov no capítulo *The Theatre of Oneself* do livro *The Theatre in Life* (1927). Foi aí que ele discorreu com mais profundidade acerca do teatro do ‘ego’ e do *monodrama*. O autor teceu loas ao individualismo, ao ego –“este o verdadeiro *gourmet* da vida e do pensamento”- afirmou que a noção de coletivismo é degradante e que ir ao teatro de forma coletiva, em massa, é agir como homens da caverna. O *teatro do ego* para ele, seria uma nova forma de arte, assim definida por ele: *Theatrum extra habitum mea ponte*: algo como, um lugar qualquer que se sintam bem, à vontade, isto é, ‘do modo como *eu* quero’ (1927, p. 190). Prosseguiu Evreinov afirmando que para ele, o *teatro do ego* é um teatro dos *seus* segredos. Aconselhava que para performar o *monodrama* deveria ser escolhido um mote cômico e que a atitude deveria ser absolutamente séria; Num segundo conselho, entendia que é mais fácil atuar neste teatro na companhia de outros, porém em completa solidão, forçando assim a todos usarem a imaginação. Terceiro, aconselhou que quanto mais pobre materialmente for a encenação, maior deveria ser a riqueza dos movimentos e da ação. Quarto conselho; os preparativos. Para ele, no caso de uma peça que tivesse uma ambiência mística, sonâmbula ou fantasiosa, seria útil a escuridão e um charuto ‘batizado’ (*doped cigar*). Por fim, seria imperativo ousar, criar, inventar e provar do próprio gosto (EVREINOV, 1927, p. 198).

Num contraponto, Olga Taxidou entende que Craig tem uma fixação em *Hamlet*. Para ele, segundo a autora, a peça de Shakespeare é uma projeção psicológica de *Hamlet*. Taxidou considera que tal abordagem seria quase impossível, pois seria necessária a perfeita consonância entre o encenador e o protagonista (TAXIDOU, 1991, p.141). A autora considera ainda a revista *The Mask* (TAXIDOU, 1991, p. 262) como um projeto

monodramático, a revista como vitrine da sua arte e da sua psique, fundindo, confundindo ambos, um modelo que não distinguiu a sua arte da sua *persona*.

Craig foi além, pois o seu *Hamlet* deveria ser a personificação do *Über-marionette*, conceito que começaremos a analisar. O *Über-marionette* deveria ser o substituto, a transfiguração do ator egocêntrico e personalista, pelo ator ideal, perfeito; termos, aliás, diletos do futurismo.

### 3.2 *Über-marionette*

A máscara do *Über-marionette* sugere ser solene, deliberadamente inexpressiva, hierática; como toda potestade, pouco se movimenta, nada tem a provar, bastando a si mesma. De baixa expressividade, quase infantil; é como se dissesse: “Não prestem a atenção em mim. Há todo um universo para ver, pensar e imaginar. Esqueçam aquela deformação chamada rosto”. A máscara instiga o ator a ser expressivo, envergada com habilidade é um impulso para a expressão. Com ela, os esgares, as caretas que suplicam por uma expressão autêntica são banidos. Para Craig, o rosto humano estaria longe do que se poderia chamar obra de arte, mas uma série de confissões involuntárias. Craig travou durante toda a sua vida uma luta feroz contra a fogueira das vaidades, o ego dilatado, o ator exibicionista e o lamentável culto à personalidade; a sua ojeriza ao ator carismático que o público aplaudia qualquer coisa, e isto não é arte. Craig asseverava que esse ator exibicionista prestava um claro desserviço à arte, pois o público aplaudia cegamente e glorificava atores dessa natureza sem se importar com o contexto ou com a obra. Estes atores-personalistas, prossegue Craig, ”inventam seus meios e modos de se expressar”, e isto é ainda mais grave porque, quando um ator dessa estirpe triunfa significa que nós espectadores somos simultaneamente indiferentes ao que está sendo encenado e aos atores, exceto o protagonista-estrela (CRAIG, 1908, p. 9). Craig nunca deu trégua à essa luta contra a danosa vaidade na cena, sugerindo ter sido este, também, um dos motivos de ter desenvolvido o conceito do *Über-marionette*. Craig, no trecho abaixo, ilumina um pouco a questão:

Haveis-me dito como interpretaríeis Ricardo III e que estranha atmosfera faríeis flunar sobre todo o drama; e o que haveis visto no texto [...] tão notável tão lógico no pensamento [...] que se pudésseis transformar o vosso corpo num autômato absolutamente obediente e se pudésseis afastar o texto

shakespeariano – saberíeis fazer obra de arte do que está em vós (CRAIG, 1963, p. 100).

Algumas companhias teatrais muitas vezes levam o nome do ator ou da atriz vedete; quando da preparação de uma peça não se dão ao luxo de ensaiar com os outros atores, somente com a proximidade da estreia é que dão o ar da graça e fazem alguns ensaios para acertar alguma marcação, algumas ‘provas de cena’ e etc. Pergunta-se: se não ocorreram ensaios conjuntos, não estando presente o protagonista, de que maneira essa proposta teatral se desenvolveu, amadureceu? Elemento corruptor, o ator personalista, escudado pelo seu charme e apelo torna o teatro estéril e disfuncional. Pouco importa que exista ou não o jogo teatral, o texto pouco importa.

Fundado nas convenções, o palco simbolista cria a sua própria realidade; este fazer artístico celebra o privilégio da existência, a cerimônia da máscara; para Craig, independente das suas dimensões ou do que seja esse conceito, o *Über-marionette* deveria dominar. Fonte de inspiração para esta máscara seria a quietude, a imobilidade e o misterioso. Como também, seria inspiração aquilo tudo que excede em vida: a morte. A máscara tem este condão, habitar e transitar em dois mundos, o real e o irreal, como um veículo e instrumento que tem o poder de transcendência.

O Nô é uma expressão artística requintada, fruto de origens múltiplas de uma elite cultural e econômica. Somente no século XV adquiriu o formato que hoje conhecemos. Longe de ser um trabalho de ‘arqueologia teatral’, retrata e registra fielmente uma forma artística antiquíssima. Quando se trata do Nô, inevitavelmente estaremos abordando Zeami Motokyo e a sua poderosa poesia cênica encetada no conceito de *Hana* (flor). Uma das características desta forma teatral é a despersonalização total do personagem principal –*shite*. Na figura 36 abaixo, um *shite* e ao seu lado, figura 37, um desenho de Craig para o seminal projeto *Scene* e o seu palco cinético, trabalho cujo original se encontra na Biblioteca Nacional em Paris. Nesta figura, datada de 1907, antes do *Hamlet* em Moscou, portanto, temos algumas indicações do que pode ser o *Über-marionette*. Suas possibilidades, contornos precisos, acreditamos que não exista um denominador comum para isso. O próprio Craig, com uma boa dose de astúcia, manteve em aberto o que seria exatamente esse conceito. Talvez Craig tenha se inspirado no conceito de obra inacabada do movimento impressionista, no qual alguns artistas propositalmente deixavam inacabadas suas obras. É um processo artístico-criativo que deixava

determinada margem ou uma parcela da obra artística com feições inacabadas, um sentido de incompletude. Neste sentido, o público seria espectador e também partícipe dessa obra, implícito estaria também o convite pelo artista para que o observador fizesse parte, com a sua imaginação, da obra. O conceito de ‘obra inacabada’ usada pelos impressionistas, no seu limiar, não foi uma técnica e, sim, uma crítica negativa, algo depreciativo por parte da crítica com relação a algumas obras, pelo seu aspecto rústico, não polido, dando uma impressão de não acabamento, como no caso dos *sketches* dinâmicos de Carpeaux e do inacabamento de algumas estátuas de Rodin, como *O homem do nariz quebrado*. A ideia de inacabamento é provável ter surgido da metáfora estatuária na obra *O despertar do Escravo* de Michelangelo, nela há um ser-humano (o escravo) tentando se livrar da pedra bruta, uma alegoria libertária. Patrick LeBoeuf faz um excelente apanhado do que possa ser o conceito da super-marionete. No artigo *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette* (2010), o autor faz um levantamento de algumas definições do que possa ser o *Über-marionette*, leva em conta autores com autoridade no assunto e promove uma síntese da estética e dos experimentos de Gordon Craig.

### 3.3 *Übermarionette X Shite*

Colocamos abaixo, justapostas, as figuras do *shite* abaixo (figura 30, abaixo, à esquerda) e do *Über-marionette* (figura 31, também abaixo, à direita). Ambas sugerem ser impessoais e distantes. Destemidas, olham em nossa direção, suas roupas sugerem ser de algum tipo de cerimônia, não são roupas do dia-a-dia, sua alvura sugere luz, sinônimo de inteligência e sabedoria. Seus trajes também não sugerem ser de ginastas, nem se prestam a grandes movimentos. Só por meio da imaginação podemos intuir como são seus corpos. São mulheres ou homens? Se forem mulheres, sugerem ser vestais, guardiãs de segredos recônditos, profundos. Se homens forem, são como espíritos, nem do bem, nem do mal, mas algo além desses conceitos. Como também nada prometem, nem ameaçam. Mas estão alertas, vigilantes. Vigiam o quê? Figuras monocromáticas, envoltas por tons sombrios, cercando-as. Suas poses são neutras, tranquilas. Não são guerreiros nem guerreiras, podem ser espíritos, de luz. Gélidas, frias como a verdade que está acima de tudo, das paixões. Nos fitam, curiosas. Nada pedem, exceto distância. Se mantivermos as cores escuras que circundam as figuras e as afastarmos, veremos pontos de luz. Esta, na alegoria da Caverna de Platão tem o seguinte contexto: saindo da caverna, o homem até então aprisionado, deixa para trás o umbral, a escuridão, sinônimos da mentira e

ignorância e começa a caminhar em direção à luz (à verdade) e começa a ver as coisas como realmente são.

A máscara do *shite* é também deliberadamente inexpressiva, expressa um ideal, um ser ideal; grande admirador do Nô, W. B. Yeats, um dos maiores nomes da poesia inglesa, declara:

Na pintura poética e na escultura a face parece mais nobre pela falta de curiosidade, acautelada e atenta, tudo que nós reunimos sob o famoso epíteto dos realistas: ‘vitalidade’ (YEATS, 1961, p. 226).

**Figura 30: *shite* e figura 31: *Über-marionette***



Fonte: Figura 36, internet, acesso em 02/01/2018, disponível no endereço [http://agoras.typepad.fr/regard\\_eloigne/masques/](http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/masques/), Figura 37, internet, acesso em 02/01/2018, disponível em <https://www.questia.com/read/98858756/beyond-the-mask-gordon-craig-movement-and-the-actor>

No *shite*, é quase infantil o semblante dessa máscara, sugere-se que seja desta maneira, em função de que no teatro oriental os papéis de baixa expressividade são entregues aos jovens impúberes, exatamente para não chamar a atenção, mantendo-os num plano secundário na ação dramática. A máscara do *shite* é feita não só para despersonalizar o ator, como também para dirigir o olhar da recepção para outros lugares, um efeito acusmático. Não nos lembramos das circunstâncias, mas uma vez uma senhora de origem nipônica disse: ‘De um sorriso no rosto, você sabe o que esperar, mas de um rosto sério, tudo pode advir’. Essa alteração da atenção para se atingir determinados fins, também foi útil a Pitágoras, quando ministrava aulas orientava seus alunos a se manterem

em silêncio absoluto e ele se escondia atrás de uma tela e falava, ensinava. O pensador entendia que o seu rosto diretamente à frente de seus alunos era um componente que os desconcentrava, os distraía daquilo que ele queria ensinar. Essa técnica de ministrar aulas teve o nome de acusmática. A máscara neutra também tem essa função, esse condão em se fazer inexpressiva, hierática, facilitando o manejo no direcionamento no foco da ação por parte do encenador para outro ou outros elementos da cena. O efeito acusmático, essa ocultação de um elemento em favor de outro(s) elemento(s) da cena tem um duplice sentido, é ligado à espacialização e a o mesmo tempo, desorientação espacial. Como exemplo prático, o fosso da orquestra de Wagner, onde se desfavorece a imagem dos músicos em favor da cena e da própria música e da cena onde se desenrola a ação dramática.

A beleza da máscara neutra, a sua serenidade, é uma espécie de base, matéria-prima da expressão, uma plataforma que tem a aptidão de criar na mente do público as circunstâncias que quiser. A máscara tem esse poder. As expressões dos rostos dos atores e atrizes foram motivo de reflexão por parte de Craig, e de ojeriza também. Para ele, os atores eram sonâmbulos perdidos em cena, escravos da emoção (CRAIG, 1900, p. 89-90).

A noção de marionete não foi um mar de rosas para Craig, a marionete também significou algo pejorativo, é o que indica a seguinte passagem: “Eles, os atores, tem a impressão de que não passam de marionetes, de que ele (o encenador) puxa os cordelinhos, mostrando-se tão ofendidos como se tratasse de uma ofensa pessoal” (CRAIG, 1900, p. 89-90). O encenador, para Craig, seria um *designer* por excelência, um arquiteto cuja obra-prima se completaria em cena, no conceito do *Über-marionette*. Stanislavski quase invocou este conceito na citação abaixo, com influência, também, de Nietzsche com o seu super-homem, quando diz:

As aspirações quase sobre-humanas para conhecer o sentido da existência o convertem, aos olhos dos simples mortais [...], numa espécie de super-homem diferente de todos e, conseqüentemente, num louco. Para a visão míope dos seres insignificantes que ignoram a vida não apenas no Além [...]. *Hamlet* é evidentemente um anormal. E ao falar dos habitantes do palácio, Craig subentendia toda a humanidade (STANISLAVSKI, 1989, p. 458).

Para Stanislavski, Craig tinha uma visão de *Hamlet* complexa e muito contribuiu para o conteúdo interior de *Hamlet* (STANISLAVSKI, 1989, p. 457). Essa obra de

Shakespeare (e também *Macbeth*) sempre foi motivo de atenção e estudo por parte de Craig, nada mais natural essa complexidade e profundidade.

### 3.4 *Übermensch*

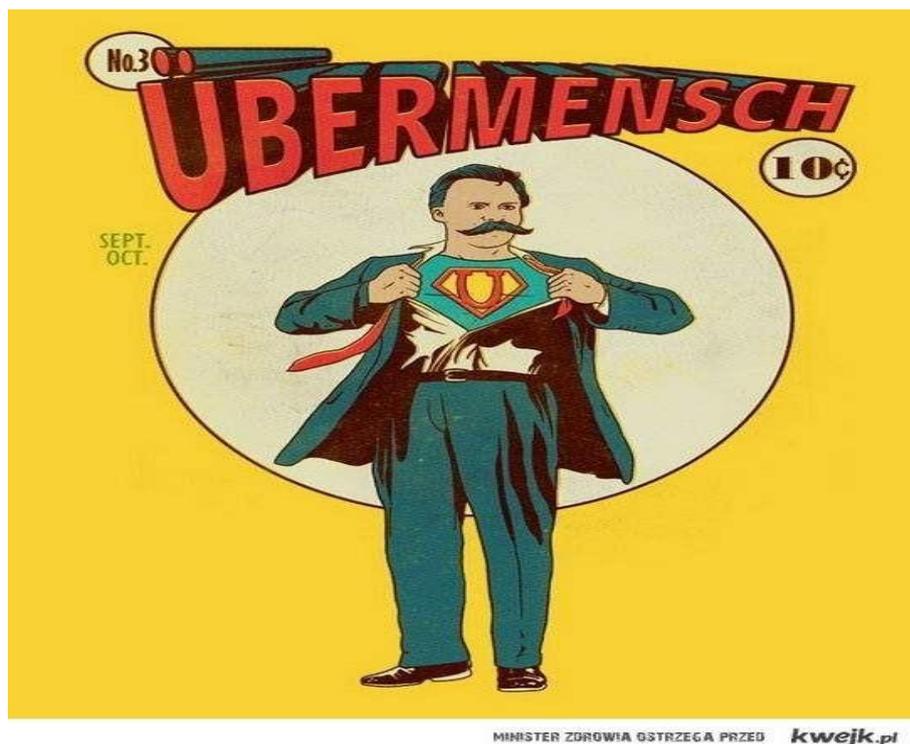
Olga Taxidou (2013, p. 54-55) assinala que Craig mais que flertou com o movimento futurista; prova e produto dessa influência sugere ser o conceito do *Über-marionette*. Deste conceito depreendemos a transfiguração e a eficiência da máquina transferida para o ator como a possibilidade de convertê-lo num ator-marionetizado ou maximizado. Na tentativa de precisar o que seja o *Über-marionette*, segere-se a importância em abordar a contribuição de Nietzsche para o pensamento de Craig: o *Übermensch*, a ideia do super-homem ou além-do-homem, conceito que acreditamos tenha influenciado o seu análogo. Talvez, uma influência ainda maior de Nietzsche tenha sido a “vontade de potência”, ou para alguns, “vontade de poder”, no ideário de Craig. Nietzsche nos dá os contornos desse além-do-homem:

O homem é algo que deve ser superado, a forma homem é velha e caduca, ela vai errar sempre porque ainda está presa a ídolos metafísicos, preso à forma. É preciso deixar a forma-homem para trás para afirmar aquilo que passou e mais, amar aquilo que passou, porque assim deveria ser, por toda a eternidade. (NIETZSCHE, 1999, p. 208).

O Nascimento da Tragédia no Espírito na Música de Friedrich Nietzsche resgatou a dicotomia entre Apolo e Dioniso no contexto mítico-grego. Tratou de forma original o conceito do dionisíaco na música e nas artes dramáticas; para ele, somente a paixão de Dioniso, o seu heroísmo, foram por muito tempo o único herói trágico. Prometeu, Édipo e os grandes heróis helênicos seriam apenas máscaras desse herói primordial. Nietzsche notou também que o ápice do teatro grego aconteceu quando da perfeita reconciliação entre a embriaguez (dionisíaca) e a forma (apolínea) e o seu declínio teve início com a chegada do racionalismo socrático. Nietzsche entendia a influência de Sócrates nefasta pois o eminentemente racional embotava as inúmeras formas de conhecimento, principalmente a instintiva. Para o filósofo, Sócrates foi o verdugo da tragédia grega, abrindo caminho para uma moral ainda mais decadente: a cristã. Dioniso e Apolo, antes complementares, acabaram sendo divididos pela civilização (NIETZSCHE, 1999, p. 39). O legado das ideias de Nietzsche se fez sentir em toda a obra de Craig, Olga Taxidou

(1991, p.26, nota de rodapé n. 7), observa que somente na revista *The Mask* foram, direta ou indiretamente, treze vezes mencionados frases ou pensamentos do pensador alemão. Abaixo, na figura 32, uma ilustração com uma veia cômica do super-homem de Nietzsche, tratando-o como o super-herói fictício de história em quadrinhos estadunidenses publicado pela DC Comics.

**Figura 32: O além-do-homem**



Fonte: Internet, acesso em 10/08/17, disponível em <https://br.pinterest.com/pin/523050944200170009/>

Para nós, a sua super-marionete estaria inserta nas artes plásticas, nas quais Apolo é o deus-fundador, pois o ente apolíneo, segundo Nietzsche, é aquele que superou o sofrimento do indivíduo pela glorificação da eternidade do fenômeno. Neste sentido, Nietzsche afirmou: “percebemos que a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida. A dor é, em certo sentido, misteriosamente afastada dos traços da natureza (NIETZSCHE, 1999, p. 39). Essa superação pelo sofrimento, uma espécie de estoicismo, encontrou guarida numa lembrança de Étienne Decroux quando memorou um dos seus encontros com Craig; Naquela ocasião, Decroux perguntou acerca do domínio da emoção, ao qual Craig teria respondido:

Quando o actor procura exprimir-se em linhas de escrupulosa geometria, com perigo para o seu equilíbrio, sofrendo assim na carne, e isto dito sem metáfora, é obrigado a reter sua emoção, a comportar-se como um Artista; artista do desenho (CRAIG, 1963, p. 13).

Para Craig, o *Über-marionette* teria como fundamento o fato de ser o homem inútil como matéria-prima artística; e de que o desejado banimento do ator na cena teria fundamento na ideia do eterno-retorno nietzschiano, onde faria parte do ciclo da existência, que nos ligaria ao desconhecido, essa “misteriosa, jovial e magnificamente plena”: a morte. A morte do ator personalista e o seu retorno, transfigurada como super-marionete. Daí, estaria intrínseca para Craig, a ideia de que o ser-humano, como matéria-prima para o teatro, seria ainda um projeto, um vir-a-ser. No prefácio do livro dedicado à Nietzsche (da coleção *Os Pensadores*), Rubens Rodrigues Torres Filho, de forma arguta assevera:

“Não sei quem afirmou que todos os indivíduos, como tais, são cômicos, e por isso não-trágicos, de onde se poderia concluir que os gregos simplesmente não podiam suportar indivíduos sobre o palco trágico” (FILHO, in NIETZSCHE, 1999, p 30).

Com base nesta afirmação, conjecturamos se a afirmação acima teria algum paralelo com o fato de que em 1913 Craig fundou sua escola em Florença, no pequeno anfiteatro Goldoni, onde recusava atores cômicos? Essa ‘não-tragicidade’, o cômico inerente ao ser-humano, seriam barreiras intransponíveis para a participação dos atores em sua cena? E a premente necessidade de lhe envergar a máscara? A superação pelo *Über-marionette*? Craig reforçaria sua argumentação, fazendo uso de uma declaração, supostamente atribuída a Napoleão Bonaparte:

[...] na vida há muito de coisas indignas que as artes devem por bem omitir, muito de dúvida e hesitação, e tudo isso deveria desaparecer na representação de um herói. Devemos vê-lo como uma estátua na qual toda fraqueza e os tremores da carne não sejam mais perceptíveis (BONAPARTE *apud* CRAIG, 1957, p. 80).

Decididamente Craig não confiava plenamente em Dioniso, tampouco em seus desígnios sobre o palco; pois, para ele, o teatro moderno pecava por utilizar corpos de homens e mulheres como seu material. Por isso, tudo que ali era representado adquiria

natureza acidental, e não era fruto de um perfeito entendimento. Consequentemente, seu resultado estava longe daquilo que Craig poderia chamar de Arte. No campo do mito, é incontestável que o herói mais genuíno da tragédia grega (e suas paixões) foi Dioniso, “aquele que nasceu duas vezes”, o sofredor dos mistérios, o herói primordial com o qual, sob suas leis, o teatro da antiguidade foi erigido. Apolo é considerado o deus da clareza, da ordem, do sonho como ideal, forma (limite), frieza, serenidade e poder. Craig atacava o teatro fundado tão-somente em Dioniso, acusando a natureza do acaso, do aleatório desse teatro; na ausência da técnica, a emotividade que apela, na qual o espectador esquecia da coisa em si, e seria afogado por um turbilhão de emoções daquele que atuava. O ator grego, na inspirada definição de Junito de Souza Brandão reflete sobre o papel do ator nos cultos dionisíacos gregos:

[...] Ora, os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa [...] caíam desfalecidos. Neste estado acreditavam *sair* de si, pelo processo de “ékstasis” [...] Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este seu adorador pelo processo do “entusiasmos”, [...] O homem, simples mortal “ánthropos” em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se um “anér”, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o “métron”, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o anér é, ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro. (BRANDÃO, 1985, p. 11).

Segundo Brandão, o ator grego é aquele que ultrapassa a medida de si, e se torna o outro, ou um outro; para alcançar essa condição deve o ator ser vencido pelo exaurimento que ocorre pela dança vertiginosa, no êxtase. O ator grego, neste contexto, guarda semelhança com o ator de Jerzy Grotowski; este, em busca por um ator total, submetia seus atores a exercícios exaustivos com o objetivo de se erradicar quaisquer resistências para se atingir a expressividade física total. Partindo desse prisma, infere-se que, para Craig, o seu ator não é dionisíaco, a raiz desse ator repousa em Apolo.

### 3.5 Futurismo

**Figura 33: Futurismo russo**



Fonte: Internet, disponível em: acesso em 07/05/17, disponível em <http://www.openculture.com/2016/05/download-144-books-of-russian-futurism.html>

A figura 33 acima, reproduz um cartaz sobre o futurismo russo, pode-se contextualizá-lo sob a ótica de que o homem, em sua ânsia em seguir à frente, pisa nos planetas, nos astros, no universo a fim de conquistar o que quiser e puder a qualquer custo. Para Craig, o Futurismo foi uma história de amor (e ódio). Documento fiel de seu pensamento foi a revista *The Mask* (1908-29) publicada por ele e seus muitos ‘heterônimos’ e, também, por alguns convidados especiais, como W. B. Yeats. Uma pitada de misoginia, um bocado de amor pela máquina e uma ânsia por acelerar o espaço-tempo são os ingredientes do movimento futurista visto por Craig e, ainda, se não bastasse, um ódio ao passado, este como um museu decadente, influência direta do *Manifesto Futurista*. Craig acusava os partícipes deste movimento de serem modernos demais, também denunciava a tecnologia de ser uma criadora de utopias, e afirmava que essa modernidade causou a morte daquilo que ele denominou: o ‘Grande Passado’; Craig, porém, muito se abeberou do passado: Na Grécia antiga, no *cinquecento* (na cena cívica romana como manifestação grandiloquente), instrumento de propaganda religiosa católica contra o protestantismo; nos pintores renascentistas, na arquitetura cênica de Serlio etc. Gérmen do Fascismo, o movimento futurista, com a sua agressividade ideológica, foi cooptado pelo Fascismo, mas não se confunde com ele, sendo criterioso.

No Futurismo, o porvir é inquieto, veloz; exige um futuro cada vez mais rápido, a insegurança é algo do passado, inexistem barreiras quando se tem à mão a ciência e um método científico. Craig foi ambivalente quanto ao seu 'maquinismo'. Olga Taxidou critica Craig por entender o passado como algo estático e por não compreender corretamente os movimentos artísticos do limiar do século XX, como também, critica a fixação de Craig de que o conhecimento de arte deva envolver sempre um 'segredo' (TAXIDOU, 1991, p. 60). Sugere-se aqui, que o movimento futurista tenha sido um ingrediente incorporado ao pensamento de Craig, por meio da ideia do *Über-marionette*, pelo seu espírito engenhoso, o amor pela máquina, pelo maquinismo. Percebe-se também, a influência futurista em seus estudos sobre os espaços cênicos ideais, utópicos e perfeitos e nos movimentos massivos e geométricos dos atores, como sugere a figura 34 abaixo, da produção de *Acis and Galatea* de 1902. Craig, nesta produção, fez uso do quadrado, de linhas e ângulos retos como forma de direcionamento visual não só dos cenários e figurinos, como também nas linhas dos movimentos e gestual de atores e atrizes.

**Figura 34:** *Acis and Galatea*, a geometria



Fonte: Internet, acesso em 15/09/17, disponível no endereço [http://www.martinshawmusic.com/articles/the\\_purcell\\_operatic\\_society.html](http://www.martinshawmusic.com/articles/the_purcell_operatic_society.html)

O uso sistemático das figuras geométricas não foi somente um tema no trabalho de Craig. No movimento futurista, artistas como Filippo Marinetti (1876-1944) produziram alguns trabalhos tendo a geometria como proposta em *Vengono* (um ‘drama dos objetos’), *Bonecas Elétricas* e *Macchina tipografica*. Giacomo Balla (1871-1958) apresentou o *Drama da Geometria* tendo como protagonistas atores com figurinos em formas geométricas, sem esquecer o genial Oskar Schlemmer (1888-1943) e a *Bauhaus*. Na figura 35, abaixo, uma estrutura (ou marionete) que pela sua estranheza, bem poderia ser uma tentativa em corporificar um *Über-marionette*, esta figura encontra-se num *site* que trata do futurismo, mas não dá maiores detalhes de quem seja o criador ou quais as circunstâncias envolvidas.

**Figura 35: *Über-marionette*?**



Fonte: Internet, acesso em 19/07/17, disponível em:

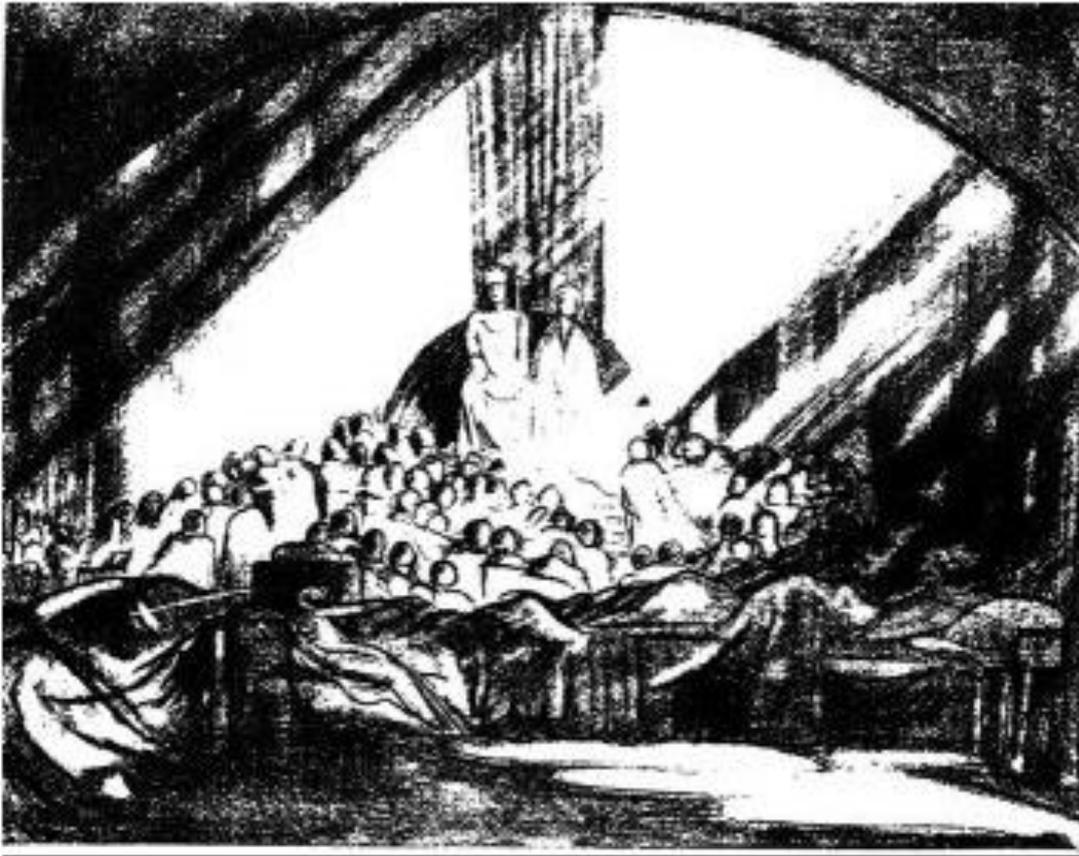
[http://www.iictoronto.esteri.it/iic\\_toronto/en/gli\\_eventi/calendario/gordon-craig-and-the-futurists-a-hate-story-conferenza-del-prof-donato-santeramo.html](http://www.iictoronto.esteri.it/iic_toronto/en/gli_eventi/calendario/gordon-craig-and-the-futurists-a-hate-story-conferenza-del-prof-donato-santeramo.html)

No movimento pretendido por Craig, o corpo dos atores deveria ser subjugado por um corpo maior, o corpo massivo dos movimentos em bloco como em *The Vikings*; Christopher Innes (1998, p. 88) anota que nessa produção dirigida por Craig houve um meio-termo entre um precário protagonismo dos atores e a geometria massiva; como

também, a cor dos figurinos usados por Ellen Terry (mãe de Craig na vida real) ecoava a disposição psicológica da sua personagem, a qual, por sua vez, harmonizava com o cenário, expediente que lembrou o que Craig fez com o fantasma no *Hamlet* do TAM, um dos pontos altos daquela produção. Mais tarde, Max Beerbohm (BEERBOHM *apud* INNES, 1998, p. 90) a despeito da escuridão do palco (em *The Vikings*), disse que dificultava o discernimento dos rostos dos atores, entendia que isso era um modo de transformar indivíduos em símbolos de paixões ou das forças elementares. Assinala Innes (1998, p. 91) que as primeiras produções da *Purcell Society* dirigidas por Craig foram marcantes pelo artificialismo, um ‘real irreal’. Para Innes, a unidade visual e a atuação em bloco aliaram-se ao estilo ritualístico que Craig tinha desenvolvido. Na cena do banquete em *The Vikings*, por exemplo, os atores estavam reunidos numa unidade homogênea, sem protagonismos.

No *Hamlet* do TAM, os movimentos sincronizados e os estásimos (*stasis*) eram produzidos pelos atores que faziam parte da corte do rei Cláudio, dando uma impressão monolítica, de uma rígida hierarquia, a casta superiora dos cortesãos em simbiose com o poder, ou ainda, um edifício ou uma pirâmide de ouro prestes a ruir, a derreter. Os atores da corte se harmonizavam com os *screens* e com o púlpito onde se encontravam rei e rainha, como sugere a figura 36 abaixo, um desenho da autoria de Craig. No *Hamlet*, a realeza é a ponta do vértice superior de uma pirâmide. As composições com esta figura são recorrentes na obra de Craig. Sempre no centro, a pirâmide acentuava a verticalidade e invocava o infinito, o elevado, como uma catedral gótica com suas torres ponteadas indicando o céu. Excetuando-se rei e rainha, todos os cortesãos estão num plano mais baixo, revelando, ordem, obediência e hierarquia; enfim, um rebanho pacífico, subserviente. Acima do rei e da rainha emerge uma espécie de coluna revelando autoridade, poder e uma pretensa conexão com o céu, sugerindo que a sua autoridade tenha origem no Absoluto.

**Figura 36: A corte**



Fonte: Internet, acesso em 01/01/2018, disponível no endereço <http://www.bta.it/txt/a0/03/bta00393.html>

Taxidou corrobora essa ascensão do Futurismo no ideário craigueniano, o uso da revista *The Mask* como partícipe ativa na reverberação dos movimentos maquinistas, como, por exemplo, o *Manifesto Futurista no Teatro*, que ele publicou no volume 6; no epílogo ele escreveu:

Tenho muito de Revolucionário em mim; não sou propriamente um. Minha revolta é contra a Revolta. Creio e almejo pela Ordem e a Obediência, tão natural quanto o caos e a falsidade (CRAIG, 1991, p. 71, tradução nossa).

Alerta a autora que ordem e obediência tem uma conotação metafísica e não materialista. Para nós, existe uma conotação metafísica e, também, material. Afirmamos assim, baseados nas premissas da cena de Craig, nela havia um padrão que deveria ser seguido, pré-determinado, dentro de parâmetros estabelecidos por ele, tais como, a matiz neutra dos *screens*, a opressiva presença dos ângulos retos, as escadarias, os biombo, bem como as diretivas para com os atores, fundadas na estrita obediência deles em função do encenador.

Craig sofreu a influência cubista na sua produção de gravuras, xilogravuras e desenhos. No Cubismo representava-se tridimensionalmente os objetos numa superfície plana, sob formas geométricas, com o predomínio de linhas retas, onde se percebia, seja de qualquer ângulo e perspectiva, os volumes e planos. De volta ao futuro futurista, de acordo com Eduardo Subirats, o maquinismo foi um conceito que envolve não só a estética futurista, mas o concretismo e o cubismo; para ele, constituem os valores estéticos deste movimento,

os mitos românticos do artista-messias, do herói carismático, do sacrifício civilizatório e da construção de um ressacralizado poder total que atravessa grandes expoentes da arte moderna, do expressionismo à *pop-art*, tudo isso sob o novo imperativo da reprodução técnica e das massas (SUBIRATIS, 1993, p. 18).

Nesse diapasão, poder-se-ia colher alguns paralelos com a estética e o pensamento de Craig: o líder-profeta encarnado no encenador como herói carismático contrastando com a figura do ator personalista (que Craig repudiava com veemência), o *Über-marionette* como redentor artístico e a ‘reprodução técnica e das massas’ que fica por conta da possibilidade da reprodução dos seus cenários e a cinética impessoal e massiva/geométrica dos atores e, por fim, a grandeza da arquitetura que Craig sugeria uma manifestação física de um poder constituído, uma espécie de hiper-realismo, próprio da *pop-art*. Envolvido nesse maquinismo e nessa dinâmica totalitária também estavam Richard Wagner e Nietzsche.

Nota Iréne Eynat-Confino (1987, p. 83) que muito antes do efeito distanciamento (*Verfremdungseffekt*, *V-effekt*, ou efeito V) ser um mantra brechtiano, o *Über-marionette* já significava também distanciamento, deslocamento. Ela explica que o envolvimento emocional da recepção promove um sentido de pertencimento e ao mesmo tempo submete o mesmo efeito ao pensar especulativo, a raciocinar. O entendimento é criado pela dialética entre a emoção e o estético. Essa tensão, a força desse antagonismo, desse conflito, gera potência, energia. Outrossim, entende a autora que esse distanciamento, no que toca às marionetes, deva ocorrer com marionetes pequenas, i. e., menores do que o corpo de um ser-humano (TAXIDOU, 1991, p. 92), talvez esse distanciamento venha, também, de um estranhamento devido às menores proporções, o importante, para ela, é não ser a marionete uma cópia, uma mera imitação do corpo do ser-humano.

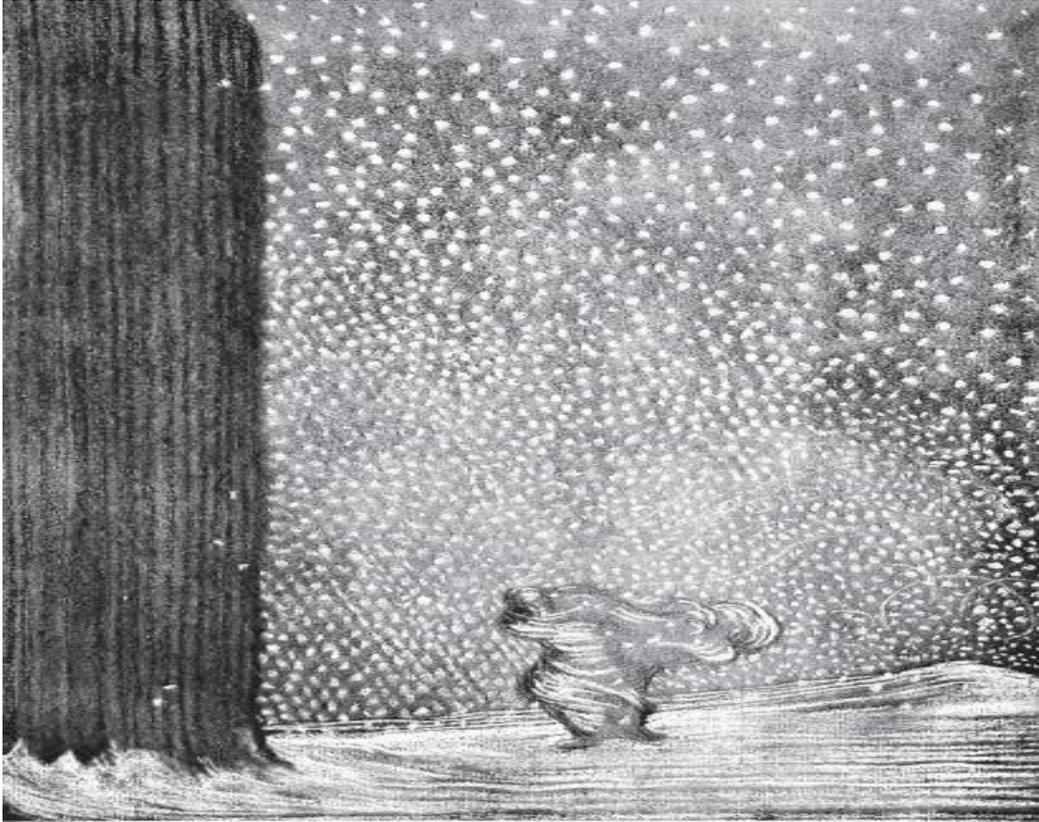
### 3.6 A fogueira das vaidades

No *Hamlet* em Moscou, Craig pensou na possibilidade de usar simultaneamente marionetes e atores. De acordo com Christopher Innes, no segundo ato, *Hamlet* como figura animada, circundaria lentamente Polonius. À medida que se aproximava num corredor central, auxiliadas pelo jogo luz e sombra, as marionetes eram rapidamente substituídas por outras em escala maior, ganhando em volume e expressão. Porém, esta concepção foi rejeitada logo de início devido à sua complexidade (INNES, 1998, p. 187). Quando se trata de marionetes, Craig foi muito criticado. Em tom de desabafo, respondeu às críticas sofridas pela substituição de atores e atrizes por marionetes asseverando que não o fez, ou não pretendia fazer por motivos baixos. Ele o fez por amor ao teatro, como podemos inferir de sua afirmação de que “um extraordinário desenvolvimento vai erguer e reanimar o que está moribundo e que o ator contribuirá com todas as suas forças para esse renascimento” (CRAIG, 1908, p. 6).

Segundo Patrick Le Boeuf, não existe consenso para o significado do que seria o *Über-marionette*. Assim, ele pergunta: “Seria a marionete do tamanho humano? Um dançarino mascarado ou uma metáfora para o ator que exerce com perfeição o controle sobre o seu corpo e suas emoções?” (LEBOEUF, 2010, p. 102). O que cabe salientar, neste quadrante, é a visão antirrealista quando Craig demonstra o paradoxo da superior expressividade da máscara, da super-marionete sobre o rosto humano. A implicância (contra atores e atrizes) de Craig torna-se um libelo quando, em tom profético, diz que a marionete é mais do que natural; ela tem estilo, unidade de expressão, portanto, o teatro de marionetes é o verdadeiro teatro. Na cena contemporânea, o saudoso Christopher Innes, autor do artigo *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, aponta que o exemplo mais atual do que poderia ser o alter-ego de Craig seria o artista multi-mídia Robert Lepage (2003).

### 3.7 A imaginação

**Figura 37: A luta contra os elementos**



Fonte: Internet, acesso em 22/04/17, disponível em <https://archive.org/details/cu31924026417984>

No Capítulo *Estudo do Movimento* no livro *Toward a New Theatre*, Gordon Craig propõe uma espécie de jogo, na figura 37 acima, observamos uma pessoa em sua luta contra os elementos da natureza (CRAIG, 1913, p. 48). “E se removêssemos a neve?” perguntou Craig; “teríamos o homem com seu gestual simbólico em sua luta pela sobrevivência”. E na sequência, indagou: “Não estaríamos mais perto da arte se subtraíssemos o homem também? Restariam tão somente os movimentos de um material intangível que sugeriria a batalha do homem contra a fúria da natureza”. De forma original, Craig propositalmente criou obstáculos que fazem com que a nossa imaginação se exercite, cria óbices para que a nossa imaginação seja obrigada a procurar, dentro dela, respostas à sua indagação, *i. e.*, provocar a imaginação a desenvolver a própria imaginação, uma espécie de imaginação de segundo grau, ou ao quadrado. Ele sugeriu que pensemos como artistas.

Segundo Charles Lyons em *A Concepção do Ator em Gordon Craig* (LYONS, 1964, p. 258) o princípio fundamental na teoria de Craig não era o intelectual nem emocional e, sim, a evocação; o princípio fundamental da sua teoria não se fundava nem no intelecto nem na emoção e, sim, na exortação de um prazer estético derivado da

presença da beleza imaginativa. Na afloração dos símbolos, a percepção e a compreensão espiritual, são elementos que poderiam contribuir para o surgimento de determinados movimentos expressivos e autênticos que pudessem atingir o gesto simbólico. Longe da balbúrdia do mundo moderno, na quietude do isolamento, requer-se do ator não só espiritualidade, mas inteligência para “compreender o que pode extrair do seu papel e por que meios deve exprimi-los” (CRAIG, 1963, p. 46).

A imaginação é experiência livre de qualquer pressuposto ou referência. O modo de produção e a criação de signos, como explorá-los e a originalidade da sua organização em relação à linguagem com a qual ele trabalha, ou seja, a cena, é o que fez da concepção cênica de Craig como única. Segundo Platão, na Alegoria da Caverna, o mundo se divide entre sensível e o supra-sensível. Para aqueles presos na caverna, o real é apenas uma lembrança da verdadeira essência. O mundo real está em outro lugar, possuímos tão-somente uma ideia geral, um modelo, um modelo imperfeito deste real. O que nós presenciamos é apenas uma cópia mal feita. Esta busca por algo perdido, pelo imemorial, é um elemento fundamental para o Simbolismo. Partícipe desse movimento, Craig entendia que só há uma vida real quando se trata de arte, é a vida da e para aqueles artistas dotados de imaginação; o mais importante na obra artística é a sua revelação. E para aqueles destituídos de imaginação, sorvem tão-somente a imaginação alheia (CRAIG, 1963, p. 282). Neste diapasão, ele indagou:

Então, que coisa misteriosa e eterna é essa, que cria a si mesma e faz o mundo girar, que não para de crescer ou se cansa? Jamais alguém viu sua face e sobreviveu. Porém, muitos viram seu reflexo. Podemos chamá-la de Imaginação; creio ser esta, a faculdade mais preciosa da terra (CRAIG, 1963, p. 61).

Havia no seu conceito de imaginação, uma especificidade, uma evocação de um prazer estético que não era um fim em si mesmo, a produção de imagens pré-expressivas, a contemplação de si mesmo no seu pensamento foi objeto de estudo também por outros artistas. Theodor de Wyzewa, foi crítico de arte, crítico musical e crítico literário francês e autor da *Revue Wagnérienne*. Ele recapitula, em apertada síntese, de que modo Richard Wagner entendia este processo:

Primeiro a alma recebe as Sensações que ela organiza em Noções que se misturam entre si, e as Sensações mais poderosas dão lugar às Emoções. A arte

tem tentado refletir cada um desses modos da alma... (WYZEWA, 1886, p. 103).

O conceito de imaginação é objeto de indagação por inúmeros pensadores, e não é algo novo, Aristóteles em *De Anima* (2010, 428a 1-4) conceituava imaginação (*phantasia*) como faculdade de se representar imagens. No entanto, esta ideia não se confunde com o que se entende atualmente como criatividade ou imaginação criativa. Para ele,

Se a imaginação é, com efeito, aquilo segundo o qual dizemos que se forma em nós uma imagem — isto, se não usarmos a palavra metaforicamente —, é ela uma certa potência ou disposição de acordo com a qual discriminamos, dizemos a verdade ou mentimos? Desse tipo são a percepção sensorial, a opinião, a ciência e o entendimento (ARISTÓTELES, 2010, 428a 1-4).

O esteio da imaginação, o seu habitat natural é o silêncio. Pré-condição para um estado criativo que, como Sêneca já observou em *Sobre a brevidade da vida*, diferencia-se da inatividade e da preguiça inquieta ou, mais precisamente, difere sobremaneira da indolência (SÊNECA, 1993, parágrafo 18). A apreensão do supra-sensível se dá, precipuamente, na solidão. Heidegger em *O Ser e o Tempo* nota que, quando no silêncio, a alma começa a falar. No prefácio do mesmo livro, de forma arguta, Mário de Sá Carneiro (HEIDEGGER, 2005, p. 16) observa que:

O homem é o ser que fala mesmo quando não fala e cala, recolhendo-se no silêncio do sentido, assim como é o ser que morre, mesmo que não morre e vive, recolhendo-se à temporalidade da existência. A palavra essencial, sendo a essência da palavra no tempo das realizações, é apenas silêncio. Por isso, não há nada nem além nem aquém da palavra, só se dá mesmo o nada [...] não se trata de um nada negativo [...] trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se [...] um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo (SÁ CARNEIRO, in HEIDEGGER, 2005, p. 16).

Ao lado da intuição, a sugestão sensorial além de ser uma via transcendental descobre o significado dos objetos, que são também símbolos. Para Mallarmé, a beleza na sua poesia provinha da noção de ideia pura, na qual

o mundo do espírito só poderia ser recriado, em seu próprio domínio, a imaginação. [...] Um fato espiritual, a preparação ou afloração de símbolos, requer um lugar para se desenvolver outro que não o vestibulo ficcional da

*visão* sob o olho de um público. Um sagrado dos sagrados, mas mental. A presença física de atores e cenário só poderia diminuir a expressividade potencial da arte (MALLARMÉ, 1885, p. 199).

Embriagado pela própria liberdade interior, preenche em símbolos, o artista em ‘estado de arte’ nega a vontade que escraviza a todos, aniquilando o *eu*, dissipando o acidente da personalidade, resgata o Uno primordial, livre dos grilhões da vontade; esse ser verdadeiro, purificado, é agora um puro-olho contemplativo, que observa e perscruta. A imaginação é uma energia entregue a quem seja hábil o bastante para inundar o palco. Adolphe Appia, artista que muito tem em comum com Criag, pontuava ser o poder da imaginação que povoava as plataformas vazias projetadas por ele com centenas de anjos que cantavam na hora que ele quisesse (CRAIG, 1963, p. 64).

No que toca à eliminação do acaso e ao distanciamento emocional (GRENDA, 2000, p. 503-504) pensava em linha com Craig o multi-talento (e injustamente esquecido) vanguardista polonês Stanisław Ignacy Witkiewicz, refletia sobre um modo teatral livre de externalidades como o psicologismo ou “realidades”, propunha um teatro que incorporasse elementos da cena fundados na ideia de ‘forma pura’. Witkacy (era seu nome artístico) definia o modo de atuação de seus atores como “interpretação significativa”, resultado da capacidade/habilidade inventiva dos seus atores, como também da improvisação. Esta só tinha função durante os ensaios, na construção do seu papel dos atores, porém, proibia seu uso nas apresentações com público. Para Schiller, a apreensão do supra-sensível era a sua visão da arte como meio de transcender a realidade. No ensaio *Sobre o uso do coro na Tragédia*, Schiller ponderou

[...] que o objetivo da arte não era dar ao homem um transitório sonho de liberdade, mas torná-lo "absolutamente livre"; o que consegue "despertando, exercitando e aprimorando em si a capacidade de tomar em relação ao mundo dos sentidos uma distância objetiva", adquirindo assim "um domínio sobre o material por meio das ideias (*apud* CARLSON, 1997, p. 171).

Fluida, criativa, imprecisa, dotada de uma semântica sem paralelo nos limites humanos, na imaginação não se busca uma coerência, segundo Jean-Jacques Wunenburger, autor de *O Imaginário* (1974, p. 12) é comum aceitar-se três diferentes acepções no que toca à imaginação:

- 1) Imaginação somente reprodutiva, que é aquela que dá lugar à imagética.
- 2) Imaginação fantasmática que fomenta fantasias (*fantasy*).
- 3) *Einbildungskraft* (Imaginação), que segundo o autor, é a verdadeira atividade simbólica segundo o romantismo alemão.

Esta terceira modalidade sugere ter sido a mais influente no pensamento de Craig, nele há uma ambivalência, um quê de contraditório quanto à modernidade e ao seu romantismo tardio, porém não se distanciou do germanismo romântico, especialmente com relação a Richard Wagner, Nietzsche e Schopenhauer, como também, a dúbia veneração de Craig pelo Futurismo (e sua sombra totalitária) poderia ser levado em conta. O momento supremo do Romantismo alemão (e europeu) foi sobre a égide de Wagner, a ideia de imaginação, ou melhor, a imaginação romântica, *Einbildungskraft*, que se fez presente inexoravelmente por 50 anos, contados da estreia *Hernani* na Comédie-Française em 1830. Nesse ínterim surgiram dois importantes *designers* que muito contribuíram para a cena teatral romântica: Jacques Daguerre, criou o *daguerréotype*, que foi o primeiro processo fotográfico comercializado ao grande público e Pierre-Luc-Charles Ciceri, inventor do *panorama*, uma estrutura circular em gaze com pintura contínua que ‘envolvia’ o público totalmente; foi, sem dúvida, um avanço na concepção cênica, daria novos contornos à tridimensionalidade, mesmo dentro do Realismo. Outra invenção sua, o *diorama*, maquete, ou um display rotativo em tamanho reduzido que, com o uso criativo da luz criava movimento, linhas e profundidade. Considerado o *designer* mais influente de sua época, tinha um *atelier* independente em Paris, seus cenários reproduziam a ambiência local e também uma *mise-en-scène* histórica. Craig foi ferrenho adepto no uso de maquetes; a facilidade do seu uso, a concisão de seu espaço, sem falar, é claro, do possível estudo aprofundado da tridimensionalidade; sempre à mão, seus modelos (que ele mesmo construía) eram uma excepcional preparação do que seria disposto em cena. Craig, atento às inovações da época, se impressionou com o sistema *Asphalea* (que já existia há trezentos anos) onde a força hidráulica era usada no palco. Por meio deste sistema, o palco se transformava em várias partes que se elevavam, como se fossem elevadores, dando grande mobilidade cênica, porém, pelo seu alto custo, Craig não pode concretizar este sonho. Pode-se especular no sentido de ser a invenção dos biombos por Craig, como um substituto à

impossibilidade do uso do sistema *Asphalea* em suas produções, devido ao alto custo deste.

## 4 O ESTÉTICO E O MÍSTICO: UMA UNIÃO

### 4.1 O belo

Vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, que Craig procurava ou defendia uma abordagem cênica que reunisse todos os elementos da cena combinados e arranjados harmonicamente sob a batuta do encenador. Difere da ‘arte total wagneriana’ ou “teatro como obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) em que Richard Wagner combinava música, canto, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e representação dramática. Diferentemente, no “Teatro Total” craigueniano (exposto em seu trabalho *The Art of the Theatre*) seria a combinação entre sinestesia (‘cruzamento sensorial’) e a *gesamtkunstwerk*, sendo que, nesta “arte total”, a unidade da representação significava uma fusão dos elementos que compunham a cena, i. e., a luz, as linhas, palavras, gestos, símbolos-signos, *mise-en-scène* e etc. Esses elementos eram os artefatos ou instrumentos que combinados, coesos, harmonizariam-se para se obter o que ele denominava *Beleza*. Nesse sentido, o arranjo meticuloso se tornaria uma convenção que, a partir de padrões, que se tornariam instrumentos para se atingir o *Encantamento* (ou a *Beleza*).

Para Craig, a beleza ou o Belo, poderia ser entendido como a reunião de elementos agradáveis ou puros, ou ainda proporcionais, apresentariam simetrias que se nos mostrariam harmoniosas; para ele, a beleza repousava em dois princípios: equilíbrio e unidade. No que toca à fealdade esta também poderia ser objeto de atenção, seja pelo inusitado, pela sua originalidade ou mesmo o estranhamento que pudesse enunciar. Mesmo no feio, na rudeza, deveria prevalecer a ideia de completude. O vácuo para ele era um defeito, uma ausência injustificada.

No *Hamlet*, na sua busca pelo *Encantamento*, Craig usou como instrumentos figuras-símbolo, arquetípicas como a Vingança, a Morte, a Fantasmagoria e o Assassinato. Essas figuras seriam entidades primevas, modelos ou imagens de alguma coisa, antigas impressões sobre algo. Para Jung, arquétipo é uma imagem *a priori* no que há de mais recôndito, no inconsciente coletivo, projetando-se em diversos aspectos, desde o que há de mais comezinho até os sonhos

E que "no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - *primordiais*, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos" (JUNG, 1972, p. 13).

Neste sentido, a busca de Craig pelo Belo encontrava obstáculo no conceito da individuação. Esta, no contexto psicológico, é um *opus contra naturam* (contra a natureza), que cria o *horror vacui* (o horror do vazio, da morte) no estamento coletivo e por este, o ego, a individuação, é esmagada. Para Jung (JUNG, 2011, p. 218), nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como *formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno*. Essa manifestação obsessiva do ego é algo anti-natural, uma anomalia. No inconsciente coletivo o ego não teria razão de ser, seria uma contradição em termos. Na abordagem de Jung, o inconsciente pessoal seria o manancial de tudo que é reprimido, i. e., emoções diversas, rejeitadas, ódios, tristezas etc. Devido ao seu impacto sobre o indivíduo, as consequências poderiam ser um inconsciente pessoal exagerado em detrimento do inconsciente coletivo. Talvez, para Craig, essa busca por um teatro totalizante, arquetípico, residisse no fato de que o seu inconsciente individual fosse um obstáculo para se atingir o inconsciente coletivo, e essa busca para Craig fosse inconsciente. É bom lembrar que o ego vem do inconsciente coletivo e, no caso de Craig, talvez o seu inconsciente individual pudesse ser uma barreira para se atingir o que ele definia como *Entendimento*. Se no *monodrama*, o ego e a individualidade eram os heróis, estas agiam como *daemones* que atrariam *Hamlet* (e Craig) para algo como uma morte espiritual, ou u'a morte no egoísmo, no "eu".

Platão declara que o sábio é aquele que relembra o que vislumbrou no mundo das Ideias e é seu dever iluminar aqueles que estão na caverna da existência terrena (PLATÃO *apud* ALMEIDA, 2002, p. 122-4). O teatro, nessa abordagem, pode ser um caminho onde nos apropriamos de nós mesmos, um lugar que se identifica e nos reconhecemos como unidade. Platão analisa este tema com a teoria da *anamnese* ou teoria da recordação: nela, a alma participa do mundo das *Ideias* em uma existência pré-terrena; reencarnado, traz gravado em si aquele universo. Neste sentido, conhecer é recordar, o conhecimento como recordação (PLATÃO *apud* ALMEIDA, 2002, p. 122-4). No Simbolismo, é o estímulo latente que inspira e exorta à transcendência; sugerir, sem objetivar os fenômenos. Stanislavski, um insuspeito adepto do realismo teatral, refletiu de forma arguta sobre o Simbolismo quando disse:

pertence [o Simbolismo] à supra-consciência, que começa onde termina o ultranatural; e que só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular (STANISLAVSKI, 1989, p. 299).

Em Craig, a *mise-en-scène* deveria sugerir ideias, categorias, ‘estados’ e ambiências e nada que pudesse evocar individualidades, sua proposta cênica seria, no fundo, uma *cerimônia*. A luz, os *screens*, as linhas seriam entidades aspirando por uma união mística. Para nós, Craig demandaria uma espécie de *introvisão*, i. e., a faculdade de assimilar a essência objetiva; que, por meio da sugestão, fariam surgir símbolos que instigariam determinados movimentos expressivos e autênticos que atingissem o *gesto simbólico*.

Irène Eynat-Confino (1987, p. 25), entende *sugestão* como um termo apropriado, da mesma forma que o termo *expressão*, são o fundamento de um mesmo processo que tem como base os símbolos, estes que criam uma atmosfera misteriosa que induz a percepção a uma revelação da *Verdade* e da *Beleza*. Nota Lee Symons (*apud* Eynat-Confino, 1987, p. 45) que o segredo usado por Craig é transferir o padrão de determinado elemento por outro padrão que evoque esse mesmo elemento em sua mente, uma espécie de transferência de padrões em graus e também, numa nova ‘qualidade’. Para ela, Craig chegava neste padrão pela seguinte contextualização: traduzia uma determinada experiência num “equivalente estético”, por um processo de *simplificação* e *implicação*. Essa transferência de padrões, apresentava-se como uma espécie de metáfora que atua por comparações implícitas, nas quais revelava um novo *design*, um novo padrão. O crítico Arthur Symons foi testemunha de algumas produções de Craig e adverte que havia um elemento incalculável na sua cena: uma parte acidental, outra parte inspiração. A questão pertinente é: Quanto era acidente e quanto era inspiração? (SYMONS, 1907, p. 349).

Da mesma forma que a ação de um Deus invisível pode ser percebida através dos movimentos de corpos celestes e dos seres vivos, da mesma maneira uma ação invisível do artista pode ser percebida através dos movimentos de luzes, linhas e movimento; a representação simbolista trata, segundo Bernard Dort,

de constituir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do ator,

remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir. (DORT, 1984, p.11).

#### **4.2 A turbidez**

Em sua obra *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig: 1872-1907*, Craig menciona algo curioso: em 1894, bem jovem ainda, enquanto atuava no papel-título em *Hamlet* no *Lyceum*, percebeu uma névoa cinza, uma fumaça que preenchia o auditório. Craig enxergava pouco sem os óculos, e que sem um motivo aparente uma comoção se inicia na plateia, como que aquelas pessoas que tinham vindo assistir a peça, aparentemente tinham imaginado algo diferente do que estavam assistindo. Seria como se houvesse um descompasso com o que se via e o que se imaginava. A peça verdadeira, ou que deveria ser, estava incrustada na imaginação do público (e de Craig) e não ali, no concreto (CRAIG, 1957, p. 157). Para ele, tudo o que aconteceu nos dois planos, palco-plateia se subsumia à sua imaginação. Talvez tenha sido esta sua primeira experiência real com o *monodrama*; a sua visão pessoal se espraiou para o público, sujeitando a todos a um denominador comum, a sua imaginação, esta pôs, situou todos no mesmo patamar, sob a perspectiva do protagonista, ele como *Hamlet*. Foi um acontecimento fruto da ultra-imaginação de Craig, sem dúvida, mas do que ele afirmou, supõe-se que ele tenha sido desígnio de uma antropofania. Da mesma forma que Richard Wagner descobriu o poder das sombras, do lúgubre na cena, por meio do acaso, de uma falha técnica. Craig sugere ter descoberto, neste acontecimento, a potência da turbidez da visão. Craig, não usando seus óculos, em função de estar atuando, sem querer descobriu na sua visão parcial a possibilidade de potencializar os outros sentidos, em especial, a imaginação, um sentido acusmático na cena, portanto.

#### **4.3 Teofania, antropofania e epifania.**

De acordo com Lichtenstein (2005b, p. 22) “Sabe-se que o pensamento mítico e alegórico considera a imagem de deus como a manifestação de uma presença da divindade, isto é, de uma teofania”. Entendemos que naquele momento em cena, em Craig, houve a manifestação da *Ideia*, medeou o mito, foi seu mensageiro: um intercessor. O desígnio deste tipo de artista é se interpor, permear recepção e emissão. O artista intercessor é o átrio, a porta de entrada que franqueia as portas da percepção.

Diferentemente da teofania (conceito de índole religiosa), a epifania é uma imprevista sensação de realização ou compreensão de uma determinada essência ou do significado de algo ou de uma situação extraordinária. Para nós, o artista-intercessor não deve ser objeto de uma epifania, muito menos de uma teofania, pois sua função é estritamente instrumentária, uma ponte para a contemplação, uma conexão. Não seria correto enunciar poder do intercessor e, sim, habilidade/capacidade de revelação. Quantos artistas, sem motivo plausível, nos tocam profundamente? O que eles fazem que os outros não; ou ainda, o que não fazem e que os outros fazem?

#### 4.4 A consciência compartilhada

Craig no Teatro de Artes de Moscou com o seu *Hamlet*, sugere algo como ter ‘tirado os óculos dos espectadores’. A tênue iluminação, as *silhouettes*, o lúgubre, o movimento dos atores, por vezes, figurantes silenciosos, transformou a cena em espectral, transfigurada. Uma espécie de “cegueira intelectual”, a visão como sinônimo de razão é um obstáculo à verdadeira percepção no contexto simbolista. A razão, neste sentido, é limitada e inapropriada até. No Zen Budismo, em especial, o racional não assimila a experiência com o Sagrado. A razão é mera interlocutora. No evento descrito por Craig, quando atuou como *Hamlet*, talvez tenha sido a primeira visão, um vislumbre do que seria a concepção cênica de *Hamlet* no TAM: Uma visão personalíssima de Craig, transferida ao ser alter-ego (*Hamlet*) que, com um poder de imantação, toda concepção cênica seria derivação. Naquele momento em cena, Craig testemunhou uma visão, a peça verdadeira era o que ele (e o público) imaginava e não o que realmente acontecia. A força de *Hamlet* provinha da imaginação e não da razão. Neste sentido, a turbidez da visão de Craig (e do público) foi um instrumento que se pôs a favor da sua concepção cênica. Se a turbidez da visão põe parcialmente nossa visão nas trevas, outras portas se abrem, portas da percepção.

#### 4.5 Yeats e o mito

Na abordagem do mito, se Apolo é o deus dos sonhos, do ideal, das ilusões, já Dioniso é o deus da embriaguez e da desativação da individualidade. No contexto de Craig, uma dúvida que pode surgir é: embriagar o olhar, com Dioniso, ou ter visões, ilusões com Apolo? Com a embriaguez, com o entorpecimento dos sentidos perderíamos muito da nitidez desta *experiência*, porém com as *visões* enxergaríamos mais, perceberíamos além. A cena que Craig propõe é uma *experiência* compartilhada de

visões em busca da *Verdade*. O escritor português José Saramago na obra *Ensaio sobre a Cegueira*, tece uma consideração importante:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, queres que te diga o que penso. Diz, penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO,1995, p. 310).

No *Entendimento*, o apelo é pelos sentidos e não através deles, daí a mitigação do olhar com fonte de informações e conhecimento. A apreensão da *Ideia*, do conceito, para Craig, estaria estreitamente atrelado a uma permanente interpretação imaginativa, uma intuição, sua fonte estaria no que há de mais submerso na alma e deve ser revelado e forjado por meio de símbolos que teriam o condão de revelar sem ostentar, uma via direta com a alma. Ao lado da intuição, a sugestão sensorial além de ser uma via transcendental, descobre o significado indireto dos objetos, que são também símbolos. Para Mallarmé (1885, p. 199), a beleza na sua poesia provinha da noção de ideia pura, onde

o mundo do espírito só poderia ser recriado, em seu próprio domínio, a imaginação. [...] Um fato espiritual, a preparação ou afloração de símbolos, requer um lugar para se desenvolver outro que não o vestíbulo ficcional da *visão* sob o olho de um público. Um sagrado dos sagrados, mas mental. A presença física de atores e cenário só poderia diminuir a expressividade potencial da arte.

E qual o caminho para esse desprendimento, como se descolar da visão-razão. Como convocar (ou exortar) à vida exterior uma porção do divino? Pergunta o poeta-simbolista W. B. Yeats. Para ele, as emoções do ator

[...] devem ser purificadas pela forma ideal, por um simbolismo manejado pelas gerações, por uma máscara através de cujos olhos os desencarnados espreitam (YEATS, 1961, 243).

Profundamente místico, Yeats criticou o realismo, o cientificismo nas artes, pois, perdiam-se nas externalidades, em escritas pictóricas, em pinturas de palavras, na opinião, na declamação. Para Yeats, as escritas simbólicas eram mais fortes que metafóricas, porque estas não tinham o poder de emocionar, não eram profundas o bastante para comover, quando não eram símbolos, e quando eram, seriam o que há de mais perfeito, de mais sutil. Yeats usava elementos da evocação, da sugestão própria do simbolismo, a filosofia e a religião de diferentes culturas e tradições davam ao seu trabalho uma aura

fecunda e profunda. A visão de Yeats emanava de uma consciência oriunda de antigos mitos e tradições (SAXENA, 2005). Criador de um teatro que ele denominou: teatro do anti-eu, antiteatro ou Teatro Sagrado, um teatro que tinha como arcabouço a emoção. Esse teatro é assim por ele definido:

Quero criar para mim mesmo um teatro impopular e uma audiência que seja como uma sociedade secreta, onde a admissão seja por favor e nunca para muitos: ali uns poucos iniciados experimentarão a arte misteriosa, sempre evocando ou quase evocando, nos que o compreendem, coisas ternamente amadas, fazendo seu trabalho por sugestão e não por declaração direta, uma complexidade de ritmos, cores e gestos que permeia o espaço não como intelecto, mas como memória e profecia (YEATS, 1961, p. 243).

#### 4.6 Uma nova Arte

No que toca a modernidades, Craig repudiava aquilo que ele denominou “Arte Nova”; isto se devia pela ideia de que o exterior frequentemente tornava-se algo novo e, em contrapartida, aquilo que era interno, por ser eterno, permanecia o mesmo; Craig questionou: “Por que haveria então de existir uma “Arte Nova””? (CRAIG, 1963, p. 59). Polêmico, acusou o teatro da sua época de conspirar contra a Arte, contra a Verdade (*sic*) em favor da falsidade, que as emoções eram falseadas e não transformadas pela magia do artista em belos modelos e padrões, em poemas (CRAIG, 1963, p. 85) e que o teatro de sua época seria lembrado por sua imaginação estéril e as *Emoções* (*sic*) domesticadas; de uma era pusilânime, na essência e que a arte de determinado período deveria ser a marca do seu tempo para as futuras gerações. A Imaginação e as Emoções, para ele, não se prestavam à pantomima e, sim, à criação. Ambas, por via da arte, criariam uma Era. A arte é inútil depois dos acontecimentos; ela deve precedê-los, deve criá-los. Nos primórdios da existência dos homens, se considerarmos o homem das cavernas que desenhou os primeiros animais nas pinturas rupestres, esse primeiro artista se faz presente pelo seu trabalho, de forma original, Martins formulou algo como ‘captura visual’ (1998, p. 35) em suas palavras:

As imagens retidas nas paredes das cavernas revelam um conhecimento que o homem construiu daquele mundo. Para isso, o artista teve que criar além da realidade imediata outro mundo de imagens de animais selvagens. Nesse ato criador, apropriou-se simbolicamente daquele mundo, capturando na representação visual algo que era dos animais selvagens, dando-lhes novos significados em formas simbólicas.

#### 4.7 Arte como refúgio

Se o mundo é vontade e representação, como entendia Schopenhauer, era devido à razão *a priori* (no tempo, espaço e causalidade) que franqueava ao ser o entendimento das representações, i.e., o conhecimento e a compreensão das relações sujeito-objeto. A vontade era anterior à representação, porque a representação era o seu objeto. Esta era, por natureza, expansiva, digladiava de forma perene com o mundo dos fenômenos, querendo sempre emergir, e desta vontade da vontade sobrevivia toda sorte de sofrimento, servidão e inquietude. A vontade, nunca bastando a si mesma, alimentava-se de si própria, um uróboro (a serpente que engoliria a si mesma) que a cada desejo satisfeito alçaria novo voo em busca de outras vontades; insaciável; um novo ciclo se instauraria agrilhoando e exaurindo o ser por toda a sua existência, um Tântalo eternamente aprisionado. Schopenhauer na sua metafísica do belo elegeu a arte como única saída deste ciclo vicioso (que os budistas denominam de *Mara*) uma forma de amortecimento dos sentidos, uma quietude que advém da contemplação. Livre das amarras da vontade, o ser tornaria-se um puro-olho, ou pura contemplação no Uno primordial. Nas palavras do autor:

Quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não ocupam mais a consciência mas, em vez disso, todo poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar, seja uma paisagem, uma árvore [...] a gente se perde por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer e permanece apenas como claro espelho do objeto; então, é como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não pode mais separar quem intui da intuição, ambos se tornam unos, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva (SCHOPENHAUER, 2003, p. 246)

O pensador alemão preconizava ser a arte uma forma de aprendizado e que conseguiríamos atingir o âmago das coisas: a ideia em si, esta que seria a verdadeira consciência. Prossegue Schopenhauer asseverando que a arte estava acima da ciência (e da razão) porque a primeira conseguia neutralizar o sofrimento do sujeito. A ciência não tinha um fim, a sua ‘verdade’ mudava constantemente, sempre é um começo sem fim e ocupada em externalidades, ou finalidades externas, fora de si mesma. A arte, pelo contrário, possibilitava que o sujeito geral (e não o indivíduo) suprimisse

sua *vontade* (que era fonte do sofrimento) pela apreensão da verdadeira essência das coisas.

O *Entendimento* (da peça) adviria daquela *experiência*, onde tudo era significativo e ao mesmo tempo, não. Essa (*experiência*) era o contato, a exposição a determinados fenômenos, daquele que tinha participado, prova viva e cabal de determinada apreensão. Certa vez perguntaram para Jung se ele acreditava na existência de deus. Ele respondeu: - Eu sei.

**Figura 38: um começo. Figura 39: e um começo**



Fonte: Internet, acesso em 04/01/2108, disponível nos endereços <https://www.vandaimages.com/results.asp?image=2009BX7294-01&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=40> e <https://theatrelitwiki.wikispaces.com/Edward+Gordon+Craig>

Na figura 38 acima, à esquerda, Gordon Craig como Arthur St. Valery em *The Dead Heart* (1889) e ao lado, a figura 39 acima, à direita, uma das suas últimas fotografias. Retratam dois começos e não um começo e um fim, pois o legado de Craig ainda está em aberto, vivo.

Stanislavski, sobre Craig:

Acabava de compreender o desvio que havia se operado em mim: o desvio entre as motivações internas dos sentimentos criadores e sua encarnação pelo aparelho do meu corpo. Eu pensava que refletia fielmente o que vivia, mas na realidade o vivido era refletido numa forma convencional, adquirida no mau teatro. Caí em dúvida em relação às minhas novas crenças e depois de experiências tão notáveis, passei não poucos meses e anos angustiado (STANISLAVSKI, 1989, p. 466).

A máxima *par in parem non habet imperium*, ou entre iguais não há hierarquia, talvez seja adequada no apagar das luzes deste opúsculo. Para falar de Craig ninguém melhor do que alguém da sua própria estatura artística. Alguém que conheceu Craig, trabalhou junto e esteve ao seu lado, em seu zênite. Para ele o contato com Gordon Craig foi histórico na sua vida artística.

## CONCLUSÕES

### **A guerra**

No limiar do século XIX, a Europa foi palco de importantes transformações no mundo. Não só no campo tecnológico, mas também no extremismo das ideologias nascentes. Neste cenário, a Rússia, ocupou em espaço considerável. A Revolução de 1917 foi o estopim de uma onda de revoluções comunistas que se espalhou por toda a Europa. Por mais que nessa época, Paris tenha sido considerada a capital da Europa, foi na Rússia, efetivamente, onde tudo começou. E Craig estava lá. E o seu *Hamlet* também. Para ele, esta produção no TAM foi um resultado concreto, palpável. E demonstrou que estava no caminho certo. Mais do que a repercussão do espetáculo, a sua cena teve um real significado, mesmo tratando do irreal. Não foi um devaneio, nem um conto de fadas. Craig demonstrou que uma cena conectada com o irreal tem o seu lugar no teatro, na arte, mesmo com todas as dificuldades desta produção para Craig: a distância Moscou-Londres, a sua falta de dinheiro, a tensão com Stanislavski, etc. A escolha por *Hamlet* para ser encenada no TAM num momento de inflexão no coração do Ocidente, talvez não tenha sido acidental. A metáfora que encerra o seu universo, o ser ou não-ser de *Hamlet* foi transfigurado em matar-ou-morrer no flagelo das guerras. Não só este *Hamlet* foi histórico, como também as manifestações artísticas que efervescentes nesta época: o Futurismo, o Naturalismo, o Bauhaus, a Vkhutemas, os inúmeros experimentos etc. Porém, é curiosa essa contradição: ter sido esta época tão crítica para o ser-humano e tão inventiva para a arte em geral. Haveria uma conexão entre arte e a guerra? Entre a arte e o medo?

### **A dialética**

Para Stanislavski, a produção de *Hamlet* foi, na balança, positiva. Sua proposta na direção dos atores foi mais do que satisfatória. Levando em conta as diferenças com Craig, pode-se dizer que a sua técnica, no que toca à direção dos atores, venceu este desafio, mesmo tendo pela frente um texto difícil de ser encenado, longo, cinco atos, várias cenas e ambientações e muitos diálogos. E ainda, um texto universalmente conhecido, aumentando ainda mais o risco dessa empreitada. O combate entre ele e Craig, a tensão dessas forças contrárias resultou o que parece ser uma síntese dialética. Talvez, o

resultado desta produção artística fosse insatisfatório se somente Craig estivesse à frente de tudo. O mesmo poderia ser dito de Stanislavski. Porém, nem a tese venceu (Craig), tampouco a antítese saiu vencedora (Stanislavski). O resultado da dialética, o produto do enfrentamento entre tese e a antítese é uma síntese (*Hamlet*). Na dialética, nem a tese, nem a antítese são hegemônicas e a síntese é necessariamente diferente de ambas. Estas transcendem a si mesmas e resultam numa fusão que, por mais inverossímil que possa parecer, foi espontânea, auto-organizada, porque os dois artistas tinham uma finalidade em comum, um objetivo maior do que as suas dissonâncias artísticas: a busca em produzir uma obra de excelência e estilo.

### **A iluminação**

Longe da concepção cênica naturalista, a luz sob Craig aproximava-se de uma arquitetura funcional, que banisse assim tudo aquilo que remetesse à ideia de ornamento, adorno ou decoração. Dentro da sua proposta de uma ‘Nova Cena’; a luz, efetivamente, tornava-se um novo elemento, um componente ativo que privilegiaria a plasticidade e o movimento: a cena se transformaria num moto-palco abstrato, mutável, deslizante, de movimento real ou não. Se Craig era deliberadamente descuidado no que toca a detalhes que possam evocar individualidades, o mesmo não se pode dizer do contexto global da cena, nada passava por ele despercebido: uma fresta tinha o seu significado, u’ a mancha poderia ser um signo, o ângulo que incidia a luz sobre os biombos tinha a sua importância. Outrossim, a baixa luminosidade ou iluminação não-uniforme também teria seu significado, na cena da corte, por exemplo, a luz tênue, fraca, denotava a fraqueza do poder da corte, mesmo com toda a sua opulência. Craig explorava a dicotomia riqueza-fraqueza. A sombra, o lúgubre, ganharia um novo contexto sob Craig; as *silhouettes*, os perfis eram tratados como espectros que espreitavam, oniscientes. A sua iluminação era um duplo, encerrava a impressão de que tudo em sua cena tinha um outro valor, além daquele que lhe é próprio, intrínseco. Outro exemplo, *Hamlet* e a sua sombra, esta não era tão-somente uma região escura que se forma pela ausência parcial da luz, ela dialogava com *Hamlet*, comentava a sua solidão, quando alongada por um feixe de luz. A sua sombra era efetivamente um prolongamento não só do corpo de *Hamlet*, mas principalmente, uma continuação dos seus pensamentos, do seu ânimo, do seu estado psicológico. Se no contexto ótico-físico a sombra é algo que não existe, imaterial, isto já não se poderia dizer no contexto da cena de Craig. A sua estética simbolista almejava o

que está além da aparência, do superficial, um lugar e estado onde se descortinava a poesia da vida; a verdade não era física, ostensiva. A cena de Craig revelava-se por um *design* fundado por meio dos símbolos, um *locus* indicativo de transcendência, na qual a poesia entrava em movimento.

### **Misticismo**

Gordon Craig tinha uma evidente inclinação mística, para ele a cena sugeria um templo. Neste lugar não se doutrinava, nem se redimia do que quer que seja. Seu misticismo aspirava uma conexão, uma assimilação por uma união mística, íntima, livre de individualidades. Um misticismo que seria apto a perceber e entender que o belo, o sublime e o sagrado seriam conceitos indissociáveis do espírito. Para se atingir esse *Entendimento*, seria necessário perceber a substância primeva; em que se facultava ver e sentir as coisas como elas verdadeiramente são; para isso Craig se empenhava na procura por um movimento, um puro movimento expressivo, que fosse uma fagulha do infinito, uma parcela do divino. Era intuitivo que esse templo remetesse, também, a um contexto de índole religiosa; a *mise-en-scène* que Craig articulava, tinha um audacioso propósito de ser um substituto da religião. Naquilo que ele chamava de religião (i. e., religião para com Deus, com o Absoluto) não haveria liturgias, tampouco, idolatria e clichês do tipo. Anota Taxidou (1991, p. 49-50) que Craig encampou a ideia de que a arte (o teatro) substituiria a religião, a estética e por último, a política. E o encenador cumpriria o seu papel como se fossem necessárias qualidades sobre-humanas para ser o Líder. Neste sentido, sugere-se que Craig atuava como intermediário com o sobre-natural. Se ele possuía a aptidão de contactar o supra-natural, estava implícita a ideia de que ele tinha o dom da profecia. São considerados profetas aqueles que, tendo protagonismo num determinado corpo social, promovem a transformação, para o bem ou para o mal, em virtude dessa aptidão em transmitir o sobrenatural. Por ter esse dom, o profeta reivindica para si o status, a autoridade de um ser intercessor entre a comunidade e o divino.

### **A máquina**

O final do século XIX e início do século XX foram palco de muitos avanços tecnológicos, como a invenção da lâmpada, do automóvel e do telefone. Gordon Craig foi um produto da sua época, correlacionou-se com as evoluções técnicas, foi industrioso ao tentar trazer para a cena o espírito deste período, de descobertas, invenções e aperfeiçoamentos. Da releitura de seus escritos, principalmente na revista *The Mask*,

sugere-se que Craig tinha uma fixação pelo maquinismo, uma certa apologia à máquina. Esta procura infatigável na tentativa de se atingir a perfeição (da máquina) poderia ser, também, uma forma de se distanciar da sua própria fragilidade, da falibilidade humana, do erro. Esse temor exacerbado, demasiado humano, poderia ter auxiliado na criação do conceito do *Über-marionette*, e que todo o seu ideário mecanicista fosse, no fundo, temer a si próprio, o inerente da fraqueza humana. Não saberíamos dizer se estivesse vivo, Craig corroboraria o pensamento de Heiner Müller no seu *Hamlet-machine*, quando diz: “Outros corpos estão abertos então posso estar em paz, a sós com o meu sangue. Meus pensamentos são lesões no meu cérebro [...] Eu quero ser máquina” (MÜLLER, 1958, p. 58). Craig poderia dizer: -Já somos máquinas!

### **O espaço total**

Sobre a grandiloquência dos cenários de Craig, tem-se a impressão de que foram concebidos para aniquilar os atores. Há algo de inumano no ar. Uma arquitetura que evocava solenidade e vastidão, um palco perfeito para deuses e/ou heróis, mas parece não haver espaço para o ser-humano e suas aflições. A origem da sua *mise-en-scène* beirava a crueldade, insensível e fria. Porém, são estas características que permitiam lidar com qualquer tipo de situação, da loucura à bufonaria. A cena que Craig propunha tinha essas marcas: o distanciamento, grandes espaços, uma base, uma plataforma que não poderia ser contaminada pelas paixões, pelos elementos fundados no real e os seus excessos.

Paradoxalmente, sua *mise-en-scène* tinha um sentido não-retórico, declaratório, onde inexistiria persuasão, sedução. O espectador escolheria o que contemplar, poderia sutilmente ignorar ou atentamente olhar, perceberia um ponto qualquer, um detalhe, uma fresta, sem arroubos. Na *experiência* simbolista, exorta-se, não se explica o que quer que seja: nela, criam-se visões e *Entendimento*; e devem ser contempladas com os olhos da mente; Nesse sentido, quando trata dos espectros em Shakespeare, Craig assinalava esta leveza, mesmo tratando de um tema caro à sua concepção cênica: os espectros, quando diz

Em Macbeth, esses espíritos chamam-se, como nos contos de fada, as Três Feiticeiras, nome elástico que o público de teatro pode, de seu agrado, escarnecer ou tomar a sério (CRAIG, 1963, p. 277).

Para Craig, o seu ‘Teatro do Futuro’ seria forjado pela visão e o talento do encenador, o elemento galvanizador; é nele que repousava a sorte de uma nova cena

teatral. Essa hiper-centralização na figura de um líder-messias, a necessidade de um prócer autocrata, adquiriria contornos totalitários e refletiriam suas influências ideológicas na sua concepção artística. Para Craig, o objetivo principal seria a tentativa da formulação de uma teoria teatral, ou ainda, uma teoria estética para o seu teatro no qual o encenador seria, antes de tudo, um esteta, um *designer*. Na sua arquitetura cênica, os atores seriam unidades pictóricas fundamentais, elementos de uma pintura pós-impressionista. Para Craig, o artista do “Teatro do Futuro” iria compor suas obras-primas com o movimento, o cenário e a voz. Sempre à procura de um ‘movimento puro’, repudiava o impulso, o gesto aleatório ou uma dinâmica sem sentido ou fora do contexto. Para ele, num primeiro momento, o ator ergueria seus alicerces em busca do gesto perfeito, que com um “impulso característico, obrigamos uma vez mais nossa alma a lançar nosso corpo numa via nova a fim de reconquistar o que perdemos” (CRAIG, 1963, p. 80).

### **Imaginação**

A ideação faz parte da simbologia-histórica pessoal de cada um. O ator é, por excelência, um escultor de imagens e o trabalho com a tridimensionalidade (com maquetes, por exemplo) foi uma ferramenta valiosa para Craig. Talvez a força da sua imaginação residisse numa incessante necessidade de se transformar o ideário imaginativo num padrão eminentemente cênico, num sentido de que fosse efetivo e utilitário para a cena. Para Craig, não se testemunhava passivamente uma obra teatral de cunho simbólico, como se fosse um passatempo existencial que em troca do valor do ingresso, receberia-se diversão e esquecimento. O espectador para esse tipo de proposta cênica deveria saber reconhecer, por meio da imaginação, não aquilo que sobressaltasse, mas do que exurgisse com os olhos da sutileza, daquilo que exalasse da sugestão, do *fumus boni ars*, o vapor, a fragrância da boa arte. A razão, para Craig, em termos artísticos seria sinônimo de pequenez, um grande trabalho só se alcançaria com a imaginação, esta seria um despertar e não um sono profundo, para Craig não se deveria temê-la, “deixe que ela o possua, aceite o risco desse êxtase”, diz ele: “nada mais é do que uma loucura... um tipo de loucura, lembre-se, não é qualquer loucura”. (*apud* SELENICK, 1982, p. 192, tradução nossa).

### **O movimento**

Para Craig, o movimento deveria sugerir ideias, categorias, estados e ambiências e não detalhes que pudessem evocar individualidades, sua proposta cênica era eminentemente cerimoniosa, a concepção cênica de *Hamlet* era uma entidade mística, aspirando por uma união. Para nós, Craig requeria para o perfeito entendimento da sua cena, uma espécie de *introvisão*, i. e., que assimilaria a essência da compreensão espiritual, na qual surgiriam símbolos que instigariam determinados movimentos expressivos e autênticos até se alcançar o gesto simbólico. O encenador deveria investigar os símbolos existentes na natureza, sua característica era eminentemente intercessora: medeava e franqueava as portas da percepção. O encenador seria “aquele que decifra”, ou seja, no mito é Apolo que, segundo Nietzsche, complementava Dioniso, pois aquele é o deus da exatidão, da frieza e da força. Poder-se-ia perguntar: e a paixão, o sentimento teria algum lugar na cena de Craig? A resposta sugere ser afirmativa, porém em estritos limites, para ele

“pensamento e sentimento serão submetidos a uma tão perfeita disciplina que o seu trabalho [do ator] se complementar-se-á sem violência, sem convulsões, numa harmonia [...] e que quanto mais for brilhante a sua inteligência mais se controlará, a si própria e os seus sentimentos (CRAIG, 1963, p. 46).

Para Craig, disciplina seria a submissão voluntária à regras e aos princípios (CRAIG, 1963, p. 185), quase uma ideologia. Este autoritarismo baseava-se no culto ao líder, na pretensa segurança que um líder quase-divindade traria, é um tema recorrente na cena de Craig. Traria também a marca da sua ingenuidade política. Este medo em se desgarrar das regras, da ordem, da cega obediência, talvez fosse produto de uma ansiedade generalizada, do medo de uma parcela da sociedade (na qual Craig estava inserido) que, em nome da segurança, de um bem maior, deixar-se-ia manipular. Conceito que muitos líderes, fascistas ou não, souberam (e sabem) muito bem manobrar.

Segundo Craig, para se atingir o *Belo* seria necessário ver e sentir as coisas como elas verdadeiramente são, deveriam perceber a substância primeva; aquilo que o ‘puro movimento’ pudesse instigar. Para isso, Craig empenhava-se em desvelar um método infalível que determinasse em que medida seria usado o material expressivo na busca por um teatro ideal: o movimento, a forma e a substância. O gesto que Craig propunha é uma fagulha do infinito, um movimento eterno, uma união mística. Para Craig, o movimento ideal simbólico seria iniciado, controlado e aperfeiçoado pelo encenador, porém não existem indicações concretas, precisas, de como deveria ser esse movimento. O *Über-marionette* seria o destinatário final deste “Código dos Movimentos”, este sim, o grande

desafio. Um primeiro passo nesse sentido, poderia ser uma análise profunda da sua produção gráfica. Ele produziu uma quantidade considerável de ilustrações, esboços, pinturas, xilogravuras, sem falar em suas maquetes, instrumentos tridimensionais preciosos, nos quais Craig aprofundava o seu estudo dos vários componentes da cena. Estas e a sua excelente produção gráfica são instrumentos que exteriorizariam, dariam forma ao seu pensamento, nas quais poderia-se extrair preciosas indicações do que fosse, realmente, o seu movimento. Porém, mesmo assim não seria o suficiente.

### **Os espectros**

Uma questão que se fez presente neste trabalho foi o modo de enfrentar, de representar em cena os espectros. E Craig, no desenvolvimento desta pesquisa não se furtou em responder estas questões tão difíceis, tão pouco palpáveis, no sentido de se estar lidando com figuras espectrais que, de alguma forma, deveriam aparecer em cena ou, pelo menos, se fazerem presentes em cena, de forma eficaz. Então, como fazer esses espectros aparecerem? Quais caminhos devem o encenador trilhar para atingir esse objetivo? Craig respondeu que quando o encenador atraía esses entes, é nesse momento que deles adviriam a sua extensão, o movimento, o ritmo. Para ele, é nesse instante que despontaria um mestre na arte de encenar Shakespeare. Outro caminho que se poderia percorrer seria ter em mente que, para Craig, o que importava não era o intelectual, nem a emoção e, sim, a evocação; Na afloração dos símbolos, a verdadeira percepção e compreensão espiritual exortaria determinados movimentos expressivos e autênticos, indicativos de como seriam estes espectros; porém, estas figuras só seriam palpáveis com a participação ativa do espectador, por meio de sua imaginação. Outra consideração importante de Craig: por que seriam tão inverossímeis as aparições espectrais em cena? Craig entendia que, antes de mais nada, o encenador (e os atores) deveriam acreditar nelas, percebê-las, porque se o encenador não sentí-las, o público menos ainda. Dizia ele ainda, no que toca à verossimilhança, que a mudança de chave, da real para a simbólica deveria ser feita não de forma abrupta, pois dever-se-ia preparar o espírito do público, de forma, sutil. De outro modo, se a aparição fosse abrupta, o resultado automático deste susto, poderia ser o riso generalizado da plateia. O que seria um desastre. Deveria o encenador ter muito cuidado, pois haveria uma mudança de paradigma, entre um estado e o outro, o primeiro sólido, sob a égide da realidade e, o segundo, alterado, sob as leis fluidas da imaginação. E isto requeria um trabalho adequado. Porém, o desafio de ser *Hamlet*-pai como ator continua de pé. Perguntamos: o ser-humano visível, o ator, que

pelo seu trabalho torna-se invisível em cena por meio da construção do seu personagem, é o visível em cena; isso é certo. Porém, como fará para revelar, ou tornar visível, o invisível, sob o espectro simbolista? O ator imagético investiga os símbolos, aprimora-os e exprimem as suas verdades; então, quais símbolos e movimentos característicos deve ele criar para alcançar tal objetivo? Que técnica deverá fazer uso?

### **Dioniso X Apolo**

Craig ponderava que a arte é a antítese do caos. Afirmava ele que a arte de má qualidade é capitaneada pelas emoções, não passava de uma ‘avalanche de acidentes’. No fundo, o que Craig atacava, sob o enfoque do teatro grego, do mito, era o ‘puro dionisíaco do teatro’, a criação desordenada, o desmedido, a emoção pela emoção, oriunda da ausência de técnica. Para ele, o elemento dionisíaco não deveria ser descartado, porém deveria estar sob o manto da serenidade e austeridade que somente adviria com a técnica. O ator craigueniano era eminentemente apolíneo: a sorte, o acaso e a emoção conspiravam contra o trabalho do ator. O palco não era um divã em que atores e atrizes exventrariam neuroses e segredos íntimos. Para aqueles que advogavam um “Teatro do Futuro”, a ausência de técnica e o ‘calor das emoções’ seriam defeitos inaceitáveis.

Craig acreditava que em qualquer atividade humana que se possa chamar de arte, introduzia-se uma parte ligada ao cálculo, e o artista que o desprezasse sempre seria um artista incompleto, e só a natureza não seria suficiente para criar uma obra de arte. A frieza e a serenidade calculada é bem ilustrada numa passagem em que Craig comenta que Shakespeare não estava enciumado quando escreveu Otelo, e o que conseguiu dar a expressão absolutamente clara do seu gênio foi o poder e a serenidade do seu espírito (CRAIG, 1963, p. 46). Se Shakespeare estivesse sob a influência direta de Dioniso não conseguiria dar a expressão total de Otelo (e de *Hamlet*, diríamos nós). Não queremos apontar que o componente dionisíaco se dissocie do teatro que Craig procurava, porém ele era mitigado e (re)significado frente ao conceito apolíneo.

### ***Ad Maiorem Craig gloriam***

Vimos no capítulo primeiro que a imaginação volitiva, a vontade de potência (influência direta de Nietzsche) no contexto de Craig, se traduzia na vontade de estilo, a vontade em função do *design*, o ânimo em estilizar. O que Craig procurava, sugere ser,

pôr em movimento uma pintura pós-impressionista, um quadro cinético que, em conjunto com os elementos da cena exortariam revelações filosóficas, místicas e sublimes. Craig desenvolvia a ideia do teatro como uma arte visual que influenciasse profundamente o espírito da sua plateia através das imagens e dos gestos simbólicos que se apresentassem pela união de todos os seus elementos expressivos na cena.

Craig buscava por uma derradeira realidade por meio da experiência teatral, uma espécie de crença no teatro como verdade espiritual, como religião, dotada de uma consciência mística; Uma espécie de hipostasia na cena, trataria o abstrato, representá-lo-ia como algo palpável, concreto, traria para o palco algo superior, um quê de divino em cena. Um teatro contemplativo, uma *experiência mística* que aspirasse por uma unidade com o Absoluto. O espaço cênico de Craig, um Olimpo onde se celebraria o privilégio da existência, a cerimônia da *Criação*. Craig ponderava que

Quando aí estiverem de novo reunidos, nascerá uma arte tão elevada, tão universalmente admirada que se descobrirá nela uma nova religião. Uma religião que não fará sermões mas revelações; que não nos apresentará imagens definidas como as criadas pelo pintor ou pelo escultor, mas nos desvendará o pensamento, silenciosamente, pelo gesto, por sucessivas visões. (CRAIG, 1963, p. 145).

Nessa busca por uma *unyo mística*, são preciosas as indicações que Craig fez endereçadas aos atores:

O ator perfeito seria aquele cujo cérebro pudesse conceber e mostrar todos os símbolos perfeitos cuja natureza contém [...] deve investigar nas profundezas, compreender o quê lá repousa, e então removê-las de si mesmo para a esfera da imaginação, e lá aprimorar certos símbolos que sem exibir paixões nuas, nos exprimiriam a verdade sobre elas (CRAIG, 1963, p. 46).

Craig preconizava que a verdadeira interpretação seria o resultado tanto da habilidade de se perceber um padrão simbólico de movimento, como também, do resultado direto do senso de observação, o qual auxiliasse na construção da imaginação. Essa percepção dos padrões, esse apurado sentido de observação caberia também aos espectadores, provocando o entendimento recepção-emissão. Portanto, a imaginação era um poderoso instrumento. Nas palavras de John Cournos, (um dos vários pseudônimos que Craig usou na revista *The Mask*, vol. 6, nº 4, 1914), a imaginação seria a grande consoladora, fundamental para a saúde da alma, na qual evanescerem os sofrimentos e

uma obra de arte deveria ser aquilatada pela qualidade da imaginação (CRAIG, 1916, p. 313, tradução nossa).

### **Atores e atrizes**

O ator para Craig não seria uma estátua inerte em cena, quando instado a demonstrar determinadas emoções, suas ações proveriam de um meticuloso estudo e preparação em que ele sentiria e se emocionaria o mínimo possível, aliás, “quanto menos sentimos, mais seguro será nosso controle sobre nossa expressão facial e corporal” (CRAIG, 1963, p. 47). Craig pontuava que a criação e a composição do personagem, seu desenvolvimento e maturidade seguiriam o mesmo pensamento, i. e., o trabalho do ator deveria sempre vibrar sob o diapasão da serenidade e não entregue às paixões, deveria criar uma aliança com a austeridade, porto seguro de qualquer arte. O resultado inteligente, digno da razão, e não o fortuito ou casual seria o que definiria a obra como sendo de arte ou não. Observa Craig que a “arte mais elevada é aquela que oculta o ofício e faz esquecer o artífice”, é o que ele denomina de ‘selo da discricção’ (CRAIG, 1963, p. 277). Segundo ele, quanto aos atores ‘emocionais’, estes enfraqueceriam também aqueles que assistissem essas fraquezas. Poder-se-ia exemplificar com os cantores, principalmente na ópera; quando um cantor não atingisse determinadas notas ou sua voz estivesse aquém do que a partitura exigisse, haveria aí uma ruptura, um deslocamento do nosso olhar e dos nossos sentidos, deixando de existir o personagem em ação e tornando perceptível um ser humano que sofre. Então começaríamos a sofrer também. Haveria um descolamento entre personagem e o artista, dissolver-se-ia o *accertamento*, a convenção teatral tácita e pré-estabelecida entre a representação e o público. Daí a necessidade de o encenador de *Hamlet* ter um cuidado, um elaborado estudo sobre este personagem, *Hamlet*-pai, porque tudo dele emana, é o verdadeiro protagonista da obra.

### **Visoacusmática**

Craig foi influenciado por Richard Wagner na sua concepção de ilusão fantasmagórica, da proposital ocultação de elementos da cena (como a orquestra) em favor da música, do canto e da representação dramática. Neste contexto, o teatro wagneriano adquiriu uma arquitetura acusmática, ou ainda, visoacusmática, pois prevaleciam, a audição e a visão. Em Wagner, este efeito fantasmagórico repousava sobre o binômio cena-música (ou, representação-música). Em Craig, há também um binômio, porém em bases diferentes: a cena e o *Über-marionette*. Wagner tinha a seu favor o poder

de enunciação que a sua música provocava, a alta capacidade de abstração. Em comum, as duas concepções cênicas tinham um sentido de se criar uma ilusão, uma cena aparentemente que se desconectava da noção de espaço e tempo. Uma cena imaterial e atemporal. Sem sentido, como um sonho. Craig, porém, tinha um trunfo: o *Über-marionette*. Este, para nós, seria uma contradição em termos pois, ao mesmo tempo que esta em cena, ele se despiria da sua individualidade e se tornaria um conceito, ‘desapareceria’ na *Ideia*. Ele seria criado não só para despessoalizar o ator ou a atriz, mas para deslocar o olhar e a atenção da recepção para o universo da cena, como um todo, o todo do consciente coletivo. O *Über-marionette* se desfaria do acidente da personalidade, do ego para se consubstanciar na cena. Se se pudesse definir a característica proeminente deste conceito seria a neutralidade, ele seria deliberadamente inexpressivo, hierático, daí a sua força.

Dentro do teatro clássico japonês, o Nô é uma representação artística que tem como epicentro a máscara e a despessoalização do ator principal –*shite*. Este, não se pauta na individuação, na personalidade. Livre das amarras do personagem, ele pode ser homem, mulher, demônio. O protagonismo nessa manifestação artística é o enunciado pela máscara, a *Ideia*. O Nô não é um espetáculo que se assiste passivamente. Estar ali é testemunhar e fazer parte de uma *experiência* incomum: simples, austera e dotada de uma intensa concentração e disciplina física por parte dos atores, como também, do coro e dos músicos, estes que efetivamente fazem parte da cena, abolindo o realismo. O Nô funde o canto, a música, figurinos, músicos sob a potestade da máscara. Uma ambiência dotada de profunda espiritualidade fundada nos preceitos Zen-budistas, nos mitos e nas histórias religiosas; um evento singular. O *shite* é, o que sugere para nós, um análogo do que seria o *Über-marionette*.

O conto *Über das Marionettentheater* de Heinrich von Kleist (1811) consagra a marionete como performer ideal, um replicante perfeito que tomaria o lugar do ator. Para Paul M. Malon (2000), no artigo *O Ator Virtual como Über-marionette* entende que Kleist não oferecia uma simples crítica sobre a performance do ator ser-humano em cena, mas acreditava ser o uso da marionete o símbolo de uma epifania que orbitava entre o espiritual e o estético. Sob a ótica da sua estética, Craig iria em seguida modelar o entendimento pelo qual o ator ser-humano é um obstáculo: é a sua ‘natural naturalidade’ que é um impedimento para a perfeição do fazer teatral.

**Figura 40: Elsinore?**



Fonte: Internet, acesso em 25/11/2017, disponível em [http://torontotheatreacademy.ca/gallery-view/edward-gordon-craig/#prettyPhoto\[gallery\\_single\]/9/](http://torontotheatreacademy.ca/gallery-view/edward-gordon-craig/#prettyPhoto[gallery_single]/9/)

Na figura 40 acima, uma xilogravura sem título de Craig que lembra Elsinore; mas pensando bem, não é nada disso, porque para Craig,

*Hamlet* é uma visão. Uma alucinação da sua alma enferma. É dessa forma que deve ser representada. A solidão de *Hamlet*. Todo o resto, fantasmas! Estava aqui agora, já não está mais. Nada de cenário. Desse jeito! *Silhouettes*. Pode ser que nem exista Elsinore. Só a imaginação de *Hamlet* (SELENICK, 1982, p. 197, tradução nossa).

Considerações bem apropriadas para alguém que considera o teatro como *Arte* e a realidade nada tem a ver com isso. *Hamlet*, talvez, tenha sido isso mesmo: uma alucinação.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Custódio, *Hermenêutica e dialética: dos estudos platônicos ao encontro com Hegel*, EDIPUCRS, 2002.
- BALA, Sruti, *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*, 2010, Fonte: Internet, acesso em 05/01/2018, disponível no endereço <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/engaging-performance-theatre-as-call-and-response-by-cohencruz-jan-london-and-new-york-routledge-2010-pp-228-2995-pb-10400-hb/A46B464B0018D97E6F012039F2A73CAA>
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola, *A Arte Secreta do Ator*. Editora Hucitec, São Paulo-Campinas, 1995.
- BROWN, Eric C, e RIVIER, Estelle, *Shakespeare in Performance*, Cambridge Scholar Publishing , 2013.
- CARLSON, MARVIN, *Teorias do Teatro*, Editora Unesp, 1993, tradução Gilson César Cardoso de Souza.
- CRAIG, Edward Gordon, *A Living Theatre: A Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence, 1913. Disponível em <https://archive.org/stream/cu31924026123368#page/n91/mode/2up/search/angle>
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *Da Arte do Teatro*, Editora Arcádia, Lisboa, 1963, Lisboa, tradução, notas e comentários de Redondo Júnior.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Heinemann Publisher, 1957a.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, internet, acesso em 02/01/2018, 1957b, disponível no endereço <https://archive.org/stream/ontheartofthe030294mbp#page/n337/mode/2up/search/VISIBLE>
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, 2009, acesso no endereço [http://abcjournal.ulbsibiu.ro/volume\\_12\\_2009\\_abstracts/review\\_craig.html](http://abcjournal.ulbsibiu.ro/volume_12_2009_abstracts/review_craig.html)
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon; CHAMBERLAIN, Franc (Org.). *On the Art of the Theatre*. London/New York: Routledge, 2009.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *Henry Irving*, Longmans, Green e Cia., New York, 1930.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig: 1872-1907*, Nova York, Viking Press, 1957c.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *The Ghosts in the Tragedy of Shakespeare*, Cornell University Library, apartado da Revista The Mask v. 3. ns. 4-6, 1910. Disponível em <https://archive.org/details/cu31924013162411>
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *The Mask*, Volume 6, Number 4, April, 1914, fonte: internet, acesso em 10/11/2017, disponível no endereço <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau191404-01.2.10&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *Towards a New Theatre*, Editora J. M. & Sons Ltd, Londres e Toronto, 1913.
- \_\_\_\_\_, Edward Gordon, *The Mask*, Volume 1, Número 2, 1908, fonte: internet, acesso em 03/11/2017, disponível no endereço [file:///C:/Users/intel/Desktop/udesc/bmtnaau\\_1908-04\\_01.pdf](file:///C:/Users/intel/Desktop/udesc/bmtnaau_1908-04_01.pdf)
- DORT, Bernard, *O Teatro e a sua Realidade*, Editora Perpectiva, São Paulo, 1984.
- EYNAT-CONFINO, Irène, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, 1987, Southern Illinois University, Board of Trustees, 1987.

EVREINOV, Nikolai, *The Theatre of the Soul*, tradução Marie Potapenko e Christopher St. John, University of Toronto Library, Bradbury, Agnew, & Co. Ltd., Printers, London and Tonbridge, 1915. Acesso em 12/12/2017, disponível no endereço

<https://ia800204.us.archive.org/26/items/theatreofsoulmon00evreuoft/theatreofsoulmon00evreuoft.pdf>

EVREINOV, Nicolai, e Alexander I. NAZAROFF, *The Theatre in Life*, 1927, Editor B. Bloon, acesso em 15/12/2017, disponível no endereço <http://www.unz.org/Pub/EvreinoffNicolas-1927>

GOETHE, Wolfgang, *Maximen und Reflexionen nach den Anfängen*, 2015, disponível no endereço

<http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/maximen/1-23.htm#1211>

GREENDA, Agnieszka Matyjaszczyk, *Stanislaw Ignacy Witkiewicz: la Forma Pura em la vanguardia del teatro europeo del entreguerras*, Cuadernos de Filología Italiana, nº extraordinário: 487-513, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e o Tempo*, Editora Vozes, 2005, Tradução Márcia Sá Cavalcanti Schuback.

HELIODORA, Barbara, *Falando de Shakespeare*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

HEWITT, Barnard, *Gordon Craig and Post Impressionism*. *Quartely Journal of Speech*, vol. 30, nº 1. 1944.

INNES, Christopher, *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*, Harwood Academic Publishers, York University, Ontario, Canada, 1998.

INNES, Christopher, *Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina*, 2003, fonte internet, acesso em 10/07/2017, disponível em [http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig\\_lepage\\_wales.php](http://130.63.63.23/crc/resources/essays/craig_lepage_wales.php)

JUNG, Carl Gustav, *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Editora Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav, *Four Archetypes Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, tradução de R.F.C. Hull, Londres e New York, 1975, Routledge & Kegan Paul.

KAORU, Osanai, *Gordon's Craig Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre*, Educational Theatre Journal, The John Hopkins University Press, 1968, acesso em 10/10/2017, disponível no endereço [http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2013\\_02.dir/pdfNWMWfLBqh5.pdf](http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2013_02.dir/pdfNWMWfLBqh5.pdf)

KING, W. D. Waterloo, *Theatrical Engagement*, University of California Press, 1993.

LEABHART, Thomas and LEABARTH, Sally, 2017, *Edward Gordon Craig's Übermarionette And Étienne Decroux's Actor Made Of Wood*, *Mime Journal*: Vol. 26, Artigo 6, disponível no endereço: <http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol26/iss1/6>

Le BOEUF, Patrick, *Gordon Craig's Self-Contradictions*, Bibliothèque Nationale de France – BNF, Paris, *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, Sept./Dec. 2014. Disponível no endereço <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

Le BOEUF, Patrick, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, 2010, fonte: internet, acesso em 29/10/2017, disponível no endereço

[http://www.academia.edu/14120247/On\\_the\\_Nature\\_of\\_Edward\\_Gordon\\_Craig\\_s\\_%C3%9Cber-Marionette](http://www.academia.edu/14120247/On_the_Nature_of_Edward_Gordon_Craig_s_%C3%9Cber-Marionette)

Le BOEUF, Patrick, *Two Unknown Essays by Craig on the Production of Shakespeare's Plays*, 2017, *Mime Journal* Volume 26 Action, Scene, and Voice: 21st-Century Dialogues with Edward Gordon Craig, fonte: internet, acesso em 01/01/2018, disponível no endereço

<http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=mimejournal>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Editora Cosac-Naify, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *A pintura: da imitação à expressão*. 2004b, v. 5 São Paulo, Ed. 34.

MALON, Paul M., *Cyber-Kleist: The Virtual Actor as Über-Marionette*, 2000, Fonte: internet, acesso em 10/11/2017, disponível no endereço [http://www.academia.edu/167483/\\_Cyber-Kleist\\_The\\_Virtual\\_Actor\\_as\\_%C3%9Cber-Marionette.\\_](http://www.academia.edu/167483/_Cyber-Kleist_The_Virtual_Actor_as_%C3%9Cber-Marionette._)

MALLARMÉ, Stéphane, Richard Wagner, *Rêverie d'un Poète Français, Revue Wagnérienne*, v. I, 1885.

MIDDLETON, Thomas, *The Witch*, 1885, Londres, Editor J. C. Nimmo, contribuição da Cornell University Library. Fonte: Internet, acesso em 20/10/2017, disponível em <https://archive.org/details/cu31924013133438>

MORÉAS, Jean, *Le Symbolism*, Jornal *Le Figaro*, edição 18/09/2017, pp. 1-2, Suplemento Literário.

MÜLLER, Heiner, *Hamletmachine and Other Texts on the Stage*, Performing Arts Journal Publications, Nova York, tradução Carl Webber, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, prólogo, Os Pensadores, Editora Nova Cultural, 1999a, tradução Rubens Rodrigues Torres Filho.

\_\_\_\_\_, Friedrich, *O andarilho e a sua Sombra*, 1888, Coleção Os Pensadores, Editora Nova Cultural, 1999b, tradução Rubens Rodrigues Torres Filho.

\_\_\_\_\_, Friedrich, *Obras Incompletas*, Nova Cultural, Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, 1999c.

PALMER, Scott D., *The Beggining of the Modern Stage: Edward Gordon Craig ant th eMay 1900 production of Dido and Aeneas*. Artigo para a revista Focus, The Journal of the Lightning Designers, 2102, p. 2-3. Disponível em [http://eprints.whiterose.ac.uk/74746/7/EGCraig\\_and\\_Dido%26Aeneas.pdf](http://eprints.whiterose.ac.uk/74746/7/EGCraig_and_Dido%26Aeneas.pdf)

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2.ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005

PERSADA, Sangga Sarana, *Performance of Wayang Kulit*, acesso em 09/12/2017, disponível no endereço <http://www.joglosemar.co.id/wayangperformance.html>

POMMER, Arnildo, *Cadernos de Estudo: Estética*. Indaial, Editora Uniasselvi, 2013.

PICK, Richard William. *Herkomer's legacy to Craig and the new stagecraft*. *Theatre Notebook*, Oct. 2008, p. 126+. *Academic OneFile*, Acesso em 12/12/2017.

PRINS, Jacmien. *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music* Theory. Brill, Países Baixos, 2014.

ROSE, Enid, *Gordon Craig and the Theatre: A Record and an Interpretation*, University of Toronto, 2011, versão digitalizada pelo Internet Archive, acesso em 10/12/2017, disponível no endereço [https://archive.org/stream/gordoncraigtheat00rose/gordoncraigtheat00rose\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/gordoncraigtheat00rose/gordoncraigtheat00rose_djvu.txt)

SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a Cegueira*, Companhia da Letras, 1995.

SAXENA, Shweta, *A mythical interpretation of Yeats' The Second Coming* 2012, prólogo, fonte: iterner, acesso em 01/01/2018, disponível no endereço <http://www.academicjournals.org/journal/IJEL/article-full-text-pdf/30263DA3656>

SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do belo*, Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SCHILLER, Friedrich von, *Do sublime ao trágico*, 2011, Editora Autêntica, Belo Horizonte, tradução Pedro Sússekind e Pedro Vieira.

SCHILLER, Friedrich von, *The Aesthetic and Philosophical Essays*, 2006, The Project Gutenberg, fonte: internet, acesso em 10/12/2017, disponível no endereço <http://www.gutenberg.org/files/6798/6798-h/6798-h.htm>

SCHILLER, Friedrich von, *Vom Erhabenen*, 1793, internet, acesso em 19/11/2017, disponível no endereço <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Vom+Erhabenen>

SELENICK, Laurence, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Greenwood Press. Westport, CT. 1982.

SUBIRATS, Eduardo, *Vanguarda, Midia, Metrôpoles*, Editora Nobel, 1993.

SYMONS, Arthur. *Studies in Seven Arts*. New York: E. P. Dutton and Co., 1907. Fonte: Internet, acesso em 22/10/2017, disponível em <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.174948/2015.174948.Studies-In-Seven-Arts#page/n137/mode/2up/search/epic>

STANISLAVSKI, Kosntantin, *Minha Vida na Arte*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Tradução Paulo Bezerra, 1989.

STEEEGMULLER, Francis, *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, Pub Center Cultural Resources, 1974.

TAMBLING, Jeremy, *Opera and the Culture of Fascism*. Clarendon Press. Oxford. 1996.

TAXIDOU, Olga, *The Mask: A Periodical Performance of Edward Gordon Craig*, 1991, Contemporary Theater Studies, Editora Routledge, Londres.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *O Imaginário*, 1974, Editora Loyola, 2007, Tradução Maria Stela Gonçalves.

WYZEWA, Theodor, *Notes sur la Peinture Wagnérienne*, Revue Wagnérienne, v.2, 1886.

YEATS, Willian Buttler, *Essays and Introductions*, 1961, Nova York, The MacMillan press.

YEATS, Willian Butler, *Explorations, Essays*, New York, 1962, The MacMillan press. Disponível no endereço <https://www.questia.com/read/5896763/essays-and-introductions>, acesso em 22/12/2017.

YEATS, Willian Butler, *The Collected Works of W. B. Yeats*, Volume VIII: The Irish Dramatic Movement, Editado por Mary FitzGerald e Richard J. Finneran, Scribner, Nova Yorque, 2003.

YEATS, W. B., *O Simbolismo na Poesia*, Tradução de Raphael Soares, 1900 pág.2, fonte: internet, acesso em 01/01/2018, disponível no endereço <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxzYW5kcmFtc3Ryb3Bhcm98Z3g6NmU5ZWl4YmZkNzA2ODg0Zg>

