UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

ALMIR RIBEIRO DA SILVA FILHO

**EDWARD GORDON CRAIG E O ÜBER-MARIONETTE
A PEDAGOGIA DA MORTE DO ATOR E UMA INTERFACE COM O TEATRO DA ÍNDIA
(Versão corrigida)**

São Paulo
2013

ALMIR RIBEIRO DA SILVA FILHO

EDWARD GORDON CRAIG E O ÜBER-MARIONETTE
A PEDAGOGIA DA MORTE DO ATOR E UMA INTERFACE COM O TEATRO DA ÍNDIA
(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração
Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa:
Teatro e Educação

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Filho, Almir Ribeiro da Silva
Edward Gordon Craig e o Über-marionette: A Pedagogia da
Morte do Ator e Uma Interface com o Teatro da Índia / Almir
Ribeiro da Silva Filho. -- São Paulo: A. R. S. Filho, 2013.
256 p.: il. + não.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Flávio Augusto Desgranges de Carvalho
Bibliografia

1. Teatro e Pedagogia 2. Edward Gordon Craig 3.
Supermarionete 4. Teatro oriental 5. Kathakali I. Carvalho,
Flávio Augusto Desgranges de II. Título.

CDD 21.ed. - 792

RIBEIRO DA SILVA FILHO, Almir. **Edward Gordon Craig e o Über-marionette: A pedagogia da Morte do Ator e uma interface com o teatro da Índia.** Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho (USP)

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr.

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr.

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr.

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr.

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges pelo apoio e atenção durante o processo de orientação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

RESUMO

RIBEIRO DA SILVA FILHO, Almir. **Edward Gordon Craig e o Über-marionette: A pedagogia da Morte do Ator e uma interface com o teatro da Índia**. 2013. 302 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O Über-marionette é a proposta mais célebre e polêmica de Edward Gordon Craig. Ela parte de uma premissa inicial que sentencia à morte o ator, identificado como um empecilho para o desenvolvimento do teatro. Ao mesmo tempo se desenvolve positivamente em uma pedagogia, ainda que velada, em sua obra. Por isso decidimos denominar esta tese de “Pedagogia da morte do ator”, compreendendo o paradoxo contido nesta expressão como uma elaboração característica do sistema intelectual de Gordon Craig. Ao criar uma representação imagética para uma crítica ao teatro de seu tempo, Craig formulava, simultaneamente, uma proposta, em forma alegórica, de um revolucionário projeto para o redimensionamento da arte teatral, como um todo. E apresentava uma pedagogia ainda inovadora baseada na relação entre o ator e o material inerte. Muito do longo potencial revolucionário do Über-marionette, é devido à utilização metódica de algumas matérias-primas: A primeira delas é uma crítica incisiva sobre o trabalho do ator e sobre a prática teatral de um modo geral. A segunda a linguagem do Teatro de bonecos, e sua natureza evocativa de ritualidades e dialéticas. A terceira por uma proposta de redimensionamento das práticas e estéticas teatrais, pleiteando o renascimento da arte do ator e o surgimento da figura do Encenador teatral. A provocação do Über-marionette foi o ponto inicial de um diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy, historiador de arte indiana. Essa interface com o Oriente sempre esteve presente no pensamento de Craig e encontrou em Coomaraswamy um interlocutor importante que o desafiou sobre a criação do Über-marionette e sua abordagem sobre a arte teatral oriental. A reação precavida de Craig em relação a trocas entre tradições inicia as reflexões sobre o tema do teatro intercultural e aponta suas idiossincrasias. Apresentamos o parentesco entre o Über-marionette e o ícone das artes cênicas hindus, o deus Shiva Nataraja e com o livro que regula a prática cênica tradicional na Índia, o Natya Shastra. Tomamos como exemplo prático para tentar avaliar concretamente esse embate dialógico o Kathakali, estilo de teatro clássico masculino do sul da Índia. A partir daí, analisamos a tradição pedagógica indiana para a arte teatral (o sistema de gurus) que baseou a argumentação de Coomaraswamy para sua crítica à formação do Über-marionette. E avaliamos se o teatro Kathakali poderia configurar uma concretização da argumentação de Coomaraswamy. E se esta concretização responderia à demanda de Gordon Craig por um ator Über-marionette. Dentro dessa análise, observamos o processo de estilização e codificação formal proposta pelos teatros asiáticos e de marionetização de seus atores. Esse diálogo entre Gordon Craig e Coomaraswamy foi o prenúncio de uma complexa interface que até hoje se mostra recheada de idiossincrasias e de difícil emolduramento. Exemplificando a ciclicidade desta questão, resgatamos o embate entre Rustom Bharucha, crítico severo das tentativas de interculturalismo ocidental e Richard Schechner, um dos mentores das aproximações entre o teatro ocidental e as formas teatrais tradicionais do Oriente.

Palavras-chave: Edward Gordon Craig, Supermarionete, Kathakali.

ABSTRACT

RIBEIRO DA SILVA FILHO, Almir. **Edward Gordon Craig and the Über-marionette : The Pedagogy of the Death of the Actor and an interface with Indian theatre.** In 2013 . 288 f . Thesis (Ph.D.) Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

The Über - marionette is the most celebrated and controversial proposal of Edward Gordon Craig . It begins from an initial premise that sentenced the actor to death, identifying the actor as a hindrance to the development of the theater. At the same time develops positively into pedagogy, although hidden in his writings. We decided to call it "Pedagogy of the death of the actor", understanding the paradox contained in this expression as an intellectual characteristic of the Gordon Craig's system of thinking. By creating an imagistic representation for his critique to the theater of his time, Craig formulated simultaneously a proposal , in allegorical form , of a revolutionary design for the resizing of theater art as a whole. An innovative pedagogy based on the relationship between the actor and inert material. Much of the longevity of the Über-marionette's revolutionary potential is due to the methodical use of some raw materials: The first is an incisive critique of the work of the actor and the theater practice generally. The second one, the language of puppet theater, and its evocative nature of rituality and dialectical properties. The third one, a proposal for a complete reconstruction of the theatrical practice and aesthetics, claiming for a revival of the art of the actor and the emergence of the figure of Theatrical Stage Director. This interface with the East was always present in the thought of Craig and found in Coomaraswamy an important interlocutor who challenged him about his the Über-marionette and his approach on the eastern theater art. The cautious reaction from Craig regarding exchanges between traditions begins the investigations on the theme of intercultural theater and points out its idiosyncrasies. This thesis points out the relationship between the Über-marionette and the icon of the hindu performing arts, the god Shiva Nataraja, and the book that rules the practice of traditional scenic in India, the *Natya Shastra*. We take as a practical example to try to concretely evaluate this dialogical encounter, the Kathakali theater classic male style from southern India. Then, we analyze the pedagogical tradition for Indian theatrical art (Guru system) which supported Coomaraswamy's argument founding his critical to the creation f the Über - marionette. And we evaluate if the Kathakali theater could be seen as an embodiment of Coomaraswamy's argument. And if this embodiment answers Craig's demand for an actor Über - marionette. Within this analysis, we observe the asian theatre's process of formal stylization and codification of its scene and acting. This dialogue between Gordon Craig and Coomaraswamy was the precursor of a complex interface that even today presents its idiosyncrasies and difficult framing . Exemplifying the cyclicity of this issue, we redeemed the clash between Rustom Bharucha, harsh critic of Western attempts to Interculturalism and Richard Schechner , one of the mentors of the approaches between western theater and the traditional theater forms of the East.

Key-words: Edward Gordon Craig, Supermarionete, Kathakali.

A LIVING THEATRE
THE GORDON CRAIG SCHOOL
THE ARENA GOLDONI
THE MASK

SETTING FORTH THE AIMS AND OBJECTS
OF THE MOVEMENT AND SHOWING
BY MANY ILLUSTRATIONS
THE CITY OF FLORENCE
THE ARENA.

FLORENCE
1913.

PRICE - ONE SHILLING .

Ilustração de Gordon Craig para *A Living Theatre* (1913) Reprodução de livro (CRAIG, 1913 p.1)

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Natureza e ascendência do Über-marionette	
1.1. O Über-marionette e seus primeiros fios.....	22
Primeiramente, a morte. Sobre o Simbolismo. O ator Edward Henry Gordon.	
1.2. A Morte animada.....	40
Ascendências inanimadas: Grécia, Japão, Índia, Java. A morte animada. A máscara. Os bonecos e as outras coisas.	
1.3. A matéria mística e filosófica do Über-marionette.....	56
O elemento metafísico: materialidade e ilusão. O elemento místico: Walt Whitman e William Blake. O elemento Nietzsche: o pensamento <i>über</i> . O elemento Schopenhauer: o problema do feminino.	
1.4. Isadora Duncan: movimento e visualidade total.....	78
Isadora: Movimento e corpo do Über-marionette. O holístico do Über-marionette: o mito da Arte total – Appia e Wagner. Plástica e organicidade do Über-marionette: o encenador absoluto.	
2. A pedagogia do Über-marionette	
2.1. Uma pedagogia simbólica.....	100
O Über-marionette como síntese pedagógica. O homem teatral. Uma pedagogia autorreferente. Facetas de um über símbolo. Técnica do Über-marionette. Craig: Mestre e profeta. Craig: platônico e fascista.	
2.2. A pedagogia em <i>The Mask</i>	117
Um laboratório de impraticabilidades. As máscaras de <i>The Mask</i> .	
2.3. A Arena Goldoni.....	129
Florença. Estrutura da escola. Disciplina da escola. Currículo escolar e setores da escola. A disciplina Movimento. O ator e a marionete. <i>A Living theatre</i> : divulgação dos princípios pedagógicos. A guerra e influências da escola. Desfecho.	
3. O Über-marionette: um diálogo com a Índia.	
3.1. O Über-marionette e as margens sutis do Ganges.....	167
<i>Notes</i> de Ananda Coomaraswamy. A Resposta da Índia. Ao alicerces milenares da resposta de Coomaraswamy. O livro hindu da tradição teatral. O oriente segundo Gordon Craig. Um episódio indiano em Florença.	
3.2. O exemplo Kathakali.....	196
Construção e mecânica de um über ator. Disciplina e Gurus. Performance: Marionetes e deuses. Kathakali e Gordon Craig. Interculturalismo: o Über-marionette como prenúncio de uma fricção. Shakuntala (Rustom Bharucha x Richard Schechner)	
Conclusão: Uma didática simbólica e provocativa	229
Bibliografia	242
Anexos	249

Layout do cabeçalho da primeira publicação do artigo de Craig em *The Mask* Vol. 1 No. 2, 1908 (Foto do autor).

Premissas iniciais para uma pedagogia velada

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o accidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. À arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais.

.....

Excluam o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve desaparecer e em seu lugar surgir a figura inanimada, o Über-marionette, podemos chamá-lo assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor.

.....

Excertos retirados do artigo *The actor and the Über-marionette*
The Mask
Volume 1, No. 2, Florença, 1908, p. 3 - 15

Introdução

O Über-marionette é a proposta mais célebre e polêmica de Edward Gordon Craig. Ao criar uma representação imagética para uma crítica ao teatro de seu tempo, Craig formulava, simultaneamente, uma proposta, em forma alegórica, de um revolucionário projeto para o redimensionamento da arte teatral, como um todo. Esta proposta teve como ponto de partida uma crítica demolidora sobre o trabalho do ator de sua época. Em substituição a este ator obsoleto, Craig propôs o Über-marionette. A presença imponente de sua figura exigiria não só a reinvenção da arte do ator, mas reelaboração total da maneira de formular a arte da cena. Ao contrário de ser uma utopia (como muitos a definem), a proposta do Über-marionette compôs um projeto pedagógico tangível para a formação de um novo ator. E a partir desta redefinição atoral, o projeto do Über-marionette se desdobra em um aprofundamento dos saberes e ofícios teatrais. Caracterizando cada um de seus elementos como especializações artísticas e, principalmente, valorizando a totalidade do acontecimento teatral, o Über-marionette é um símbolo do renascimento do teatro enquanto linguagem autônoma e singular. As provocações de Gordon Craig se perpetuaram, em grande parte, não apenas pelas reflexões e modificações no teatro que elas estimularam, mas porque se encontram de alguma maneira associadas a essa imagem fantasmagórica do Über-marionette. Esta imagem meio humana meio inerte é um símbolo inspirador de reflexões técnicas, criativas e até existenciais.

Quando Craig criou o Über-marionette talvez não soubesse que ele lhe serviria por toda a vida, tampouco que se tornaria uma marca tão identificada com sua obra. Mas seguramente tinha consciência de seu potencial provocativo. Enquanto elaboração, o Über-marionette não é uma tese delineada com nitidez. Ela vaga, obscura, pelos meandros das propostas de Craig se adequando aqui e ali quando necessária, e suscetível às contradições do pensamento de seu criador. Ainda assim, o Über-marionette de Gordon Craig talvez constitua uma das elaborações simbólicas mais importantes do teatro. Não apenas por conseguir sintetizar grande parte de suas ideias revolucionárias, mas por marcar o início de uma fase da arte teatral caracterizada pela investigação sobre sua própria linguagem. Podemos dizer que Craig jamais abandonou seu Über-marionette, a cada momento alternando sua abordagem sobre ele e desdobrando suas possibilidades e alcances. Acolhendo nele novas possibilidades e descobrindo novos atributos, Craig cultivou seu achado alegórico até que ele se transformasse em um símbolo indelével de seu ideário. Craig criou com sua alegoria provocativa um exemplo raríssimo de ícone exclusivamente referente à arte teatral e predestinada a tornar-se, assim como toda marionete, imortal.

Esse ícone possui ainda um outro aspecto, menos visível, mas igualmente importante, que é seu caráter pedagógico, que lhe empresta um espírito visionário. Esse caráter pedagógico perpassará todo o pensamento de Edward Gordon Craig e se materializará em suas principais realizações, justapondo-se às suas críticas mais ferozes e destruidoras. Está presente, por exemplo, em sua publicação periódica *The Mask* e, obviamente também na criação de sua Escola para a Arte do Teatro, na Arena Goldoni, que teve uma breve existência em Florença. E de maneira nítida em seus livros, em que se destacam seus primeiros textos (*A arte do teatro: Primeiro diálogo*, *A arte do teatro: Segundo diálogo* e *O ator e o Über-marionette*) que influenciaram alguns importantes pensadores do teatro do início do século XX e inspiraram o surgimento do encenador teatral.

Essa pedagogia de Gordon Craig que se apreende subjacente em seus escritos poderia ser denominada de uma “Pedagogia da Morte”, uma vez que parte da premissa básica do desaparecimento do ator em cena. Seu caráter, a primeira vista, de negação radical do ator, um caráter negativo e pessimista, irá amadurecer em outras direções ao longo da carreira teórica de Gordon Craig e assumirá desdobramentos propositivos. Uma pedagogia complexa e propositalmente obscurecida por camadas de contradições, paradoxos, metáforas e vaticínios. Uma ideia pedagógica extremamente particular, que procurava se esquivar do conceito técnico habitual incorporando uma superlatividade nietzschiana em seus objetivos e procedimentos. Reunia assim uma proposta singular de redimensionamento da linguagem teatral com princípios educativos e filosóficos específicos, numa combinação inédita e revolucionária.

Articulado didaticamente de maneira sintética e multifacetada, o *Über-marionette* a princípio deveria funcionar como um “martelo” intelectual (para utilizar uma imagem nietzschiana) contra a estética teatral vigente no século XIX, negando com veemência a ideia de que o resultado do trabalho do ator pudesse ser considerado em si uma obra de arte. Craig investia com todo ímpeto contra o teatro vigente, cujo centro gravitacional ao redor do qual todo seu aparato produtivo orbitava, era a figura do ator: seu carisma e sua personalidade. O teatro se alimentava de suas personalidades, conhecidas e adoradas mundialmente. Reclamar a exclusão dos atores do palco era como pregar hereticamente o fim do teatro. Anos mais tarde, em 1924, Gordon Craig escreveria em um prefácio para uma reedição de seu *On the art of theatre* que sua proposta nunca foi excluir literalmente os atores dos palcos. Ele apenas pedia que o teatro abandonasse a afrontosa ênfase no ego dos atores. E desafiava aos atores a fazerem o mesmo. “Os literais me entenderam falar em pedaços de madeira de 30 centímetros”, um típico Gordon Craig ziguezagueava ao redor de sua ideia polêmica. Com ironia, justapôs à argumentação dos pedaços de madeira, a

imagem do fogo onde os atores deveriam purgar suas vaidades e “retornarem curados” (CRAIG, 2009, p. XXII).

Eles saberão que eu quero tanto ver os atores substituídos por pedaços de madeira quanto a maior atriz italiana de nosso tempo deseja que todos os atores morram. Não é verdade que quando gritamos “Ah, vá para o diabo!” nós de fato, queiramos que isso realmente aconteça. O que quero dizer é: “Pegue um pouco do fogo do inferno e volte curado!”. E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. (CRAIG, 2009, p. XXII)

Metaforicamente, Gordon Craig com seu Über-marionette propunha, de forma blasfema, substituir a vida pela morte. Os atores de carne e sangue, de emotividade, de coração, pela matéria inerte, manipulável, insensível e desprovida de querer próprio. O dom tão apreciado da fala, da voz, da oratória poética e lírica, pela mudez estática e inexpressiva da marionete. A graça do movimento humano pela rigidez da madeira. Com essa sequência de propostas desafiadoras, Gordon Craig forçou o teatro a repensar a arte do ator em relação à sua fisicalidade, ao papel de sua subjetividade e de seu ego, à plasticidade de seu corpo em cena, à singularidade de suas técnicas, a função do texto e da voz, e a questão da artificialidade em contraposição ao que é “natural”. E propôs ainda, como consequência, a reinvenção da relação desse “novo ator” com os outros elementos da cena (dramaturgia, cenários, figurinos, iluminação, etc.), que necessitariam também eles sofrerem um redimensionamento, frente ao desafio de um ator não mais carisma e emoção, mas sim pura plasticidade, visualidade.

Para dialogar com esse ator “plástico” em cena – e sob este aspecto, aparentado à marionete - Craig repensou a função da luz e revolucionou a cenografia, propondo o aprofundamento da função visual da cena, apoiada na natureza da matéria, de sua concretude e de sua inusitada qualidade dinâmica, apesar de desprovida de vida. Repensando a função do figurino aproximou a imagem de seus personagens à grandes marionetes oníricos, aumentando-lhes as dimensões e desumanizando suas formas. Fez-lhes dialogar com formas cênicas gigantescas que se alçavam em verticalidades e horizontalidades surpreendentes. Edward Gordon Craig obrigou a reestruturação da linguagem da cena e que se passasse a encará-la como uma linguagem singular, distinta de todas as outras linguagens artísticas e, por isso, reclamante de um arranjo artístico novo, próprio e harmonioso de seus elementos. Este conjunto concebido assim com essa totalidade tão singular só poderia ser concebido por um único olhar, criador e harmonizador. O antigo diretor que transferia o texto para o palco não poderia servir a este propósito. Era necessário um novo artista. Um mestre com conhecimento de cada elemento cênico e de

suas combinações. Esse novo artista, conseqüentemente, teria consciência plena da centralidade que a qualidade visual passaria a ter nas elaborações sobre o palco. Além de ser fiel a essas características, o artista da cena saberia torná-la uma obra de arte. Dentro dessa nova realidade, o texto necessitaria inevitavelmente ser subjugado. O que é “dito” em cena deve estar “a serviço” dessa combinação essencialmente visual, e ao que esta harmonização poderosamente imagética queira, ela sim, “dizer”. Enfim, delineava-se a fundação de uma nova linguagem cênica, cujo desbravador seria a figura absoluta do artista encenador, cuja nova função fundamental seria além de criar, fazer harmonizar as qualidades plásticas e dinâmicas inerentes à nova cena teatral. Essa nova linguagem tão avessa a subjetividades e afeiçoada às materialidades inerentes ao teatro só poderia ter como símbolo perfeito a figura de uma marionete. Mas dada a personalidade de Gordon Craig e a grandiosidade de suas pretensões para esta nova linguagem, adequou-se melhor um Über-marionette.

O esforço sintético de Craig em seu Über-marionette não era natural. Esse impulso resumitivo presente em Craig e em seu Über-marionette paraleliza com a maneira oriental sintética de operar intelectualmente, contrária à tendência analítica da lógica ocidental. E, de fato, Gordon Craig era fascinado pelo pensamento e pelas codificações do oriente. Esse cruzamento com o universo cultural que ainda hoje identificamos de maneira vaga como oriental, perpassa o eixo do pensamento de Craig e aponta um ingrediente constitutivo importantíssimo do Über-marionette. Craig construiu uma intimidade intelectual e afetiva com as formas teatrais de diversos países asiáticos, como Indonésia, Japão e Índia. Na Índia, de fato, encontraremos o mais complexo e ancestral símbolo referente às artes do palco: a imagem do deus Shiva, quando sob a forma do Nataraja, rodeado por um círculo de labaredas. Além de sintetizar os principais elementos da arte teatral, o Shiva Nataraja se utiliza precisamente das qualidades dramáticas presentes em sua representação para, em seu viés religioso, buscar desvendar os segredos da vida e do ser. E aqui encontramos mais outro elemento compositivo do Über-marionette: sua elaboração revela intenções existenciais. A possibilidade do Über-marionette se prestar também a reflexões de caráter místico, transcendendo seu objetivo original, reflete a personalidade profundamente mística de Craig. Este aspecto dual, dialógico e por isso, por vezes, aparentemente contraditório, permeia todo o pensamento de Gordon Craig e, de certo modo, o esclarece.

Gordon Craig possuía uma histórica inclinação pela pedagogia dentro do teatro. Uma pedagogia que remete a seu passado como ator e à sua relação com seus primeiros professores e mentores teatrais. E que revela uma idealização nesta relação entre mestre e estudante, talvez fruto de sua experiência como aluno, talvez de sua idolatria por figuras como Sir Henry Irving e Ellen Terry. Essa pedagogia se concretiza objetivamente em seus

escritos, na *forma* de seus escritos, no aspecto pedagógico e performático de suas publicações e em seu projeto declaradamente mais querido: a criação da Escola para a Arte do teatro, em Florença. O projeto da escola ajuda a desfazer o caráter utópico, impossível, do Über-marionette. Descrever o Über-marionette como uma proposta utópica é colocá-lo em contradição frontal com o projeto da Escola de Florença. O Über-marionette “encarna” a metodologia que Craig sonhava implantar e representa um claro objetivo técnico e artístico para os envolvidos no projeto da escola. Inclusive, o estudo das marionetes – como projetar, confeccionar e manipular - fazia parte de seu programa de ensino. Craig acreditava que as marionetes poderiam ensinar muito aos atores do teatro do futuro.

Mantendo sempre como eixo a alegoria do Über-marionette, buscaremos na primeira parte deste trabalho avaliar os fundamentos da proposta de Gordon Craig, suas raízes na formação e no desenvolvimento do pensamento de Gordon Craig, seu potencial crítico e as proposições nela embutidas. A proposta do Über-marionette surgiu pela primeira vez em um artigo *The Actor and the Über-Marionette* publicado em 1907. Sua estrutura e seu espírito intrinsecamente provocativo foram forjados com diversos materiais: uma crítica incisiva sobre o trabalho do ator; a matriz do teatro de bonecos - e sua natureza evocativa de arquétipos e ritualidades ancestrais; uma proposta revolucionária de renovação das práticas e estéticas teatrais; e de uma particular visão de mundo e busca espiritual que compõe um pano de fundo para sua obra e a alimenta de um sentido essencial. Com a potência de transcender o âmbito teatral e tocar o espiritual, sua visão de teatro do futuro é uma alegoria extraída do universo do teatro de bonecos*, buscava resgatar um eixo ritualístico da arte teatral para um “Renascimento” do teatro, em seus diversos aspectos e funções. O Über-marionette se tornou assim essa alegoria fantástica e perene que captura o fascínio e a perplexidade de todas as gerações de artistas teatrais.

Na segunda parte, analisaremos o caráter pedagógico como esforço central no engendramento do Über-marionette e do pensamento de Gordon Craig, de um modo geral. Buscar dimensionar a viabilidade de concretização de sua “utopia”, incluindo suas próprias iniciativas artísticas e didáticas. As críticas virulentas de Craig direcionadas principalmente ao ator convivem, ao contrário de como habitualmente definem seu pensamento, com seu esforço em propor concretamente o renascimento do ofício do ator, e com ele a arte teatral em sua especificidade e grandeza. O teor de sua obra é inequivocadamente “positiva” neste sentido e apontam seu sentido pedagógico e resgatador do que ele acredita ser a verdadeira arte do teatro.

* Utilizaremos a expressão genérica de teatro de bonecos na árdua tentativa de abarcar o enorme universo da linguagem teatral que utiliza bonecos, marionetes, sombras, máscaras ou qualquer outro tipo de elemento expressivo que atue cenicamente, que não seja o ator vivo.

O antigo sonho da Escola para a Arte do teatro, instalada no teatro Arena Goldoni, em Florença, consome enorme quantidade de tempo, esforço e dinheiro; mas acaba tendo uma existência demasiadamente breve. No entanto, deixou evidências claras de como seria essa escola ideal dirigida pelo homem que propunha para o ator se tornar nada menos que um Über-marionette. Mas a realização de Gordon Craig mais efetiva durante os trinta anos que viveu em Florença foi a publicação de sua revista *The Mask*. O próprio Craig a define como a realização mais importante de sua vida. Entre os anos de 1908 e 1929, Craig publicou seu periódico, escrito em inglês, que atingiu notoriedade internacional, sendo distribuída por inúmeros países e influenciando grandes personalidades do mundo teatral. Foi através de *The Mask*, de fato, que Gordon Craig pôde divulgar seu pensamento e perpetuá-lo. Como havia planejado, seu nome foi conhecido em vários países. *The Mask*, ao ser pesquisada atualmente, revela-se como um diário, onde se pode ver cronologicamente a evolução e a transformação dos interesses temáticos das pesquisas de Gordon Craig ao longo dos anos. Ali se encontram justapostos seu interesse e ceticismo pelos novos movimentos artísticos (Cubismo, Expressionismo, Futurismo, etc.) associado a um ávido interesse no resgate de textos antigos de teatro. Neste sentido, *The Mask* reflete com perfeição essa combinação de tradição e revolução tão característica à pedagogia de Gordon Craig. Este trabalho se dedica a sublinhar a importância da singular pedagogia de Craig. Singular não só por sua metodologia, mas principalmente por sua própria conceituação, sua forma de se articular com os outros aspectos e de se virar pelo avesso.

Definida a estrutura da supermarionete e seu espírito fundamentalmente pedagógico, renovador da arte teatral, passaremos para a terceira e última parte: a interface entre o pensamento de Gordon Craig e as tradições teatrais do oriente. Como vários pesquisadores do século XX, Craig teve sua porção de encantamento e revelação ao entrar em contato com o teatro oriental. Essa interface se encontra concretizada de maneira exemplar no diálogo entre Gordon Craig e o estudioso de artes clássicas indianas Ananda Coomaraswamy. Neste diálogo Craig deixa claro sua reticência em relação a essas trocas interculturais, que mais tarde se tornariam bastante comuns. Apesar de seu enlevo com a cultura indiana, Craig parecia suspeitar das possíveis idiosincrasias deste intercâmbio. Craig percorria um caminho contrário à tendência momentânea de euforia nos primeiros contatos com tradições orientais do século XX, na Europa. Nesta emblemática dialética intelectual com Coomaraswamy, Craig parece intuir muitos dos problemas relacionados a este universo denominado bem mais tarde como teatro intercultural. Ainda que com delimitações não muito claras, esse campo de investigação e criação teatral denominado teatro intercultural é comumente identificada pela prática de incorporação de princípios, técnicas, estéticas orientais em produções e pesquisas ocidentais.

Apesar de cingalês, Coomaraswamy se notabilizou como um dos mais profícuos e respeitados estudiosos das artes clássicas da Índia. Coomaraswamy afirmou que a proposta da Über-marionette se devia à ignorância de Craig sobre a tradição teatral indiana. Segundo Coomaraswamy poder-se-ia encontrar na Índia exemplos concretos de atores como os idealizados por Craig, que teriam tornado desnecessária a aparição do Über-marionette. Ainda que Coomaraswamy não tenha citado nenhuma tradição teatral indiana especificamente entre as muitas existentes na Índia, buscaremos elucidar a alegação de Coomaraswamy tomando como hipótese concreta a tradição do Kathakali, estilo clássico masculino originário do estado de Kerala, antiga região do Malabar, no sul da Índia.

Gostaríamos também de apontar rapidamente, apenas como curiosidade e exemplo da circularidade dessas interfaces, um paralelo entre o diálogo postal mantido entre Coomaraswamy e Gordon Craig, e o debate mantido entre o teórico indiano Rustom Bharucha e o pesquisador americano Richard Schechner, e sua similaridade, quase oitenta anos mais tarde. O embate entre Craig e Coomaraswamy funcionando assim como prenunciador da complexidade desta interface intercultural entre oriente e ocidente, onde sequer a definição do que seja ocidente e oriente é nítida.

Aqui caberão ainda alguns esclarecimentos sobre algumas decisões tomadas na elaboração do texto: a primeira é a questão de gênero. Por que “o” Über-marionette e não “a” Über-marionette. A palavra marionete em nosso idioma é, obviamente, feminina. E assim é usada em todo o texto. Mas Craig parecia preferir que o Über-marionette fosse do gênero masculino. Ainda que em inglês seja mais difícil esta identificação, pois o artigo “The”, não define o gênero do substantivo, sempre que era necessário, Craig usava o “him” (dele) ao invés do “her” (dela) para se referir ao Über-marionette. E como em nosso idioma o artigo precisa acompanhar o gênero do substantivo, optamos por “o” Über-marionette. Ainda que seja uma conclusão nossa, esta decisão parece ser corroborada por alguns poucos autores: “O Übermarionette de Craig, desprovido de gênero biológico, ainda assim possui um gênero ideológico, ele é definitivamente um homem” (TAXIDOU, 1989, p. 94). As opiniões de gênero emitidas por Craig ao longo de muitos escritos são muito polêmicas e serão discutidas mais adiante. Parece-nos bastante provável que esta sua opção sobre o gênero do Über-marionette seja também consequência da misoginia de suas posições.

O outro esclarecimento é sobre o porquê de ao escrevermos Über-marionette, utilizarmos a forma alemã (*über*) e não a inglesa (*super*), esta última comumente utilizada nos textos em português sobre Edward Gordon Craig. Craig poderia ter utilizado a forma *super*, mas deliberadamente preferiu usar o *über*, numa clara referência ao termo nietzschiano, autor que Craig admirava com ardor. Nietzsche cunhou a expressão do *Übermensch*, que em português também é comumente traduzido como Super-homem. A

tradução em ambos os casos se não é de toda errônea, é inadequada e empobrecedora. O termo *super* aporta uma ideia de algo que supera a condição humana e a altera, como no caso do super-herói dos quadrinhos. O Super-homem dos quadrinhos não é mais um ser humano. Ele possui poderes que não condizem com a condição humana. Não era o que Nietzsche pretendia com o seu *Übermensch* e nem Craig com o seu *Über-marionette*. Em nosso entendimento, Nietzsche buscava definir não algo não humano, mas sim algo profunda e intensamente humano. Um homem expandido em todo o seu potencial, ampliado em suas potencialidades, mas humano. Simples e demasiadamente humano. Uma ponte, uma corda: não mais macaco, ainda não *Übermensch*. Neste sentido o termo *Über* retira as propostas de ambos os pensadores do terreno da utopia para trazê-las para o rol dos grandes desafios humanos. É aqui, assim, encontramos então o *Über-marionette*, não um *super* homem, uma *Supermarionete*, mas um projeto possível. Um desafio. O que confirma, assim, seu aspecto fundamentalmente pedagógico, modelar, inspirador, provocativo; ao contrário de utópico, inatingível, impossível, como é comumente definido. No entanto, mantivemos o uso da “Supermarionete” nas citações já traduzidas para o português desta maneira, respeitando a literalidade das fontes.

A lacuna bibliográfica em português sobre Craig é quase total. A única tradução completa para o idioma português é a realizada por Redondo Junior para uma edição portuguesa de *On the art of Theatre* em meados dos anos 1960. Principal obra de Gordon Craig, em *On the art of Theatre* é onde se encontra o artigo *The actor and the Über-marionette*. Inexplicavelmente, a tradução omite partes do texto original e impõe sínteses e rearranjos ao texto original bastante questionáveis. Os esparsos excertos, fragmentos, espalhados em livros sobre história teatral fornecem um panorama por demais incompleto e incipiente para uma obra tão seminal. O texto do artigo *The actor and the Über-marionette* foi publicado na íntegra pela primeira vez em português na revista *Sala Preta* (Volume 12, No. 1) do PPGAC da USP, em uma tradução feita por mim.

Este trabalho busca analisar o *Über-marionette* de Edward Gordon Craig como uma construção simbólica onde se encontra de forma sintética não apenas seu ideário teatral, revolucionário para a época, mas também uma pedagogia dedicada a essas ideias. Uma pedagogia velada, por vezes conscientemente, pela própria natureza contraditória e ardilosa de seu pensamento. Repleta de aspectos obscuros e apontando para universos teóricos de natureza metafísica, o poder de questionamento embutidos na alegoria do *Über-marionette* foi, ao longo do último século, capaz de estimular importantes investigações cênicas e dialogar com diversas vertentes da linguagem teatral.

Ao longo dessa tese, buscaremos identificar que ao idealizar o *Über-marionette*, Craig terminou por erigir uma imagem totêmica, um símbolo, ao redor do qual gravitaram

todas as suas outras propostas estéticas, técnicas e filosóficas. Mais que buscar equacionar a crítica ao teatro e a viabilidade objetiva do Über-marionette, o universo intelectual e estético de Edward Gordon Craig parece apontar para uma dialética reflexiva repleta de idas e vindas, de citações, ações e afirmações contraditórias. A criação deliberada de uma névoa em torno de uma de suas mais emblemáticas propostas teatrais traz o questionamento se Craig de fato almejava alcançar uma resposta ou apenas eternizar uma pergunta. Essa contradição em movimento, essa encruzilhada de vetores opostos, de pensamentos como setas em constante litígio, de avessos conviventes, é a alma de seu pensamento, da perpetuação de sua obra provocativa e a raiz de sua mais bela e bizarra criação: O Über-marionette. Este trabalho se propõe a buscar ouvir atentamente a esse diálogo entre Edward Gordon Craig e sua criatura, o Über-marionette. E, assim, fazer movimentar seus fios.

Capítulo 1. Natureza e ascendência do Über-marionette

Eu rezo fervorosamente pelo retorno da imagem, do Über-marionette, ao teatro. E quando ela surgir e for vista, ela será adorada tanto que uma vez mais será possível para as pessoas recuperarem a antiga alegria das cerimônias. Uma vez mais a criação será celebrada, homenagens rendidas à existência e intercessões divinas e felizes serão feitas à morte. (CRAIG, 2009, p. 45)

Meu argumento é o seguinte: que as pessoas continuam acorrendo ao teatro para ver, não ouvir, as peças. (CRAIG, 2009, p. 75)

1.1. O Über-marionette e seus fios

Antes de nos debruçarmos sobre as propriedades pedagógicas do Über-marionette de Gordon Craig, talvez devamos analisar como se constituiu essa alegoria, suas partes formativas, as influências e temas que serviram à Craig como ingredientes nessa aventura simbólica e revolucionária. Simultaneamente, buscar, quando possível, vislumbrar nos primórdios desta elaboração, os indícios de sua vocação pedagógica. Nesta primeira parte deste primeiro capítulo, analisaremos alguns dos primeiros *fios* que entendemos como essenciais na tessitura do pensamento de Gordon Craig. Mais que uma abordagem histórica de cada *fio*, buscaremos simplesmente emoldurar algumas fontes de onde Craig retirou subsídios para a formação de seu Über-marionette: O primeiro *fio* será a constatação primeira de Craig, a crítica de base, que impulsiona o surgimento do Über-marionette: “Atuar não é uma arte; é, portanto incorreto se falar do ator como um artista” (CRAIG, 2009, p.28). Contra a inadequação do ator, Craig define uma sentença de morte e a abolição do ator em cena: “Excluam o ator” e “o ator deve desaparecer” (CRAIG, 2009, p.28). O elemento “morte” constituirá um importante motor da crítica embutida no Über-marionette.

O segundo *fio* abordado é o do movimento simbolista onde Craig além de achar uma maneira fértil de sistematizar o pensamento e objetivá-lo de maneira simbólica, também solidificou sua crítica ao Naturalismo. Como terceiro fio, não se poderia deixar de visitar o início da história de Edward Gordon Craig, pois ali se encontram algumas peças utilizadas na construção do Über-marionette. Suas primeiras influências, experiências e pesquisas. Seu início precoce como ator e as presenças teatrais paradigmáticas de sua mãe, Ellen Terry e de Sir Henry Irving. Craig foi ator na companhia teatral de sua mãe e teve Henry Irving como seu grande mentor. Mas, ainda que sutil, a influência do universo profissional de seu pai biológico possui importância marcante em Gordon Craig. Arquiteto de renome, Edward William Godwin impregnou a imaginação de Craig com a geometria e a indispensável harmonização de volumes e suas proporções.

Ao longo de sua trajetória, poderá se constatar que Craig foi sempre um excelente aluno, buscando aprender o máximo em cada momento, mesmo quando não havia uma situação clara de ensino. Esse seu aprendizado subjetivo, sinuoso, paradoxal, que transforma ativamente todas as experiências em aprendizado, mesmo quando elas se apresentam de modo reverso, se reflete em sua pedagogia onde a linha reta nunca é o caminho mais próximo entre dois pontos.

Primeiramente, a morte.

Eu penso que meu objetivo deveria ser acima de tudo capturar algum relance longínquo deste espírito que chamamos morte, e resgatar as coisas belas do mundo imaginário. Dizem que são frias essas coisas mortas. Eu não sei, elas frequentemente parecem mais cálidas e mais vivas que essas outras que desfilam por aí como vivas (CRAIG, 2009, p. 36).

Iniciaremos nossa reflexão sobre o *Über-marionette* com ideia da morte presente intrinsecamente em sua elaboração. A morte empresta um aspecto escatológico à alegoria de Craig e, talvez por isso mesmo, tenha conseguido potencializar a polêmica ao redor de sua crítica, pois apelava para universos componentes não específicos da área teatral. Ainda que seu lugar natural seja no fim das coisas, este trabalho buscará apontar que para Craig a morte foi somente o início. O *Über-marionette* tornou-se a partir daí, um território, um sistema aberto à vários tipos de reflexões, um palco onde irão dialogar essa e outras dualidades essenciais.

Gordon Craig reclama a ação sombria e libertadora da morte ao iniciar seu célebre texto *The actor and the Über-marionette* com a citação de Eleonora Duse: “Para salvar o teatro, o teatro precisa ser destruído, os atores e atrizes devem todos morrer de peste. Eles envenenam o ar, eles fazem a arte impossível” (CRAIG, 2009, p.27). Craig propôs a abolição do ator em cena e a utilização de um *Über-marionette*, como ele o denominou. Condenando à morte o único elemento vivo da cena e propondo sua substituição por um “não-vivo”, suscitou um intrigante questionamento sobre a natureza da “vida” em cena. Craig percebia que desta maneira amalgamava a sua crítica ao teatro uma intrigante e potencializadora questão filosófica. A presença do ator inanimado e seu caráter de fetiche tinha o poder de resgatar um universo original e ritualístico do teatro. Conectava assim, um projeto para o futuro do teatro com o seu passado primitivo e original, resgatando o universo arquetípico de suas primeiras elaborações, seus procedimentos propiciatórios e comunicantes com o mundo das coisas que não são visíveis.

Sabemos que a princípio, ao criar o *Über-marionette*, Gordon Craig propôs a eliminação total do ator no teatro. Mas não sua abolição simplesmente, Craig redigiu uma sentença de morte aos atores corroborada pela citação de Eleonora Duse. Incluindo, de maneira transversa, o elemento “morte” em sua negação ao teatro, Craig adicionava uma dimensão metafísica à sua crítica e dimensionava a retórica não apenas como uma reflexão técnica, mas fazendo-a também flertar com questões existenciais. Isso que a princípio poderia parecer apenas um recurso estilístico de impacto, se demonstrou como um traço característico do pensamento de Edward Gordon Craig e o acompanha em todas as suas

elaborações: uma visão numinosa, se não religiosa, subjacente mesmo às questões aparentemente mais técnicas.

Naquele tempo, negar a arte do ator, dizer que eles deveriam desaparecer significava contradizer aos cânones teatrais solidamente estabelecidos ao longo de todo o século XIX. Era como entrar em confronto com uma tradição solidamente estabelecida, com códigos estéticos aceitos e apreciados por todos. Estes cânones, vitoriosos, haviam gerado produtos incontestáveis: atores e atrizes aclamados e celebrados mundialmente. O teatro era absolutamente calcado e dependente do encanto estético criado pelo carisma destas personalidades. Defender a abolição destes atores era o mesmo que declarar guerra ao teatro ou pregar a destruição da arte teatral. A ironia é que tanto a própria Eleonora Duse quanto Ellen Terry, a mãe de Craig, poderiam se encaixar no padrão atoral contra o qual Craig se levantava.

Para que a nova linguagem da cena visualizada por Gordon Craig, de caráter total e sublime surgisse, as individualidades deveriam ser negadas. Ou substituídas por algo, digamos, “manipulável”, que se pudesse, através do controle total sobre ele, servir ao conjunto de um novo corpo artístico. Este novo corpo, agora sob o comando do artista encenador, deveria encarnar o novo teatro, o teatro do futuro. Somente a partir desta nova visão da cena teatral, se tornou possível refletir sobre uma estética singular, sobre um sentido próprio da linguagem teatral e de sua autonomia enquanto arte. Assim, para Craig, o ressurgimento do teatro iniciava-se com uma morte: a do ator. Mas isso era só o início.

A arte teatral possui um vínculo poético e filosófico com o evento da morte. Objeto de reflexões e análises de diversos estudos, essa aproximação é das mais estranhas e perturbadoras. Ao mesmo tempo, se mostra bastante apropriada para definir não só o fascínio humano pela arte teatral, como pela elaboração artística de um modo geral. O afã pela representação possui uma relação íntima com a consciência – ainda que subliminar – da efemeridade da vida. Essa qualidade efêmera que embebe a toda matéria que conhecemos, está indicada em toda a intuição representativa dos homens desde tempos imemoriais, mas foi caprichosamente capturada e estruturada pelos seres humanos na ideia das representações cênicas.

Uma das mais intrigantes intuições do teatro é a consciência de que a realidade que ele apresenta é apenas uma parte menor – mas catalisadora - da experiência maior que se dá no interior de cada um que o assiste, e que ultrapassa enormemente aquela circunstância em que ela é apresentada. Essa experiência tem o poder de fazer revelar aspectos recônditos da vida e do ser humano, que se surpreende ao se deparar consigo

mesmo, face ao evento artístico. O acontecimento teatral compreendido como possibilidade de ultrapassagem da realidade, como transcendência.

Gordon Craig absorveu em seu *Über-marionette* o discurso teatral básico que a vida no palco remete diretamente à morte, pois implica em um aniquilamento individual voluntário e temporal. Schopenhauer, refletindo sobre a morte parece, na verdade, definir o teatro: “Quando somos, a morte não é, e, quando a morte é, não somos” (SCHOPENHAUER, 2000, p.68). Sobre esta perplexidade em forma de arte, a cena teatral articula todas as suas diferentes possibilidades discursivas. No entanto, o fundamento da construção cênica é, precisamente, seu caráter incontível, fugaz e ávido pelo desaparecimento, e por isso mesmo, grande desafiador da morte. Em *The actor and the Über-marionette*, Craig dedica um longo parágrafo ao tema da morte e sobre como ele encontrava neste tema um campo fértil para todo tipo de inspiração. Poesia do presente glorificado, o teatro possui em sua definição o traço da morte e do súbito desaparecimento. A aproximação destemida da morte preenche de Vida todas as suas elaborações. A arte teatral em sua efemeridade consegue capturar mais que a característica essencialmente mística da vida humana, mas uma importante mola propulsora de toda a criatividade que nossa espécie ostenta orgulhosa. E é desse terreno que Craig recolhia suas melhores flores:

A partir dessa ideia de morte, que se assemelha a uma primavera, um florescer, desse território e dessa ideia pode advir uma inspiração tão vasta que, exultante e sem hesitar eu saltaria em direção a ela, e eis que, em um instante, eu encontraria meus braços repletos de flores. Eu avanço mais um passo ou dois e novamente a abundância me rodeia. Eu atravesso calmamente em um mar de beleza, eu navego para onde o vento me levar. Lá, lá não há perigo. (CRAIG, 2009, p. 36)

Para Gordon Craig o *Über-marionette* não substituiria a vida, uma vez que é, em si, afastado dela. Mas poderia por isso mesmo transcendê-la e oferecer aos homens uma visão única da vida em sua essência. À vida no palco se contraporía, portanto, não a morte em si, pois é bem-vinda neste aspecto, mas a matéria inerte. O *Über-marionette* é um elogio à materialidade e suas qualidades concretas, imediatas e simbólicas. E se opõe de forma aberta ao que se define como Vida, relacionada à ilusão presente nesta realidade: “Essa vida cotidiana, adorável assim como é para todos nós, para mim não é algo que se deva pesquisar, ou devolver para o mundo, mesmo que sob alguma convenção” (CRAIG, 2009, p. 36). O *Über-marionette*, concebido com maestria a partir do universo do teatro de bonecos, se revela uma chave para a compreensão também dos principais questionamentos existenciais de Gordon Craig. O teatro de bonecos, com suas marionetes, máscaras,

sombras, possui a capacidade e a propriedade de traduzir esta interface tão estranha e tão humana entre teatro e morte.

Por sua radical oposição à vida, o Über-marionette resgata um fascínio presente nas formas de teatro de bonecos que é o da intuição assombrosa de se poder encontrar, contraditoriamente, algo profundamente humano em um objeto inanimado. Essa relação de assombro - que se apresenta antes mesmo da apreensão de qualquer significado - é, no fundo, o fator determinante para a representação em si. Por isso sua relação com a vida em seu estado mais básico, onde as individualidades subjazem ainda como possibilidades, como projetos, como porvir. Nesse caminho de reencontro, de retorno à algumas essencialidades vitais, a elaboração de Craig teve como cúmplices as formas animadas, depositárias ainda hoje do que é mais imperscrutavelmente humano.

Oh Senhor
Concede-me este instante
Único e raro
Leve como um sopro
Invisível como um buraco negro
Que permita criar
No infinito
Algo que consiga ser
Finito
Como a morte
A obra de arte (KANTOR, 2008, p. 259)

Edward Gordon Craig foi apaixonado pela estética e devotado ao estudo prático e teórico do teatro de bonecos. Até hoje seu nome é relacionado e reverenciado nesse âmbito. Mas na prática, Craig jamais realizou uma apresentação desse tipo. Seus estudos sobre a marionete possuíam uma faceta de busca por uma adequação do Über-marionette aos palcos. Nessa busca contraditória por um ator Über-marionette, Craig visualizava, seja em maquetes ou desenhos, a figura, sim, do ator. Mas uma figura desumanizada, desprovida de seus contornos ou escondida em armaduras e enormes vestimentas: figuras espectrais, de aparência fantasmagórica, mediadores entre uma realidade visível e outra oculta, ou subjacente. Um representante imagético dessa dualidade intercomunicante entre vida e morte.

Craig reputava aos bonecos uma ascendência divina e que, por isso, mantinham ainda dentro de si a memória de seu papel mediador entre mundos: “permitam-me falar-lhes algumas coisas sobre esses bonecos. Permitam-me novamente repetir que são descendentes de uma grande e nobre família de imagens, imagens feitas, de fato, ‘à semelhança de Deus’” (CRAIG, 2009, p. 43). Por isso, sua materialidade crua e inequívoca

é sua qualidade maior, e sua performance assombrosa se oferece à audiência como uma chave para os mistérios presentes nos fios tênues que separam a vida e a morte.

Não sei por que todos tem pena de você, cadáver. O que te faz falta? Antes, você se movia, e agora o teu movimento passa para os vermes que você nutre. Antes cresciam suas unhas e seus cabelos, agora vai produzir os líquidos que fará crescer mais alto sob o sol o capim nos campos. Você vai se tornar capim. E depois leite da vaca que comeram capim, sangue da criança que bebeu o leite, e assim por diante. Vê que você sabe como viver melhor que eu, cadáver? (CALVINO, 1990, p. 414).

Neste sentido, o Über-marionette, assim como o símbolo do Tao chinês, poderia ser considerado um símbolo resumitivo de uma dualidade intercomunicante: seus nítidos contrários avançando um sobre o outro, em uma dança circular e infinita, carregando cada um dentro de si, uma pequena intuição de seu outro. O Über-marionette é uma proposta técnica que se poderia traduzir em um dilema: ator ou marionete? Sob este dilema, uma camada estética traduzida em uma questão: o ator deve ser natural ou não-natural? Sob esta questão, uma outra camada de natureza mística: onde se encontra a vida e onde se encontra a morte? Cada camada por sua vez se abrindo em vários outros questionamentos, se ramificando e emaranhando infinitamente.

O símbolo chinês do *Tao*

No alicerce desta complexa estruturação de Gordon Craig podemos encontrar uma constatação da eterna inconclusão humana. Talvez resquícios da ideia do pêndulo retirada das leituras de Schopenhauer, onde o homem oscila, sem entender exatamente por que, entre um desejo e outro. Talvez influência da dualidade platônica, de onde sorveu sua estruturação literária preferida. Talvez influenciado pela leitura do Zaratustra e a perturbadora imagem da corda estirada entre o homem e o *Übermensch* de Nietzsche. Não há como saber a resposta definitiva. Mas está implícito nessa proposta paradoxal do Über-marionette esta intuição eterna de que o homem é um projeto inconcluso e sempre o será. Que seu destino é cruzar a corda, é buscar o *Übermensch*. E que, por associação, o destino

do ator é caminhar em direção ao Über-marionette. O Über-marionette seria um lembrete de que todas as materialidades, sem exceção, são projetos incompletos por si só, e anseiam por sua animação “vital”.

Longe de ser uma debilidade, a consciência da incompletude e a intuição da transcendência seriam grandezas do ser humano, e do ator. Essas intuições, calcadas assim na materialidade, definem o grande campo de experiência do ser humano como o momento imediato: o presente. O momento objetivo: o agora. Que tempo pode ser mais teatral que o agora? A poética proposta de Gordon Craig relembra algo óbvio e obscurecido pelo cotidiano e pelos automatismos: que, assim como na vida, neste vasto e sutil terreno do que é efêmero, de todas as coisas telúricas fadadas à extinção com as quais convivemos irmanados, e são celebradas com alegria pelas artes do palco, é que se oferece, sob a sombra do Über-marionette, o espanto do teatro.

Sobre o simbolismo

O fascínio resulta de uma emoção do inconsciente. O efeito que a obra de arte moderna produz não pode ser explicado exclusivamente por sua forma visível e aparente. (...) Nada na concepção da arte não-figurativa lembra ao espectador o seu próprio mundo – nenhum objeto do seu ambiente cotidiano, nenhum ser humano ou animal que lhe fale em linguagem familiar. Ela não o acolhe de maneira cordial e o cosmos criado pelo artista não lhe faz concessões. E, no entanto estabelece-se sem dúvida um vínculo humano, talvez mais intenso que nas obras de arte sensoriais, que fazem um apelo direto à sensibilidade e à empatia (JAFFÉ in Jung, 2002, p. 250).

Edward Gordon Craig sintetiza em sua obra as principais qualidades previstas pelos simbolistas no teatro e a concepção de seu Über-marionette é sua realização mais caracteristicamente simbólica. Craig, em sua obra *On the Art of Theatre*, dedica um capítulo ao simbolismo no teatro onde cita uma definição para o termo retirada do dicionário *Webster*: “o signo visível de uma ideia” (HERRERA, 2009, p. 171). Segundo Marvin Carlson, o simbolismo no teatro possui como eixo central de suas elaborações a “relação entre a vida interior e sua figuração exterior no palco” (CARLSON, 1995, p. 287). Para Maeterlinck, um dos expoentes do simbolismo teatral, “toda obra de arte é um símbolo, e o símbolo nunca pode suportar a presença ativa de um homem” (MAETERLINCK in Carlson, 1995, p. 288), corroborando a crítica de Craig à presença humana sobre o palco. Por seu papel como mediador na expressão de ideias tão essenciais ao ser humano, o teatro não poderia se permitir estar ao sabor do que é acidental, dos humores das instáveis emoções dos atores, representando um obstáculo à verdadeira expressividade, à verdadeira arte.

O simbolismo é verdadeiramente bastante apropriado; é saudável, metódico e universalmente utilizado. Não pode ser chamado teatral se por teatral queremos dizer algo chamativo, mas ele é a própria essência do teatro se desejamos incluir sua arte entre as Belas artes.(...) A Música somente se torna inteligível através do emprego de símbolos, e é simbólica em sua essência. Todas as formas de saudação e despedida são simbólicas e empregam símbolos, e o ultimo ato de afeto que se dedica aos mortos é erigir um símbolo sobre ele. (CRAIG, 2009, p. 145)

O Über-marionette é em si um manifesto contundente contra o naturalismo emergente na época. Um dos fundamentos da contribuição estética simbolista passa pela questão da contraposição entre Naturalidade e Artificialidade. O Naturalismo cênico parecia uma formulação esdrúxula aos simbolistas, pois ao buscar a reprodução do que é natural, o ator, ele mesmo atado à natureza e à condição humana, não seria capaz de representar os conceitos elevados apropriados à cena teatral. Por isso, como primeira ação, Craig afasta os atores da cena e os substitui por um símbolo, uma alegoria. Edward Gordon Craig deve uma parte importante de sua formação intelectual e artística à efervescência gerada no bojo do movimento simbolista e em seus desdobramentos: “a meta do teatro como um todo é restaurar sua arte, e isso deve começar abolindo-se do teatro essa idéia de imitação, essa idéia de reprodução da natureza. Enquanto houver imitação no teatro, o teatro jamais será livre” (CRAIG, 2009, p. 36).

Para Craig, essa tradição individualista do ator era muito adequada ao Naturalismo, onde o subjetivo, o indivíduo, era reverenciado. Craig recusou a qualidade de artista ao ator, uma vez que este não era capaz de se libertar do que é subjetivo, emotivo e acidental. Para o simbolismo, o que é acidental, representa uma barreira à expressividade e, por isso, é inimigo da Arte. Isso torna o ator inevitavelmente prisioneiro de processos egóicos e apoiados em um método de identificação sentimental e psicológico com o personagem. O resultado desse sistema de busca pela “natureza” se apresentava à Craig como uma apologia ao ator e não ao teatro.

O fato de que o domínio da natureza, na qual nós tanto progredimos, traga tão pouca felicidade aos homens, se dá por não terem estes, em geral, aprendido como aplicar de maneira útil as descobertas e as invenções. Sabem eles pouquíssima coisa sobre sua própria natureza. É por saberem tão pouco sobre si mesmos que seu conhecimento da natureza lhes é de tão pouca utilidade. (BRECHT, 1967, p.133)

Edward Gordon Craig era um homem idealista, que reverenciava o engenho humano e a supremacia da inteligência sobre todas as outras capacidades do homem comum. No entanto, a inteligência - que habilita a condição de artista ao homem - não consegue

prevalecer sobre as emoções, o que inviabilizaria completamente o homem como instrumento de arte. Assim, a menos que a inteligência prevalecesse sobre a emoção, o homem, como meio, como ator, seria incompatível com a arte: “Logo, fica claro que para se produzir uma obra de arte qualquer, podemos trabalhar apenas com aqueles materiais que somos capazes de controlar” (CRAIG, 2009, p. 39). Craig conclui que apenas a exclusão do ser humano da cena e sua substituição por bonecos, por marionetes poderia fazer renascer o teatro: “O homem não é um desses materiais” (CRAIG, 2009, p. 28). Portanto, a premissa de suas reflexões sobre a arte do ator parte do pressuposto do desaparecimento do ator. Ora, Craig antes de tudo foi ator, admirou atores por toda a vida (Irving, Terry, Duse, Salvini) e fundou uma escola para atores. A contradição em Gordon Craig configura, claramente, um artifício potencializador.

Apesar de propor o Über-marionette, Gordon Craig nunca abriu mão da figura do ator em cena em seus projetos, em uma de suas contradições. Na mais célebre dentre as suas raríssimas realizações cênicas após deixar a Inglaterra, *Hamlet*, produzido em uma associação com o Teatro de Artes de Moscou de Stanislavski, Craig estudou detidamente o trabalho de cada ator. Obviamente, sua ótica sobre o trabalho do ator estava em discordância radical com a de Stanislavski. Ainda assim, por que Craig não optou por convocar um boneco, uma marionete, para esta sua encenação? Está evidente a intenção pedagógica de Craig e de seu Über-marionette: Craig sonhava com um ator ideal, detentor absoluto de seus meios expressivos, “um virtuose, cujo efeito visível fosse resultado de um controle supremo, absoluto, das técnicas de cena” (AZZARONI, 1990. p. 17).

Gordon Craig, portanto, invocando a morte e desumanizando o ator, avança de forma radical contra o Naturalismo e contra o personalismo e o culto desmesurado ao carisma individual, característico do teatro naturalista. Propõe então o Über-marionette e elimina a figura humana em cena para recompô-la de maneira magnífica, quase grotesca. Ao pregar a morte dos atores, Craig falava simbolicamente sobre uma libertação dos atores de suas vaidades próprias e do enfrentamento de suas deficiências, em vista a um renascimento da arte do ator: “A supermarionete é o ator quem, tendo adquirido algumas qualidades da marionete, é finalmente liberto” (BABLET, 1962, p. 26). Ao propor a substituição dos atores por marionetes, antes, por Über-marionette, desafiava os atores a buscarem a perfeição técnica, adequada e necessária à tudo o que é sublime na arte, segundo ele e seus conceitos simbolistas.

O teatro simbolista era o produto da crença idealística de que a arte, e com ela o teatro, era não só uma experiência estética para aqueles que a faziam e assistiam, mas

também uma oportunidade de busca metafísica e descoberta espiritual. (EYNAT-CONFINO in Viana, 2010, p. 40)

O Über-marionette oferecia, didaticamente, um bizarro paradigma para o ofício do ator consciente, um artista da arte teatral do futuro: “Toda sua obra e todos os seus escritos são um contínuo protesto contra a imitação grosseira, material e imediata da realidade” (BABLET, 1962, p.25).

A ideia paradoxal, mas extremamente simples, da Supermarionete causou grande alvoroço e criou imediatamente não poucos equívocos. Ligada a um simplista e errado conceito de encenação e talvez, mais ainda, confrontada com a onipotência das estrelas das companhias, a Supermarionete de Craig foi entendida como um símbolo de um ator-marionete, que nas mãos do diretor, se transforma em um intérprete frio de seus desejos e de suas invenções: um ator, em suma, indicador de uma arte não mais somente sobre-humana, mas também desumana. O que, ainda que o confirmem muitos autores daquele e de nossos tempos, não corresponde de fato à ideia de Craig. (SAVARESE, 1992, p. 391).

O Naturalismo, entretanto, se mostrava atraente ao público. A ideia da quarta parede, o trabalho de Antoine, as primeiras montagens de Stanislavski à frente do Teatro de Arte de Moscou, o surgimento do psicologismo, a reafirmação do palco italiano como cena ideal, os textos de Checov, Ibsen e outros, pareciam demonstrar que se havia encontrado a receita perfeita para a cena teatral. Mas para Craig, o Naturalismo era em essência um equívoco tolo e nocivo ao teatro, cujas névoas confusas o simbolismo ajudaria a dispersar.

Algumas pessoas tem medo do simbolismo, mas é difícil de se descobrir o por que, e estas pessoas as vezes ficam muito indignadas e dão a entender que a razão pela qual não gostam do simbolismo é porque existe algo de não saudável e prejudicial sobre ele. “Vivemos em uma época realista”, é a desculpa que apresentam. Mas eles não conseguem explicar como fazem uso de símbolos para nos dizer isso, nem como durante todas as suas vidas fizeram uso dessa mesma coisa que eles acham tão incompreensível (CRAIG, 2009, p. 145).

Pode-se dizer que o simbolismo não era, a rigor, uma oposição ao Naturalismo, uma vez que partiam de um mesmo princípio: a observação da Natureza. Ambos possuíam o mesmo fim: a captura do sentido essencial da Natureza. A dialética entre Naturalismo e simbolismo colocou em contraposição, no entanto, a busca do natural e a artificialidade, como premissa para a construção de uma obra de arte. Craig afirma que “esta tendência em direção ao natural não tem nada que ver com a Arte, e é contraditório quando surge na Arte, da mesma maneira como a artificialidade é contraditória quando a encontramos na vida cotidiana” (CRAIG, 2009, p. 17). Na verdade, o teatro naturalista estava em crise no início do século XX: “não era mais suficiente reconstruir com exatidão escrupulosa a realidade, o

simples acúmulo de detalhes realistas de fato não chegava mais a fazer surgir aquele ‘verdadeiro teatral’ que é o prazer do teatro” (SAVARESE, 1992, p. 363). Uma alternativa se sentia iminente e necessária. No entanto, ela somente poderia se fundamentar em uma teatralidade mais assumida e aprofundada, uma teatralidade “mais teatral”.

Gordon Craig utilizava frequentemente a palavra “natureza” e a observação da Natureza para ele era uma premissa básica para a formação do “ator artista”. Essa qualidade aparece como algo indispensável a se alcançar em seu “projeto pedagógico”, para a sua escola em Florença. Ao contrário do que aparenta, a crítica de Craig não é em oposição à “natureza” em cena, mas à sua cópia, à sua mera imitação. Craig – e o simbolismo – buscavam captar algo mais essencial na Natureza. Entendia que a busca de sua simples reprodução mimética significa uma atitude passiva do artista frente à natureza. E que a captura das essencialidades existentes na natureza exigem uma atitude criativa por parte do artista.

Essa busca pela cópia, pela ilusão da realidade, para Craig, contradizia a própria Natureza, que se expressava visceralmente através de signos, de símbolos. Assim, para representar a realidade com fidelidade, o artista precisa, necessariamente, ser criativo, precisa ser artista. A linguagem simbólica, segundo Craig, é, portanto, a linguagem do que é natural. E sua aparência, é a Natureza. “Não devemos temer os símbolos” (CRAIG, 2009, p. 145). O Über-marionette conseguia resumir com maestria a combinação dos elementos dessa reflexão. Quase inacreditavelmente, a oposição ao paradigma da ilusão do Naturalismo puro ainda hoje faz parte das reflexões do teatro contemporâneo: “A realidade do teatro e sobretudo a do ator – seu corpo, sua irradiação – deve se impor sobre a matéria ilusionista, a ilusão deve ser destruída, o teatro deve ser reconhecido como teatro” (LEHMANN, 2007 p. 176).

Craig possuía uma leitura particular e seletiva da estética simbolista, que o afastava, por exemplo, dos pintores simbólicos do século XIX, assim como dos outros movimentos de vanguarda da época, como o Modernismo, o Cubismo e o Expressionismo, que não abandonaram a figuração em suas elaborações. O simbolismo de Craig se evidenciava em uma maneira concreta e abstrata de construir a visualidade cênica a partir das características simbólicas da geometria, da arquitetura, da luz, da cor, da figura humana. Aliás, essa renitência no trabalho com o que é “material” no teatro (cenografias, bonecos, maquetes etc.), Patrick Le Boeuf (2009, p. 18) identifica como indício de um possível vínculo inconsciente de Craig com o universo criativo e produtivo de seu pai, Edward William Goldwin, arquiteto de renome, que viria a morrer em 1886, quando Craig tinha catorze anos, e a quem Craig, mesmo depois de sua morte, possivelmente buscasse ainda reverenciar. Mas se evidenciava também pela indicação de que esses elementos nitidamente buscavam

representar algo além da realidade imediata, uma metafísica cênica, refletindo uma vez mais sua personalidade mística. Para Craig, o simbolismo “é a essência verdadeira do teatro, se quisermos incluir a arte do teatro entre as artes superiores” (CRAIG, 2009, p. 171) enquanto o “Realismo era sinônimo de degeneração” (HERRERA, 2009, p. 235).

Craig havia abraçado a busca do simbolismo pelo sublime. E através do sublime, atingir a revelação. Para este fim, Craig esperava poder criar uma relação de admiração e venerando respeito com que os espectadores deveriam se deleitar no fruir da obra, que condiz com perfeição à relação proposta pelo formato de palco frontal. Apesar de intimamente relacionado ao teatro ilusionista, Craig nunca rejeitou o palco italiano, mas conseguiu redimensionar completamente a sua utilização. Todo o sistema de elementos (iluminação, equipamentos técnicos, cenografia, figurinos, etc.) são identificados a partir de Craig como artesanias específicas e pertencentes, em sua especificidade, unicamente à arte teatral. Afasta assim a presença comum até então de pintores, costureiros, músicos e artesãos que eram convocados para compor “partes” da obra teatral. Craig invoca a autonomia da arte teatral, e a liberta também das hierarquias entre seus elementos componentes. Para Craig não há elementos preponderantes sobre outros. O golpe maior é no papel da dramaturgia, desalojada de seu status de alicerce da cena. O “todo” da obra ganha com Craig importância única e o novo papel de encenador é superlativizado.

Craig buscava uma visualidade sublime somente atingível através do palco italiano. Mas ainda que não o renegasse, Craig era ciente do potencial de ilusão inerente ao palco italiano. Mas preferiu direcionar suas críticas aos efeitos causados pela relação entre palco e espectador. A emoção e o arrebatamento do espectador não lhe pareciam aceitáveis como efeitos de uma verdadeira obra de arte. Eles obstaculizariam o desfrute perfeito da visualidade. A ilusão cênica teria como objetivo inegável, acomodar o espectador em uma posição passiva. Capturado através de uma reprodução mimética, o espectador já não teria a possibilidade do deleite da obra artística. Ele ficaria preso, segundo Craig, às teias de um arrebatamento estéril. A encarnação mimética de personagens era um erro inescapável que o naturalismo, em sua busca da “realidade” ou da “vida em cena”, havia criado para o ator de seu tempo. A concepção simbolista acolhia as intuições de Craig de um modo geral, no que se refere ao papel do teatro e ao ator, enquanto “entidades filosóficas intelectuais” (CARLSON, 1984, p. 283). Mas a proposta de Craig era ainda mais radical. Em todos os sentidos.

Eu vejo uma fresta pelo qual, a seu tempo, os atores podem escapar da escravidão em que se encontram. Eles devem criar para si uma nova forma de atuar, que se consista basicamente de gestos simbólicos. Hoje eles imitam e interpretam, amanhã eles deverão representar e interpretar e no terceiro dia eles deverão criar (CRAIG, 2009, p. 30).

Gordon Craig impulsiona a superação do teatro baseado na ilusão, recortando e redesenhando a caixa preta ilusionista, como um sistema de biombos, escadarias e volumes geométricos de diferentes tamanhos. A figura do ator sobreposta aos dois planos bidimensionais e transversais que o teatro de então propunha, demonstrava uma incongruência bizarra. Era preciso criar uma nova concepção de espaço cênico que abrigasse a presença tridimensional do ator. Craig sugere o espaço ocupado por volumes e recortado em suas dimensões, emprestando tridimensionalidade e harmonia à presença irrefutável do ator. Aqui, mais uma vez: a cena se redimensiona para acolher o ator. Ao contrário de abolir, o Über-marionette se mostra uma proposta de supervalorização do ator.

Toda essa ideia revolucionária de materialidade geométrica em cena recebeu um sopro inspirador, através de uma propriedade nova e inesperada: o movimento. O conceito de movimento, antes somente associado à presença humana, aparecia agora aplicado às concretudes geométricas cênicas (biombos, escadas, volumes, etc.), que se moviam para recortar o palco de diversas maneiras, emprestando uma dramaticidade visual absolutamente desconcertante à cena. Os conceitos de materialidade e dinâmica puros adicionavam um componente poderoso e de nuances metafísicas à visualidade de Edward Gordon Craig.

Biombos (Screens) na montagem de *Hamlet* (www.pinterest.com).

Mas é a imagem do Über-marionette que proporciona a representação mais clara e representativa da concepção cênica de Craig baseada e direcionada na afirmação da

materialidade, da dinâmica e, logo, da efemeridade do ato teatral. A concretude inerte do Über-marionette sobre o palco, representa a crença de Gordon Craig na fundamentalidade da matéria e do movimento para o teatro. O movimento enquanto qualidade da cena teatral, aplicável não apenas à atores, mas à todos os elementos da cena.

O que propriamente nos fascina no objeto (é) o fato de que ele se torna sujeito e com isso desperta a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos vivos, mas em parte, objetos. É fascinante quando se confunde o limite, quando o sujeito tende à coisa e a coisa à criatura viva, quando se perde a certeza de poder distinguir com segurança entre vida e morte, entre sujeito e objeto. O teatro com bonecos, o Bunraku e o teatro no qual Edward Gordon Craig propunha a Supermarionete – o ator disciplinado, ‘sem alma’ – são um lugar privilegiado para a experiência de tais transposições de limites (LEHMANN, 2007, p.349).

Assim, construindo uma visualidade a partir da materialidade de volumes abstratos, geométricos, em movimento, ele constrói sobre o palco a correspondência cênica de um Über-marionette, entendido como um corpo vivo, concreto, movido de maneira racional e livre de paixões. Uma materialidade dramatizada, carregada de sentidos metafísicos, uma vez que sublinhadora da ausência de vida, característica das marionetes, e avizinhante da morte. Ao afirmar a materialidade, Craig nega qualquer tipo de ilusão mimética e afirma uma teatralidade superlativa, confrontadora da realidade cotidiana e da vida subjetiva. “O simbolismo se encontra nas raízes não só da arte, mas da própria vida; somente por meio de símbolos que a vida se torna possível e os utilizamos sempre” (CRAIG, 2009, p. 145). Com essa super-teatralidade ele apelará aos atores para abandonar suas vaidades pessoais, para que se submetendo a seu ofício e reconhecendo suas técnicas, se elevem à altura da arte verdadeira do teatro, como Craig a vislumbrava.

O ator Edward Henry Gordon

Edward Gordon nasceu no dia 16 de Janeiro de 1872, em Stevenage, Inglaterra. Sua mãe, a célebre atriz inglesa Ellen Terry, era casada com um conhecido pintor, George Frederic Watts. Terry se casou três vezes e se envolveu em outros diversos relacionamentos. Em um desses relacionamentos paralelos, com o renomado arquiteto, Edward William Godwin, teve dois filhos, a primeira Edith e o segundo Edward. Terry, no entanto, ainda se encontrava legalmente casada com Watts e toda a situação se caracterizava um escândalo social. Quando tinha dezesseis anos, o filho Edward foi batizado Edward Henry Gordon. E aos vinte e um, ele assumiu o sobrenome Craig, se

tornando Edward Gordon Craig. Esse périplo de nomes e sobrenomes não é apenas uma curiosidade, mas ajuda a explicar, de certa forma, o caráter contraditório e obsessivo de Gordon Craig. Seu nascimento fora do âmbito legal e religioso - fazendo dele um filho “ilegítimo” - só foi admitido por Craig com a idade de 66 anos.

Ellen Terry era um atriz internacionalmente famosa e possuía uma companhia de teatro de grande renome, realizando bem sucedidas tournées pela Europa e Estados Unidos. Seus pais romperam o relacionamento definitivamente quando Craig tinha apenas três anos de idade. Craig cresceu imerso em um ambiente teatral. Um meio de sucesso, fama e culto ao carisma de Terry. Em 1878, aos seis anos de idade, Edward Gordon faz uma primeira e breve aparição sobre o palco em *Olivia* de W. G. Wills, protagonizada por sua mãe. Sua irmã, Edith, também não escapará desta influência se tornando “a primeira mulher a exercer a profissão de diretora de cena” (LE BOEUF, 2009, p. 9).

Gordon Craig traz como forte referência a estética e a forma de produção teatral realizado na companhia de sua mãe, onde a personalidade, o “carisma”, de Ellen Terry era o alicerce principal. Ladeando este modelo, está a figura do ator Henry Irving, com quem Craig conviveu desde sua infância durante as produções da companhia teatral de sua mãe. Irving possuía sua própria companhia, a Lyceum Theatre, mas produziu algumas montagens tendo Terry como atriz principal e terminou por desenvolver um relacionamento amoroso com ela.

Craig cresceu em uma época de valores morais vitorianos. Apesar de sua enorme fama na Europa, Ellen Terry, com seus sequentes relacionamentos não possuía uma boa reputação. Sua relação com Irving é, obviamente, vista socialmente com velada desaprovação. O desprezo de Craig pelos valores cristãos que o empurrará para as descobertas místicas em voga na época poderia ter suas raízes neste contexto de moralismo exacerbado. Craig, apesar dessa circunstância ou talvez por causa dessa circunstância, desenvolveu uma ardorosa devoção por estas duas figuras, homenageando-as anos mais tarde em livros: *Henry Irving* (1930) e *Ellen Terry and her secret life* (1931). A maneira severamente disciplinada de trabalho na companhia de Irving influenciou a Craig de forma determinante. Irving se tornou não só padraсто, mas mentor de Craig e significou uma referência, cuja admiração ele cultivará por toda a vida, citando seu nome, inclusive, como um exemplo vivo de seu Über-marionette.

Henry Irving buscava em seu trabalho como ator uma estranha artificialidade de movimentos e gestualidades, que privilegiava a construção “racional” dos movimentos, e que não condiziam em nada com a tendência naturalista ou com a tradição romântica dentro da qual a fama de Irving e Terry foi construída. Sir Henry Irving foi ator e produtor e dominou a cena teatral inglesa entre 1880 e 1900. Em 1874, dirigiu e protagonizou com enorme

sucesso *Hamlet*, em mais de duzentas apresentações, um recorde para peças de Shakespeare até então. Em uma curiosa ironia, *Hamlet*, em montagem de 1912, no Teatro de Arte de Moscou, se tornará também para Craig sua mais importante encenação.

Aos doze anos, Irving convida Gordon Craig para se juntar pela primeira vez ao Lyceum Theatre em uma tournée pelos Estados Unidos. É o início de um período de grande aprendizado e fortalecimento da admiração de Craig por Irving. Em 1889, depois de alguns papéis menores, Henry Irving o contratou para interpretar um papel pequeno na peça *O Coração Morto*. A partir de então, Edward Gordon decide assumir um novo nome artístico, e “foi então quando fez conhecer seu novo nome artístico: Edward Gordon Craig” (HERRERA, 2009, p. 61).

Dessa experiência e, principalmente, dessa convivência, Craig extraiu muitos de seus princípios sobre a disciplina de trabalho, a técnica do ator e a obsessiva busca pela perfeição. Cada passo, cada gesto de Irving, segundo Craig, era medido e nada em seu trabalho sobre o palco era deixado ao acaso, criando uma estranha dinâmica mais condizente com uma dança. Questionado sobre a “naturalidade” resultante deste tipo de trabalho, Craig respondeu - e em sua resposta respira a imagem do Über-marionette - que Irving era natural, mas “natural como um raio, não como um macaco” (CRAIG, 1930, p. 67)

Insisto, Irving era natural e, ao mesmo tempo também altamente artificial. Ele era natural em não lembrar nem um macaco nem um deus, mas um homem. Ele era artificial como algumas plantas parecem artificiais. Nós não a definimos como artificiais, pois estão vivas e crescem. Irving era artificial como elas, como uma orquídea, como um cacto, exótico e majestoso, ameaçador e de composição tão curiosa que quase poderíamos defini-lo como arquitetural, e atraente como são todas as coisas bem definidas (CRAIG, 1930, p. 67).

A vida e a carreira de Irving foi recheada de eventos peculiares: foi o primeiro ator a receber o título de cavaleiro inglês, podendo a partir de então o “sir” preceder a seu nome. Teve como companheiro de trabalho no Lyceum Theatre durante vinte anos o autor Bram Stoker que, se supõe, se inspirou na maneira singular de caminhar, gesticular e utilizar o rosto de Irving, repleta de maneirismos, para compor a novela *Drácula*, cujo personagem principal Irving teria se recusado a encarnar. Sir Henry Irving é um dos ícones do teatro inglês, com alguns monumentos erigidos a sua memória na cidade de Londres. Suas idiossincrasias, motivo para muitos chistes à época, construíram sua enorme fama de ator peculiar e genial, o que deve ter marcado muito ao jovem Gordon Craig, que o idolatrou até sua morte. Henry Irving morreu em 1905, aos 67 anos de idade e Ellen Terry em 1928, aos 81 anos.

Em 1897, Gordon Craig viaja à Alemanha, grande centro cultural da época e decide fazer uma estadia de estudos em Heidelberg. Conhece então o trabalho de Richard Wagner e suas pesquisas em Bayreuth sobre a arte total. Nesta época, entra também em contato com os fundamentos do Naturalismo, que o ajudará a moldar sua crítica a essa estética e criará sua identificação com o movimento simbolista. Em 1899, funda, com Martin Shaw, o *The Purcell Operatic*, com quem estreará sua primeira direção desse seu novo ciclo produtivo, *Dido e Eneas*, de Henry Purcell. Com essa montagem, Craig se afasta de qualquer resquício da estética naturalista, da ideia de reprodução de ambientes e de vestuário, remanescente da influencia dos modelos das companhias de Ellen Terry e Henry Irving. A abstração e a visualidade plástica assumem um protagonismo estético que caracterizará suas ideias. Após *Dido e Eneas*, dirigirá mais quatro montagens na Inglaterra: *A Máscara do Amor* (1901), *Acis e Galatea* (1902), *Bethlehem* (1902), *Os Vikings* (1903) e *Muito barulho por nada* (1903). Depois desta última, Craig parece desistir da direção teatral.

Temos, portanto, uma concomitância de fortes influencias naturalistas que convivem e litigam com uma cada vez mais presente tendência estética anti-naturalista em Craig. Esse caráter contraditório e dialético de suas raízes, ele cultivou em sua personalidade, marcou seu pensamento e aflorou em sua principal proposição, o *Über-marionette*. A polêmica proposição dessa imagem de um ator meio humano, meio matéria; meio vivo, meio não-vivo - e onde o racional (de Irving) se volta contra as emoções arrebatadoras e “carismáticas” (de Terry) - resume seu apreço natural pela controvérsia, por uma convivência de ideias inconciliáveis, encontrada em suas raízes teatrais e pessoais.

Em 1905 escreve *A arte do teatro*, texto em forma de diálogo que se tornaria um de seus principais escritos. De forma didática, Craig cria uma conversa entre um diretor de cena e um espectador (um “frequentador de teatro”) e, em caráter bastante didático, define seus primeiros conceitos e questionamentos sobre o teatro. O artigo foi rapidamente traduzido para o alemão, russo e holandês. A partir deste texto, Craig dedicaria cada vez mais tempo à pesquisa teórica. Mas apenas em 1911 conseguirá reuniu em um único livro, *On the art of theatre*, vários de seus escritos, entre eles *The art of theatre*, *The actor and The Über-marionette* e uma segunda versão de *The art of theatre*, também em forma de diálogo. O caráter didático destes escritos é evidente, não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma platônica de diálogos, que Craig adotará com frequência.

Em 1904, estimulado pelo conde Harry Kessler, notório mecenas alemão das artes, Gordon Craig se muda para Berlim. Ali, durante uma apresentação, conhece Isadora Duncan. “Jamais esquecerei a primeira vez que a vi surgir sobre uma plataforma vazia para dançar. (...) Movendo-se como nunca se tinha visto antes” (CRAIG in Rood, 1977, p. 248). Nesta mesma época, Craig lê *Uma Apologia aos bonecos*, de Arthur Symon. Realiza alguns

projetos cenográficos: para Brahms, Eleonora Duse e Max Reinhardt. Nenhum deles se concretiza. Em 1906, por intervenção de Isadora Duncan, foi requisitado pela grande diva do teatro italiano, Eleonora Duse, para desenhar o cenário de sua próxima montagem: *Rommersholm* de Ibsen. Neste mesmo ano, terminou seu romance com Duncan. Em 1907, decide se mudar definitivamente para Florença, confiante na possibilidade de concretizar seu grande projeto: a criação de uma escola para a arte do teatro. Em Florença, iniciará um novo ciclo, o mais profícuo, na vida de Gordon Craig.

1.2. A morte animada

Quando descobri que possuía em minhas mãos um poder tão inconcebível, passei muito tempo pensando a maneira em que ele deveria ser utilizado. Apesar de ser capaz de animar a matéria e converter um corpo em receptáculo de meus experimentos, aquela obra seguia apresentando uma dificuldade e um esforço inconcebível dado a complexidade que representava trabalhar com fibras, músculos e veias. A princípio tive minhas dúvidas sobre se deveria tentar criar um ser a minha semelhança ou dedicar-me a outro corpo que se pudesse organizar de um modo mais simples (SHELLEY, 2009, p. 53).

Craig ao lançar mão da provocação de destituir o ator de seu posto central nas artes cênicas e substituí-lo por um Über-marionette, uma matéria inerte, abriu uma nova porta de questionamento a partir do universo do teatro de bonecos e suas potencialidades arquetípicas e lúdicas. Seu fascínio extremamente arcaico e contemporâneo é um segredo que ao espírito humano somente se pode revelar através da experiência, no momento do acontecimento. O teatro de bonecos habita um terreno alicerçal do teatro e é, simbolicamente, um depositário de algumas essencialidades teatrais milenares. Simultaneamente é, por definição, uma vertente do teatro sempre aberta ao novo, à novas faces e figurações, e por isso, sempre vanguardista e aberta ao diálogo com outras vertentes teatrais e as interfaces com outras linguagens.

Craig encontrou dentro do movimento simbolista a reafirmação do universo do teatro de bonecos já visitado por ele, ainda que de maneira incipiente quando se dedicou ao trabalho com gravuras. Em 1897, aos 25 anos, em crise consigo mesmo, Gordon Craig decide encerrar sua carreira de ator e descobre a gravura. A partir daí iniciará uma relação com esse meio que o acompanhará por toda a vida. Ele concentra todas as suas energias, na pesquisa, apreensão e aprimoramento das técnicas de xilogravura. Cria então, em 1898, sua primeira publicação periódica, *The Page*, dedicada exclusivamente à este tema e a divulgação dos resultados de sua pesquisa. As ousadias do projeto visual desta publicação ele aprofundará anos mais tarde em *The Mask*. *The Page* foi publicada até 1901. Desta

experiência do Gordon Craig gravurista surgiu também o livro *Gordon Craig's book of Penny Toys*, uma belíssima coletânea de gravuras de bonecos simples de madeira. Parte do encanto desses brinquedos de madeira é proveniente de sua simplicidade, que o título do livro informa custarem apenas um *penny*. Ainda não sejam marionetes, Craig parece intuir neles um potencial teatral ao anunciar o livro em sua revista *The Page*: “Estes atores da *troupe* dos bonecos de madeira podem interpretar ‘peças e mistérios’” (CRAIG in LE BOEUF, 2009, p. 10).

Desenho de brinquedo de um penny do livro *Gordon Craig's book of penny toys* (www.pinterest.com).

Inspirado pelo universo do teatro de bonecos, Gordon Craig construiu seu Über-marionette como um símbolo que pudesse ao mesmo tempo impactar conceitualmente e sintetizar suas ideias. Além, obviamente, de criar certa polêmica, o que para ele era sempre bem-vindo. Aglutinado ao teatro de bonecos e marionetes, Craig se depara também com o universo de máscaras. Bonecos e máscaras já eram objetos de resgates dentro de algumas reflexões anteriores (como em Heinrich Kleist, por exemplo) sobre a arte teatral e seu declínio, antes mesmo do movimento simbolista os adotar plenamente. Craig intui o potencial provocativo desses elementos não apenas por sua expressividade, mas por seu lastro histórico universal. Para Edward Gordon Craig, a máscara representava a “expressão visível da mente, o único meio exato de mostrar as expressões da alma” (Craig in SAVARESE, p. 389). Ele passa a desenvolver uma especial devoção por máscaras e marionetes de diversas partes do mundo até compor uma enorme e rara coleção. O fascínio de Craig pelo teatro de bonecos também o levou ao teatro de sombras e com especial devoção ao teatro Wayang javanês. Craig possuía vários exemplares de bonecos do teatro

de sombras de Java, que ele orgulhosamente expôs em sua exposição em Zurique em 1914, junto com seus projetos e desenhos. Eles aparecem furtivamente em algumas fotos de Craig, decorando as paredes de sua casa e locais de trabalho. Esse acervo atualmente se encontra no Pavillon de l'Arsenal, em Paris. Não por acaso nomeia sua revista que terá o papel de divulgar seu trabalho internacionalmente de *The Mask*. E o amor pelo teatro de marionetes o fez criar uma outra revista, *The Marionette*, publicada ao longo do ano de 1918, especialmente para debater e divulgar este universo. Máscaras e marionetes são, portanto, alicerces importantes para o pensamento de Craig.

The Marionette: a coleção completa do British Institute of Florence (foto do autor).

A origem do objeto em cena como elemento dramático e companheiro dos atores, perde-se na origem da espécie humana em máscaras e rituais. O teatro em si, e com ele essa combinação cênica entre homem e objeto, se confunde não só com a origem de nossa espécie mas também com sua própria definição antropológica. O homem parece não ser algo que *faz* teatro, ele, essencialmente, *é* teatro. Nunca existiram seres humanos sem representações e dramatizações, ainda que de forma ritualística. Provas de sua ancestralidade estão ricamente documentadas em paredes de cavernas pré-históricas.

A linguagem do teatro de bonecos tem como característica intrínseca a abertura para todo tipo de simbolismo. Talvez por possuir em sua essência, a intuição das dualidades intrínsecas da nossa percepção da realidade. Craig escreveu que avaliava o teatro da China como o teatro ideal para o teatro de marionetes. A utilização em cena de símbolos, em vez das coisas, para que o público possa imaginar as coisas parecia algo revelador da essência

do teatro e “digno de imitação para os cenários ocidentais” (HERRERA, 2009, p. 241). No oriente (Japão, China, Indonésia, Índia, Java), mais fiel à esses objetos misteriosos e aparentados com os deuses, máscaras, bonecos e objetos nunca foram abandonados, e atravessaram os séculos sendo aperfeiçoados e se desenvolvendo em sua fabricação, estilização e técnicas.

A qualidade material, inerte e dinâmica dos atores do teatro de bonecos e seu concomitante flerte com a morte, formam a coluna vertebral da construção simbólica do Über-marionette e descarta radicalmente qualquer possibilidade naturalista. “A decisão de colocar em cena o inanimado, o artificial, o mecanismo – ou por vezes, o eletrônico – tem como objetivo evitar qualquer realismo ou qualquer psicologismo convencional” (LE BOEUF, 2009, p. 67). Essa visão de que o teatro do Inanimado poderia substituir com vantagens o ator em cena só era possível pelo renovado encanto simbolista com as possibilidades expressivas dos bonecos.

O Über-marionette possui um óbvio parentesco com o teatro de bonecos, onde a marionete tem seu lugar natural, mas é familiar também ao teatro de máscaras. Craig cultivava um fascínio por máscaras: gregas, orientais e as da *Commedia dell'arte*. As definições de máscara e marionete se confundem na invenção do Über-marionette. Admitindo-se que Craig se referia ao Über-marionette como algo concreto, um artefato, e não um artifício, poder-se-ia discutir se ele seria realmente uma marionete (gigante ou mínima) ou algum tipo de máscara parcial ou total, ocultando todo o corpo do ator.

Mas o que é uma Supermarionete? A questão há muito tempo é debatida: uma marionete de fios de tamanho humano? Marionetes manipuladas a vista do público como no Bunraku japonês? Ou simples metáfora para um ator com perfeita maestria sobre seu corpo? (LE BOEUF, 2009, p.19)

A natureza do que realmente Gordon Craig queria dizer ainda hoje é obscuro, quase cem anos depois. Talvez a resposta seja mesmo esta perplexidade que Gordon Craig amava criar. Buscando o papel do universo do inanimado dentro do enigma de Gordon Craig, podemos debruçar sobre o corpo deste Über-marionette e enquanto tentamos dissecar sua estrutura sobrenatural, aproximarmo-nos não de sua definição objetiva, mas dos fios que o moviam.

Ascendências inanimadas. Grécia, Japão, Índia, Java

O Über-marionette não rivalizará com a vida, ele irá além dela. Sua questão não será o corpo em carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e mesmo que dele emane um espírito de vida, se reveste com a beleza da morte. (CRAIG, 2009, p. 41)

Uma vez que a questão central do simbolismo é a tradução expressiva exterior da vida que é interior, o papel do ator está diretamente relacionado com o seu potencial de corporificar simbolicamente uma ideia. Por isso, o resgate simbolista do teatro de bonecos tem significância tão grande para Craig. A relação de Craig com o teatro de bonecos revela seu fascínio pelas dualidades inerentes a esta linguagem e sua intuição que esta linguagem poderia conjugar uma proposta renovadora para a arte teatral. Essa relação de fascínio e investigação técnica desenvolvido por Craig possui uma de suas raízes nas formas de teatro asiáticos, principalmente China, Japão, Indonésia e Índia.

Ainda que sua primeira grande fonte de inspiração neste universo tenha sido a tradição trágica grega, “Craig pareceu encontrar no oriente a outra grande fonte daqueles que definia como os ‘princípios universais do teatro’” (SAVARESE, 1992, p.388). A influência do teatro antigo grego chega à Craig na mesma onda de resgate das tradições que tomou os círculos intelectuais europeus do final do século XIX. Mas chegou também pelas leituras de Nietzsche e por Isadora Duncan. Nietzsche em seu *O Nascimento da tragédia* faz uma leitura fascinante da tragédia grega e de suas origens, com grande relevo para o elemento coral, de onde, segundo Nietzsche se originou a tragédia.

Nietzsche parte dessa análise para estabelecer questões de fundo filosófico identificando o apolíneo e o dionisíaco como dois aspectos opostos, mas complementares, não só das artes, mas da própria existência humana. A leitura de Nietzsche deixou marcas no espírito de Craig, em sua maneira de escrever e em suas publicações, como *The Mask*, recheadas de citações de Nietzsche. A própria apreensão da estética grega de Craig é nitidamente baseada em Nietzsche. Também de Nietzsche Craig tomou a ideia de que o estudo das tradições mais antigas, atestadamente provas de períodos mais grandiosos, deveria servir como trampolim para o futuro. E essa combinação entre tradição e futuro marca todo o ideário de Gordon Craig.

O teatro grego que, na maioria das vezes, tem sua porta de entrada para todas as pesquisas através de sua dramaturgia, para Craig servia de inspiração por sua visualidade construída através da estilização de sua cena, de seus atores e seus artifícios. Uma cena onde a teatralidade era sublinhada com vigor e os atores eram elevados à representações imagéticas solenes dos mitos. Máscaras e acessórios se conjunjavam para criar essa impactante presença desumanizada sobre o palco. E a máscara foi um objeto sempre

presente nas investigações de Craig, seja sob inspiração grega ou oriental, sendo ela parcial ou total. Fundado na admiração estilística do teatro grego, a admiração de Craig pelas máscaras foi aprofundada, como dissemos, pelo contato com o teatro oriental, principalmente o japonês. Em ambos os casos, grego e japonês, não só a máscara facial compõe a desumanização dos atores, mas toda uma série de elementos agregados à atuação do ator: figurinos, objetos e maquiagem. E essa desumanização está presente em todos os projetos cênicos de Craig: em maquetes, em desenhos e nas montagens realizadas, sendo o exemplo mais concreto, obviamente o *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou. Enquanto ideia, essa desumanização está presente na figura sobrenatural do Über-marionette.

A morte animada.

Eu rezo fervorosamente pelo retorno da imagem, do Über-marionette, ao teatro. E quando ela surgir e for vista, ela será adorada tanto que uma vez mais será possível para as pessoas recuperarem a antiga alegria das cerimônias. Uma vez mais a Criação será celebrada, homenagens rendidas à existência e intercessões divinas e felizes serão feitas à morte. (CRAIG, 2009, p. 45)

O teatro de bonecos está por definição ligado à essa dialética transcendental, capturada e amplificada por Craig em seu Über-marionette. Se é verdade que o teatro de bonecos em seu discurso linguístico, sempre fala sobre a morte, o Über-marionette de Craig é um de seus dignos arautos. Uma das magias do teatro de bonecos é excitar nossa intuição de que assim como o objeto se torna vivo em certas circunstâncias teatrais, o ser vivo, sendo também matéria, inescapavelmente, esteja também suscetível a esta embaraçosa dualidade. “A estranheza que sentimos diante de um boneco é a angústia que sentimos diante de nosso corpo material” (AMARAL, 1993, p. 284). O que empresta realmente a vida ao inerte é a percepção que o espectador tem de presentificação momentânea de vida, da animação – da presença temporal da *anima*, da alma. E a observação dessa vida que é insuflada durante o breve momento de vida do objeto, preenche sua atividade de reflexões existenciais, de transcendência e mística. Nesse cruzamento entre o que é vivo e o que é inerte, transitam as questões sobre a vida e a morte, sobre a alma e o corpo, sobre o sujeito e o objeto, sobre o natural e o artificial, sobre o real e a ilusão.

Quem sabe talvez o boneco possa voltar a ser novamente o fiel mediador para os belos pensamentos do artista? (...) para que tenhamos uma vez mais a “nobre artificialidade” da qual falavam os antigos escritores. Para isso precisamos criar não mais simplesmente bonecos, mas sim um Über-marionette. O Über-marionette não competirá com a vida, ele irá além dela. Sua questão não será a carne e o osso, mas o corpo em êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo. (CRAIG, 2009, p. 41)

A relação que Gordon Craig estabelece entre a marionete e a morte sublinha simultaneamente o caráter efêmero do teatro e da vida. E a morte sempre se mostrou um terreno fértil de onde brotam muitas das especulações filosóficas do ser humano: “A morte é propriamente o gênio inspirador, ou a musa da filosofia, pelo que Sócrates a define como (...) ‘difícilmente se teria filosofado sem a morte’” (SCHOPENHAUER, 2000, p.59). Essa relação entre uma realidade oculta na vida cotidiana e o papel do teatro como revelador dessa realidade, é um traço marcadamente simbolista do pensamento de Craig.

Aqui aparecem não só a ideia da inadequação do homem ao espírito das elevadas elaborações artísticas, como a aproximação da figuração humana inanimada dos bonecos com os deuses. Uma visão mística e filosófica que vislumbra os bonecos, e não os seres humanos, como feitos à imagem de Deus. Para o homem (...) seria impossível alcançar ao menos o nível do boneco. Neste âmbito, só um deus poderia medir-se com a matéria; e este era o ponto em que as duas extremidades do mundo, na sua circularidade, se tocavam” (KLEIST, 2009, p.139)

O teatro de bonecos está intimamente ligado a esse assombro “ingênuo” e genuíno. O teatro de sombras, em particular, repete de forma mais misteriosa a intuição de duplicação que o ser humano tem sobre essas representações. Para certas culturas, a sombra, o boneco, o reflexo e, mais atualmente o cinema e a fotografia são identificadas com a própria alma do indivíduo e o medo de perdê-la. Esse alicerce de paradoxos empresta uma grande dinâmica às formalizações do teatro de bonecos. E permitiu mudanças, desdobramentos e experimentos em sua linguagem, sempre que assim se fez necessário. Um exemplo tradicional e histórico foi a transformação ocorrida no tradicional teatro Bunraku de bonecos japoneses, onde se percebeu que uma adaptação do palco ao tamanho dos bonecos poderia servir para possibilitar que a audiência pudesse acompanhar e apreciar a ação dos artistas manipuladores. “Uma manipulação visível que joga com o contraste entre o vivo e o manipulado, o animado e o inanimado. Ela recusa a magia da manipulação oculta para fazer claro o problema” (LEBOEUF, 2009, p. 68). Contrapondo assim de forma ainda mais radical as duas presenças concomitantes, o Bunraku conseguiu uma inesperada superlativização de sua teatralidade. “Observar a concentração dos

manipuladores em seus personagens consegue intensificar o foco dos espectadores (BLUMENTHAL, 2005, p. 73).

Mas se Craig aspirava criar um teatro espiritual e simbólico, contemporaneamente não perdia de vista as reais possibilidades cênicas da máscara e da marionete. Por exemplo, se a máscara representava “a expressão visível da mente”, ao mesmo tempo o seu uso poderia reduzir “de seiscentos para seis as expressões do rosto” do ator eliminando sua desastrosa instabilidade. (SAVARESE, 1992, p.389)

Jorge Luis Borges relata em seu livro *Sete noites* (1987) que a experiência de enlevo e beleza do maravilhamento é ladeada pela do horror, do assombro, como a experiência dos sonhos. Os labirintos e espelhos que o perseguiram por toda a vida lhe ofereciam essa terrível e irrecusável experiência. O fascínio de presenciar o trazer à vida no teatro de bonecos resgata esse terror maravilhoso. Nossos olhos não se cansam desse espanto genuíno e ingênuo. O assombro da vida encontrada em local improvável, quase herético, propõe a questão sobre o que é de fato real: sobre o palco, que realidade de fato existe dentro da ilusão? E fora dele, onde termina a ilusão e inicia de fato o real?

O fascínio resulta de uma emoção do inconsciente. O efeito que a obra de arte moderna produz não pode ser explicado exclusivamente por sua forma visível e aparente. (...) Nada na concepção da arte não-figurativa lembra ao espectador o seu próprio mundo – nenhum objeto do seu ambiente cotidiano, nenhum ser humano ou animal que lhe fale em linguagem familiar. Ela não o acolhe de maneira cordial e o cosmos criado pelo artista não lhe faz concessões. E, no entanto estabelece-se sem dúvida um vínculo humano, talvez mais intenso que nas obras de arte sensoriais, que fazem um apelo direto à sensibilidade e à empatia (JAFFÉ in Jung, 2002, p. 250).

Craig sempre identificou no teatro de bonecos uma qualidade que ultrapassava sua natureza material e elogiava sua essência sobrenatural intimamente relacionada à sua origem ritualística. Essa mescla de propostas estéticas, de reflexões sobre a fisicalidade e as técnicas do ator, de redimensionamento dos elementos da cena em seu caráter holístico, estão intimamente ligados ao conceito do Über-marionette. O potencial simbólico da figura sobrenatural do Über-marionette serviram como um paradigma de Craig e se tornou o aspecto universalmente conhecido de seu pensamento.

A máscara

A máscara é importante para a vida do teatro de hoje e de amanhã. Ela é tão importante agora como era antigamente e não deve de maneira alguma ser incluída entre as

coisas que devemos deixar de lado como antiquadas, não deve de maneira alguma ser vista como uma mera curiosidade, pois sua existência é vital para a arte do teatro (CRAIG [John Balance], 1908, p. 5) .

No início do século XX, havia um movimento amplo de resgates das tradições relacionadas ao teatro de bonecos (marionetes, máscaras, sombras, fantoches, etc.) que pudesse oferecer uma opção ao movimento naturalista que vinha ganhando espaço no âmbito criativo teatral. Este movimento de busca de alternativas encontrava um nicho fértil no movimento simbolista. Neste ambiente, além de Craig, outros diretores como o irlandês William Butler Yeats e seu fascínio pelo teatro Nô japonês, descobriram na máscara uma fonte inesgotável para suas pesquisas. A aproximação de Gordon Craig à máscara, apesar de partir do mesmo simbolismo, se revestiu de elementos muito particulares para compor uma abordagem singular deste elemento.

A máscara, em Gordon Craig, repete a aproximação teatral com a morte. A máscara em si não é natural. Ela representa um rosto, que é o sinal mais imediato do ser vivo e dinâmico. Mas ao invés disso, a máscara é um rosto congelado. Denuncia assim, de imediato, sua natureza dialogística entre o natural e o não-natural, o real e o não-real. Na prática, a máscara é um rosto para um não-ser. Uma vez que aquele que a toma nas mãos “é”, ao colocá-la sobre o rosto busca dissimular esse seu ser através de um outro. Ao obscurecer sua existência, ronda e brinca alegoricamente com a morte. Nessa brincadeira, o mascarado não deseja confundir-se com o outro. Ele quer a dissimulação pura e simples. A confusão total de si com seu simulacro dissiparia a dissimulação, o jogo. O *ludus* essencial se caracteriza na possibilidade do ir e vir de si, percorrendo assim a tênue fronteira da morte.

Quanto mais imbuído da dissimulação, mais profundo o jogo e maior o potencial expressivo de seu mascaramento. Atuando nos extremos das ambiguidades do ser, a máscara instaura o ser humano como um projeto, pois oferece um campo de jogo para a eterna intuição humana de desdobramento, de devir. A máscara é uma alternativa que expõe todas as outras possibilidades de ser, explicitadas nitidamente, por exemplo, durante o carnaval. Ela é uma seta que aponta para o futuro e para tudo o que podemos ser, fazer e construir, ultrapassando as questões mais simplistas sobre fingimentos e sinceridades, verdades e mentiras. A máscara faz dançarem e conviverem todas as ambiguidades, compassiva e solidária em nossa humanidade. A maior dessas ambiguidades, a última de todas as ambiguidades, é o eterno convívio e afrontamento entre vida e morte, no fundo o gatilho principal desse jogo. Percorrendo e revelando profundidades do homem, desde suas origens mais remotas, a máscara sendo ambígua por princípio, trafega entre o território natural e o sobrenatural, neste cenário onde a protagonista é a morte e que Craig tanto

apreciava como fonte de inspiração para o artista e jardim onde ele colheria suas flores: “Craig sempre intuiu nas máscaras e nas marionetes não só elementos de uma linguagem cênica, ou forma estética, mas uma forma de comunicação mística com o que é transcendente, com algo que está além da existência terrena” (LE BOEUF, 2009, p. 12). Este diálogo lúdico inerente à nossa existência só encontra termo quando, por fim, “a morte coloca uma máscara sobre o rosto vivo. A morte é a máscara absoluta” (Gastón Bachelard, 1985, p. 173).

A percepção (e esperança) de transcendência proporcionada pela máscara é tão antiga quanto o ser humano. A existência da máscara é evidência inegável dessa intuição. “É o sentido de estar além da realidade o que permeia toda grande arte” (CRAIG [John Balance], 1908, p. 6). Um rosto que, objetivado matéria exterior ao indivíduo, dialoga com ele e o revela. Revela-o maior e mais profundo, conjugado com todas as possibilidades cósmicas extra-cotidianas apenas admitidas em elucubrações de caráter espirituais ou oníricas. Para Gastón Bachelard, devemos “reconhecer a máscara como objeto de um verdadeiro instinto humano” (BACHELARD, 1985, p. 164). Por caminhar por universos tão fundamentais, os atores “não-vivos” possuem em si o poder de evocar questões existenciais de profundidades intangíveis para um teatro de atores vivos. Para Craig, essa revelação era, de fato, o objetivo último do teatro: “O teatro deve suscitar em nós a nostalgia daquilo que não é deste mundo” (CRAIG in Savarese, 1992, p. 389).

A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica. (JUNG, 2002, p. 236)

Essa bizarra representação de um rosto humano, muitas vezes desumanizado, carrega em si uma intuição imorredoura de revelação de algo oculto e ancestral a nós mesmos, e ao mesmo tempo, eternamente urgente. Cada vez mais urgente. Um objeto que nos sussurra que não nascemos para apenas sobreviver, expiando o fato de estar vivo em um cotidiano gris, mas para buscar a comunhão com o Universo: “Não há nada fora do todo!” (NIETZSCHE, 1978, p. 335). E depois de um curto espasmo de tempo de vida, gloriosamente desvanecermos, assim como todo o resto.

Bonecos e objetos

A força do boneco está em seus próprios limites, na sua incapacidade de poder fazer qualquer coisa que não seja estritamente aquilo para o qual foi feito. E, paralelamente, a fraqueza do ator reside exatamente nas suas enormes possibilidades, pois podendo fazer mil personagens, ele não é nunca nenhum deles". (SCHUSTER in Amaral, 1993, p.73)

Da mesma forma que no caso da máscara, o boneco é, em essência, a construção de uma reprodução do homem, em uma escala diferente. A produção de um objeto com a forma humana – ainda que de forma não mimética – é tão espantoso que já foi tido como herético. Parece repetir de forma blasfema o *Genesis* bíblico ou o mitológico Golem (MEYRINK, 2006), emprestando a esse criador humano, um certo poder demiurgo. Mas, como já vimos, a qualidade mais marcante e definitiva de um boneco (marionete, fantoche, sombra, etc.) é sua materialidade inerte, sua explícita e desafiadora ausência de vida. Por outro lado, é justamente essa característica avizinhada da morte o que constrói, numa equação improvável, sua expressividade. Ainda que toscos, primitivos, elementares - e, por vezes, exatamente por suas rudezas - essas formas inertes em cena constroem sua expressividade de forma simbólica, assumindo o papel de reveladores.

À medida que se imita demasiadamente o aspecto exterior do homem, o boneco torna-se falso, deixa-se trair por mecanismos grosseiros. Na medida em que copia, ele não vai além dos clichês. Ao tentar imitar, só engana, pois na cópia mal feita da natureza, fica sempre faltando algo interior, a essência do homem. E o boneco aí é uma figura negativa. Mas, à medida que se afasta do real e toma posição oposta ao homem, é quando mais se aproxima dele. (...) No poder de fazer rir, desmascara. Amplia. É uma exageração e desperta instintos poéticos primitivos. Chega assim a alguma essência. O boneco, então, se torna uma imagem positiva (BOIE in Amaral, 1993, p. 170).

A arte do manipulador no teatro de bonecos – embutida implicitamente dentro da ideia de um Über-marionette - é central e se reveste de enorme potencial simbólico. Na linguagem do teatro de bonecos, a atuação do ator-manipulador possui qualidades extremamente singulares e que o diferem nitidamente do ator comum. Uma dessas qualidades é a de poder (e dever) transitar entre os processos internos e externos à sua criação, podendo manter uma postura crítica em relação ao que está sendo elaborado em cena, simultaneamente à sua própria criação. Ou seja, a possibilidade de um olhar constantemente distanciado. Mantendo uma distância crítica de seu próprio fazer, a ação do manipulador consegue criar a alegoria perfeita do distanciamento proposto por Brecht e, mais recentemente, de uma atitude autoral do espectador frente à obra pós-dramática, segundo Hans-Thies Lehmann (2007). Ou ainda, recolocando a fundamentalidade do ato teatral no olhar de quem especta, no “ato da leitura – ato, pois a leitura solicita produção,

invenção – se constitui como instância fundamental do evento teatral. Sem essa atuação do espectador, que desempenha um gesto necessariamente autoral, o evento não se realiza” (DESGRANGES, 2012, p. 18). Gordon Craig, por sua vez, desejava um espectador tranquilo e relaxado, livre de arroubos emotivos. Todos esses autores, no entanto, reclamaram pela abolição definitiva de qualquer tipo de truque ilusório, mimético da realidade.

Supera-se a concepção de que a verdade poderia estar escondida como um carvão em um envoltório aparente. Se o teatro deve oferecer uma verdade, necessita então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções, em vez de enganar a esse respeito. (Lehmann, 2007, p. 176)

Gordon Craig ao elogiar a maestria da técnica e domínio de seus gestos que possuiria seu Über-marionette, no fundo, fazia alusão à ação do ator-manipulador. Quase um século antes, Kleist já identificava no trabalho desse artista as razões do encanto exercido pelo teatro de marionetes. Kleist identificou o que ele definiu como uma “linha de gravidade” responsável pelos movimentos das marionetes. Essa linha deveria ser percebida e assimilada pelo manipulador para que conseguisse imbuir o boneco da graça que lhe é devida.

Craig pregava o oposto do trabalho de identificação total com o personagem e condenava a fantasia enganosa da mimesis naturalista. Para ele, o ator deveria ser um observador ativo de seu trabalho em cena, maestro consciente de sua técnica e composição. Daí a analogia óbvia com o teatro de bonecos. Um ator com completa habilidade de seus “meios”, e domínio de seus impulsos e humores. Oculto do espectador, esse observador (interno) é quem comporia de fato a obra sob o controle exercitado da imaginação e da inteligência. Altruísta e velado, assim como no teatro de bonecos, o ator exibiria apenas seu trabalho, sua arte. E uma vez que a sua presença é uma dedução óbvia, nada mais nobre do que o ator-manipulador ocultar a si mesmo para que prevaleça somente a sua técnica, a sua arte.

Ninguém que assista uma performance de bonecos acredita por sequer um momento que os bonecos construídos possuam realmente vida. Assim mesmo o teatro de bonecos vicejou através dos tempos. Funciona, apesar de sua completa falta de credibilidade. Ou por causa dela. Intrigantemente, artistas de bonecos em virtualmente todas as épocas e todos os lugares deliberadamente, solaparam completamente a própria ilusão. (BLUMENTHAL, 2005, p. 68)

O teatro de bonecos desde suas origens nas diferentes tradições ao redor do mundo foi sempre desprovido da busca pela ilusão que impregna o teatro de atores vivos, o que

confere ao primeiro uma paradoxal e elevada teatralidade. Gordon Craig lamentava o desaparecimento da “crença” no teatro, que se opõe à ilusão. No teatro de bonecos a ilusão não é sequer uma questão. A ausência de ilusão, tanto na aparência quanto em seu jogo, é um dos segredos de sua grande teatralidade. Eileen Blumenthal, sobre esse característico despreço pela verossimilhança afirma, com humor, que para o teatro de bonecos “quanto mais ultrajante, melhor” (BLUMENTHAL, 2005, p. 73). A presença velada (ou mesmo revelada) daquele que manipula, testemunha o desprezo pela verossimilhança e potencializa o efeito teatral da performance abrindo um leque de novas possibilidades no jogo cênico.

Bonecos possuem um grave inconveniente enquanto atores. Seus sistemas de operação, ao contrário dos atores vivos, não são independentes. Uma vez que um objeto inanimado é convocado sobre o palco, normalmente ele necessita fazer alguma coisa, mas bonecos não conseguem realizar por si só nem as tarefas mais simples. Para alguns grupos fronteiriços, o assunto é discutível, uma vez que as atividades dos bonecos são invisíveis ao menos para uma audiência humana. Elas podem acontecer ou no reino dos mortos ou ser inteiramente espirituais. Mas a maioria dos bonecos precisa executar algum tipo de ação perceptível. E artistas imaginaram todos os tipos de técnicas para fazer seus atores agir. (BLUMENTHAL, 2005, p. 37)

Na efervescência simbolista de onde emergiu a figura do Über-marionette, surgiram vários estudiosos que se debruçaram sobre aspectos do teatro de bonecos e criaram obras cênicas ou teóricas de profundo impacto em sua época, sempre questionando a estética ilusionista do Naturalismo: Alfred Jarry (*Ubu-rei*), Maeterlinck (*A morte de Titangiles*), William B. Yeats e Arthur Symons (*Play, acting and Music: a Book of theory*) são alguns exemplos.

Quando em 1905, Craig leu *An apology for puppets* do crítico Arthur Symons, entendeu que poderia encontrar ali um universo fértil e coadunado com sua personalidade e questionamentos. Symons se perguntava em seu artigo por que se necessita de um intermediário entre o significado da peça, como o autor a concebeu, e o significado que deriva de nossa recepção. E reclama que o ator vivo está sujeito a toda sorte de instabilidades de seus humores. E mesmo quando concede se subordinar à disciplinas técnicas expressivas, não hesita em colocar caprichosamente sua contribuição pessoal no trabalho, e disso muito se orgulha. Essa visão de que a forma animada poderia superar em muito a expressividade do ator normal, só se mostrou possível de sistematização intelectual, a partir das elaborações poéticas desenvolvidas no contexto do movimento simbolista. E de sua releitura da utilização de máscaras e do teatro de bonecos. Craig percebeu este potencial no ar e o capturou.

A marionete simbolizou uma radicalização na oposição ao naturalismo teatral: “Duas das mais nítidas características que especialmente nos impressiona sobre elas é a simplicidade e a calma. (...) É seu silêncio, seu olhar desprovido de emoção, sua profunda indiferença que empresta essa dignidade suprema àquele corpo pequeno e frágil coberto com gazes e lantejoulas” (CRAIG [Adolf Furst], 1909, p. xvii). Esvaziado da emoção, a presença material e inerte do boneco aumentaria a teatralidade do teatro. Como todo amante desta linguagem e de seus artifícios, Symons recomendou que ao se assistir a um teatro de bonecos, não se deve sentar muito longe do palco sob o risco de perder o deleite de acompanhar o movimento dos fios que os movem, ou até mesmo de seus detalhes, do encanto de suas gazes e lantejoulas.

O elogio à marionete em cena também foi entendida por alguns como uma apologia à submissão total do ator aos desejos do diretor. Essa ideia, talvez, não desagradasse a Craig. É bem verdade que Craig era obsessivo pelo controle total de seus projetos e se via como um escolhido para guiar o teatro ao futuro. E também que sua concepção de obra de arte, como escreveu em 1909, não admitia a presença do material vivo do corpo do ator: “Numa performance na qual os atores são pessoas vivas é impossível, por mais disciplinadas que elas sejam, que submetam completamente sua própria vontade e personalidade à vontade de seu diretor, e assim a unidade, a expressão de uma única vontade que é uma qualidade necessária para um obra de arte se torna inatingível” (CRAIG [Adolf Furst], 1909, p. 64). Craig também elogia a marionete, enquanto ator, por sua passividade e obediência cega, definindo-a como um material verdadeiramente valioso para a arte teatral.

Ao mesmo tempo a concepção de um ator mecânico, aproximado à uma máquina, tão vizinho às ideias modernistas, causavam horror a Craig. Seria uma metáfora direta e simplista demais, e representaria um óbvio enfraquecimento do potencial provocativo com que Craig sonhava municiar seu Über-marionette. Para isso, o Über-marionette não poderia possuir fios ou cordas concretas, mas deveria ser suspenso por algum outro tipo de fio, composto por alguma substância muito mais refinada que o conectasse diretamente aos deuses: “Permitam-me novamente repetir que (as marionetes) são descendentes de uma grande e nobre família de imagens, imagens feitas, de fato, ‘à semelhança de Deus’” (CRAIG, 2009, p. 40).

E eis que ela surge, a figura, a marionete, o boneco, do qual todos tanto riram. Riem dele hoje, pois nada lhe restou a não ser as suas fraquezas. As fraquezas que são, em verdade, apenas nosso reflexo. Mas não teriam rido se o tivessem visto em seu auge, na época em que ele era convocado a ser o símbolo do ser humano em uma grande cerimônia e, ainda mais, era em si a imagem do encanto que tomava conta de nosso próprio coração.

Se rimos e insultamos a memória desses bonecos, deveríamos antes rir da ruína que causamos a nós mesmos, rir de todas as crenças e das imagens que quebramos em nós (CRAIG, 2009, p. 36).

É indelével a marca que a leitura do texto de Kleist impôs ao pensamento de Craig. Henrich Von Kleist quando escreveu em 1810 o artigo *Sobre o Teatro de Marionetas* (2009), “se antecipou ao fascínio exercido pelos fantoches nos teóricos do drama um século depois” (CARLSON, 1995, p. 182). Antevendo o ressurgimento do teatro de bonecos sob uma perspectiva expressiva renovada e ampliada, Kleist aponta uma sabedoria mística na linguagem dos bonecos inatingível à expressividade meramente humana. Ele afirma que tal consciência expressiva “surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que: ou não possui consciência alguma ou possui uma consciência infinita, isto é, ou no boneco articulado, ou num deus” (KLEIST, 2009, p.143).

Kleist afirma que se existisse um mecânico que pudesse construir uma marionete de acordo com algumas estipulações específicas, ela conseguiria executar uma dança que nenhum dançarino de seu tempo – por mais hábil que fosse – conseguiria superar. Cita a construção de próteses artificiais para indivíduos que perderam algum membro. Esse mecânico artífice poderia, portanto, se assim desejasse, construir “uma marionete inteira de acordo com tais exigências”. Mas quais seriam essas exigências? Kleist responde: “Nada que já não se ache aqui: proporção, mobilidade, leveza – mas isso tudo em grau superior”, já fazendo soar o tom superlativo das idéias de Craig.

Para Kleist, a vantagem desse boneco sobre os bailarinos de vida própria seria uma vantagem negativa, pois o boneco nunca se mostraria *afetado* pela emotividade, pois “a *afetação* surge quando a alma se encontra num ponto qualquer que não coincide com o centro de gravidade do movimento” (KLEIST, 2009, p. 137). Aqui aparecem não só a idéia simbolista da inadequação do homem ao espírito das elevadas elaborações artísticas, como o litígio entre duas realidades conviventes, pois para o homem a intensa e tranquila expressividade dos bonecos era um objetivo impossível, uma utopia. Kleist afirmava que tal empresa só seria possível à um ser de natureza divina, pois ele conheceria os segredos da matéria como nenhum homem seria jamais capaz. Uma visão mística e filosófica semelhante à de Gordon Craig, que vislumbra os bonecos, e não os seres humanos, como feitos à imagem de Deus: “Ele é um descendente das imagens de pedra de antigos templos, a imagem degenerada de um deus” (CRAIG, 2009, p. 39).

Se Kleist faz um elogio à arte da marionete, isso parece não bastar à Craig, que prefere conclamar um Über-marionette para substituir o ator em cena. Essa inesperada conjugação de elementos teóricos que já pairavam soltos aqui e ali em pesquisas e

questionamentos apontados por diversos filósofos e artistas de várias linguagens, foi amalgamada nas ideias de Craig e mais profunda e didaticamente em seu *Über-marionette*.

Mas Craig propunha realmente substituir atores por bonecos? Mas se ele não propunha povoar os palcos com bonecos inanimados, o que realmente ele quis dizer com sua apologia e clamor por esse *Über-marionette*? E por que Craig frisou tanto que o substituto do ator vivo deveria ser um *Über-marionette* e não uma simples marionete? Denis Bablet busca encontrar uma resposta: “Porque o ator *Über-marionette* manterá sobre a marionete uma nítida superioridade: ele será consciente de seus gestos e de seus movimentos” (BABLET, 1962, p. 138). Bablet confirma a hipótese que Craig pleiteava um “manipulador interno”, consciente e preciso. Mas outros pesquisadores ao longo do século XX (como Tadeusz Kantor e Etienne Decroux, por exemplo) acolheram a provocação de Craig em sua literalidade.

De minha parte, anseio pelo nascimento deste ator de madeira. Vejo esta marionete fisicamente grande suscitar com o aspecto e o modo de recitar um sentimento de gravidade e não de condescendência. A marionete evocada de nossos sonhos não deverá fazer rir ou enternecer como fazem os brinquedos de uma criança pequena. Deverá inspirar terror e piedade, e dali elevar-se até o sonho. (DECROUX, 2003, p. 32)

Para acirrar a polêmica, existe o depoimento de um dos colaboradores próximos a Craig durante os trabalhos na Arena Goldoni, em Florença, Michael Carmichael Carr. Carr e sua esposa, ambos americanos, durante alguns meses trabalharam com Gordon Craig ajudando-o em serviços gerais na Arena Goldoni e até mesmo em serviços domésticos. Segundo conta Dorothy Nevile Lees em seu diário, Carr era um artista que havia participado como ator em *Bethlehem* ou alguma outra das primeiras peças de Craig e em Florença ajudava como carpinteiro e como uma espécie de “faz-tudo”. Anos mais tarde, ao retornar aos Estados Unidos, o ator Michael Carr concedeu uma entrevista à um periódico e falou sobre seu trabalho com Gordon Craig. Ele afirmou que, quando ainda em Florença, ajudou a construir, na Arena Goldoni, sob a orientação do diretor, o que seria um modelo de *Über-marionette*. Carr afirma que Craig buscava construir uma enorme marionete, como uma máscara total, que pudesse ser habitada e manipulada de seu interior por um ator. Esta estrutura ocultaria completamente a figura do ator que a envergasse. Essa ocultação traria em si um sentido literal de “apagamento” do indivíduo. Carr define o *Über-marionette* como uma estrutura com “um ator encerrado dentro uma espécie de armadura, de maneira tal que somente fosse possível a ele se mover com gestos graciosos, lentos e amplos” (Carr in LE BOEUF, 2009, p. 19). Aqui temos, pela primeira vez, uma possível descrição objetiva do que seria um *Über-marionette*, em seu sentido literal. Infelizmente essa definição não nos chega

através do próprio Gordon Craig e apenas serve para alimentar o zigue-zague com que Craig costuma guiar suas ideias.

No final eu acredito que um acordo foi feito com Michael Carr, e eles deixaram Florença. Mas toda a sua lealdade e entusiasmo se mostraram demonstrações muito muito vazias. Eu acredito que ele e sua mulher se separaram mais tarde e ele voltou para a América e se casou outra vez e conseguiu um emprego em uma escola de arte, e desde então até sua morte, ambos tiraram proveito sobre a (breve) colaboração com Craig e o detrataram. Muitos que se aproximaram e partiram eram assim (LEES, 1961, p. 18).

O simbolismo do teatro de bonecos busca não simplesmente apontar o vazio da imitação naturalista, mas propõe uma alternativa linguística e filosófica, que alimentará as pesquisas subsequentes no campo teatral. Se a presença de objetos (acessórios, máscaras, bonecos) no universo teatral remonta às origens do teatro, sua evolução prossegue até os dias de hoje. O mistério e fascínio que envolve o teatro de Máscaras, bonecos e objetos perduram e crescem. Suas aplicações e possibilidades se amíudam, atingindo praticas artísticas e pedagógicas.

O ciclo florentino de Gordon Craig, extremamente produtivo - com *The Mask*, *Hamlet* em Moscou, a Escola para a arte do teatro e muitos artigos e projetos esparsos - é encerrado pelo terrível advento da primeira grande guerra na Europa. Ao iniciarem os combates, Craig é obrigado a fechar a escola. Ao fazer isso, encerrava amargamente seu projeto mais idealista. Vários de seus colaboradores, co-fundadores da Escola de artes, são mortos pelos combates. Gordon Craig se exila na costa da região italiana da Ligúria por dois anos e, a partir de 1915, se dedica a escrever um ciclo de peças para teatro de marionetes: *Drama for fools*.

1.3. A matéria mística e filosófica do Über-marionette

O homem é algo que deve ser superado. (NIETZSCHE, 1978, p. 251)

A criação do Über-marionette é uma formulação crítica e estética cujo fundamento essencial se encontra na visão profundamente mística que Craig possuía sobre o teatro e a vida. Patrick Le Boeuf afirma que a única maneira de esclarecer completamente os significados do pensamento de Craig, deve, inevitavelmente, levar em conta “uma boa compreensão da relevância da religião para Craig” (LEBOEUF in Herrera, 2009, p.13). O elemento místico no pensamento de Craig sempre foi identificado por seus pesquisadores e biógrafos, mas foi pouco analisado como parte constituinte de seu ideário na fecundação, na

potencialização e na perpetuação de suas ideias. O aspecto místico do pensamento de Gordon Craig foi consolidado em algumas leituras: os escritos de Maurice Bucke, a poesia de Walt Whitman e a onírica poética visual e literária de William Blake. A admiração de Craig pelos universos poéticos de Walt Whitman e William Blake impregna com uma atmosfera metafísica e espiritual todo seu pensamento.

O elemento místico é uma chave para compreender a atração de Gordon Craig por Shakespeare e a persistente invocação da morte em seus escritos. Ele acreditava, por exemplo, que Shakespeare com seus personagens fantasmagóricos e contextos sobrenaturais, afastam para longe qualquer tipo de abordagem realista, abrindo campo para uma abordagem metafísica de seus significados. Ao ter que lidar com essas “realidades paralelas”, com espíritos e fantasmas, o ator se vê obrigado a ter que construir materialmente em cena algo proveniente das sombras, de um mundo imaterial – para não dizer “irreal” – mas impondo à ele a crença nesta construção: “O problema de crer é, de fato, central para Craig. O retorno às origens de uma arte que saiba afrontar o invisível é também o retorno à capacidade de crer. O teatro deve voltar a ser capaz de fazer acreditar em espectros. (...)A perda da fé, a impossibilidade de crer são, assim como os processos da *mimesis* realística, o eixo central das acusações que Craig faz contra o teatro contemporâneo” (ISOLA & PEDULLÀ, 1993, p. 250).

Apesar de sua crítica severa ao papel do dramaturgo no teatro, Craig cultivará uma especial admiração por Shakespeare, especialmente *Macbeth* e *Hamlet*, e se referirá repetidamente ao universo shakespeariano como uma fonte de alegorias místicas. Em seu primeiro livro, *On the art of theatre*, dedica um capítulo às fantasmagorias na obra de Shakespeare. Não por acaso, sua principal montagem como diretor foi *Hamlet* e mais tarde criou o cenário para *Macbeth*. Jogando entre o real e o irreal, conjugando o humano e o sobre-humano, Shakespeare parecia à Craig querer além de criar uma boa história, discutir a própria essência do jogo cênico. Essa aparente busca em tornar visível o que é invisível, remete à máxima do simbolismo e concretizava algumas das principais questões de Gordon Craig. Com seu *Über-marionette*, Craig aproximava-se nitidamente a essas relações estabelecidas por Shakespeare com suas fantasmagorias e a essa intuição da necessidade da “revelação”, enquanto acontecimento sobre a cena. O *Über-marionette* – alimentado assim de certa maneira em Shakespeare - lograva transbordar da cena e invadir o terreno do existencial.

Craig se sentiu bastante a vontade em *Hamlet* e *MacBeth* para experimentar suas ideias de geometria espacial e materialidade em dinâmica, repetindo qualidades de seu *über* personagem utópico. Ao observarmos os projetos visuais para ambas as montagens se pode claramente perceber a geometria rígida presente nas formas cenográficas e na

iluminação. Luzes que buscam as arestas e superfícies da cenacomo se provenientes de alguma fresta ou janela em planos muito superiores ao humano, “imbuindo o espaço de transcendentalismo e ideias metafísicas” (HERRERA, 2009, p. 255). Apesar de a forma quadrada ser mais comum em seus projetos (os *screens*, as escadarias, os volumes cúbicos, as janelas e frestas), sua grande obsessão parecia ser a forma circular em seus desenhos, remetendo a mandalas: “O círculo é o autentico símbolo da natureza, porque ele é o esquema do retorno” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 84). Os majestosos *screens*, as escadarias, a iluminação dialogante com atores e cenários, todos eles estavam imbuídos da mesma perplexidade mística e provocativa que formou a alegoria do Über-marionette.

Designs de Gordon Craig para *Hamlet* e *Macbeth* (HERRERA, 2009, p. 299)

O que interessava a estes artistas era um problema muito mais vasto que o da forma ou da distinção entre “concreto” e “abstrato”, figurativo e não-figurativo. Seu objetivo era o centro da vida e das coisas, o seu imutável segundo plano, e a aquisição da certeza interior. A arte se tornara misticismo (JAFFÉ in JUNG, 2002, p. 262).

Craig repetiu incessantemente que desejava resgatar o sentido sagrado do ato teatral, o sentido de revelação, no sentido simbolista de almejar o sublime cênico. Esse resgate da arte teatral teria se tornado necessário e urgente após sua degradação pelo teatro mimético naturalista. Craig almeja um teatro onde o símbolo seja novamente entronizado. Craig entende que o ressurgimento dessa simbologia, passa não apenas pelo emprego de temas de natureza mística ou espiritual, como ele atribui às peças de Shakespeare, mas também à criação de uma linguagem simbólica para a escrita cênica, por sua materialidade, dinâmica e estética. Então sugere o Über-marionette, que não é nem totalmente vivo nem totalmente inerte, como símbolo perfeito da ponte entre essas duas

realidades coexistentes, inseparáveis e intercomunicantes; fazendo comungar em sua figura o que é visível e o invisível.

Burke teorizou sobre o sentimento de assombro proveniente da experiência do que é sublime. E o caracterizou como consequência da visão de algo grande e magnífico. E identificou que o sublime possui a propriedade de arrebatamento do espírito humano. O arrebatamento não advém do raciocínio, nem tampouco o compreende. Mas pode levar à ele através do êxtase, da experiência absolutamente irresistível e reveladora. Tudo isso remete muito intimamente às aspirações cênicas de Gordon Craig. “O assombro é aquele estado de animo tão cheio de seu objeto, que não consegue dar lugar a mais nenhum outro, nem consegue raciocinar sobre aquilo que o ocupa” (BURKE in Herrera, 2009, p. 323). É certo que Burke influenciou em muito a personalidade de Craig, mas também a essa busca de uma estética arrebatadoramente sublime, veículo de uma revelação. É clara a intenção mística de Craig e sua participação em sua estética. “O assombro é o efeito do sublime em seu mais alto grau: os efeitos inferiores são a admiração, a reverência e o respeito” (BURKE in Herrera, 2009, p. 323). O efeito mais importante era claro que Gordon Craig aspirava impor à sua audiência e, como um tipo de efeito colateral extremamente bem-vindo, ansiava dirigir para si, modestamente apenas os “efeitos inferiores”.

Além do componente místico, acredito ser importante justapor para complementar o “sistema” de pensamento de Craig, o componente filosófico. A leitura de Nietzsche e de Schopenhauer marcaram profundamente a alma de Craig e deixam ver suas marcas em suas realizações e pensamentos. Craig costumava “ornamentar” os artigos de célebre periódico florentino *The Mask* com citações desses dois filósofos. Juntos compõem uma fonte para citações que Craig utilizaria durante todo o tempo de existência de sua revista na Itália.

O elemento metafísico: materialidade e ilusão.

É óbvio que me refiro sempre ao domínio da arte. Deixemos a vida de lado. (A vida) é um assunto pessoal e que não é feito para dar uma razão de ser à nossa arte, ao menos enquanto vivemos (KANTOR, 2008, p. 242).

O Über-marionette engendrado por Edward Gordon Craig é uma forma que se intui humana, ainda que não se possa afirmar suas dimensões. O Über-marionette não necessariamente deva ser pensado de maneira gigantesca. Uma vez suprimido o termo “super” da palavra fica mais fácil conceber esta hipótese. O Über-marionette poderia ser, de

fato, bem pequeno. Mas, o ponto é que ele se concretiza como uma figura humana. O Über-marionette possui, inequivocadamente, um corpo. Uma figura über-humana como os fantasmas e espíritos de Shakespeare, a quem Craig projetou cenicamente como figuras colossais e desumanizadas. Mas ainda: o Über-marionette se concretiza um símbolo. Ainda que seja uma imagem com um perfil propositalmente borrado. Outros ícones de forma humana se mostram extremamente familiares ao Über-marionette. E a imagem de seus corpos, por vezes também não tão nítida, assim como o Über-marionette, fornecem índices de seus significados, características e possibilidades reflexivas. Em Nietzsche encontramos já o *Übermensch* e podemos citar também seu Zarathustra, o deus dançante que se fartou de sua sabedoria, como “a taça que quer transbordar” (NIETZSCHE, 2011, p. 12), e desceu para revelar aos homens uma novidade. Outros deuses relacionados à dança e, portanto, à cena são Dioniso e Shiva, cujas afinidades entre si são bastante aparentes e reveladoras. Os dois deuses são dançarinos, são deuses animistas que amam a si, pois amam a natureza. Nestes tempos de ecologia politicamente correta, Shiva e Dioniso pregam que cuidar da natureza, como se cuida de um jardim, como algo que serve ao homem, não faz parte da ideia animista, uma vez que se entenda que o ser humano é também o jardim. Em um artigo *Em defesa do artista* e batalhando sua guerra contra o realismo, Gordon Craig afirma: “O artista é compreensível apenas porque seus pensamentos e ações são naturais. Ao mesmo tempo é porque ele é parte da Natureza que ele nunca imita a Natureza. Por que ele deveria? Tudo o que ele cria será natural: ele mais que qualquer um não tem necessidade de copiar” (CRAIG in Herrera, 1998, p. 28). Aqui se encontra também nas entrelinhas o princípio da totalidade que veremos mais adiante. Aqui, por enquanto, quero apenas assinalar que um dos epítetos do deus Shiva, quando sob a forma de Nataraja, envolto em sua roda de labaredas, é o de “o destruidor da ilusão”.

A ilusão cênica tem como efeito inevitável acomodar o espectador em uma posição passiva. Capturado através de uma reprodução mimética, o espectador corre o sério risco de ser alijado da possibilidade do processo de incorporação da obra no papel de sujeito. “A experiência estética não pode, pois, ser concebida como algo que se dê sem a efetiva atuação do leitor, e sem que este se disponibilize para uma produção de sentidos a priori inexistentes” (DESGRANGES, 2012, p. 18). Falando sobre as respostas oferecidas ao longo dos últimos séculos sobre o problema da ilusão no teatro, Hans-Thies Lehmann afirma que a resposta mais rica em desdobramentos foi a de que a “realidade do teatro e, sobretudo a do ator – seu corpo, sua irradiação – deve se impor sobre a matéria ilusionista, a ilusão deve ser destruída, o teatro deve ser reconhecido como teatro” (Lehmann, 2007). O verdadeiro e último palco onde o evento teatral acontece fica estabelecido assim como sendo a imaginação daquele que especta. O teatro, enquanto realização artística, somente se

completa na interação entre a representação e cada espectador presente no momento do ato teatral. Logo, a obra cênica construída tem como premissa uma abertura intrínseca para a interação, sem a qual ela inexistiria.

Esse humanismo onírico e lúdico que Gordon Craig percebia nas peças de Shakespeare e no teatro de bonecos, se concretiza no corpo dessa visão não menos fantasmagórica que é o Über-marionette. Não porque seja uma marionete, mas porque é um corpo. Ser um corpo define alguns aspectos da elaboração de Craig. O fato de ser um “todo”, evidenciado em sua natureza concreta e material - ainda mais material que os espíritos de Shakespeare - indica a intuição de totalidade, que marca o pensamento de Craig. Junto a ela, está o ideal de harmonia e organicidade - como na imagem do homem vitruviano, de Leonardo da Vinci. Neste célebre desenho, as dimensões do corpo humano são estudadas de maneira harmoniosa a partir das definições de proporções feitas pelo arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio. Craig admirava enormemente esse desenho de da Vinci a ponto de tê-lo utilizado como ilustração de capa de seu livro sobre o projeto de sua Escola para a Arte do teatro, *The Living theatre*. Esse ideal de harmonia e organicidade também está presente na construção imagética do corpo do Über-marionette. Mas acima de tudo, este corpo glorioso em sua materialidade “não-viva”, se contrapõe frontalmente à proposta de encarnação do ator em personagem e à ilusão que esta “con-fusão” se propõe a criar. O Über-marionette é uma apologia à materialidade, à presença do ator em cena; mais carnal que os próprios atores de carne e sangue. Nessa glorificação da materialidade, o Über-marionette se aproxima do deus hindu Shiva Nataraja que dança nu em sua roda de labaredas de fogo, coberto com as cinzas que ele recolhe nos crematórios por onde passa. Uma materialidade crua e definitiva, destruidora de toda ilusão.

O Über-marionette é um representante dessa apologia ao corpo teatral. E a partir do entendimento do “sistema” de Craig, poderemos entender a palavra “corpo” como aquele, literal, do ator ou como o conjunto dos elementos cênicos: a idealização das partes independentes, dos elementos cênicos, que trabalham em perfeito e autônomo conjunto, sob a batuta harmonizadora do encenador; ou seja, a imagem ideal do renascimento do teatro para Craig: “Essa visão arquitetônica do espaço tem a ver com a potência sugestiva que exercem sobre os sentidos os corpos geométricos, com sua capacidade de subjugar o espírito como formas perfeitas que são” (HERRERA, 2009, p. 251). A geometria era um aspecto importante de seu trabalho e, assim como tudo mais em seu universo, participava desse elenco de ferramentas para abordagem desse espírito escondido das coisas que a arte revelava, que os alquimistas medievais chamavam Mercúrio. “Mercúrio é o símbolo do espírito que estes artistas pressentiam ou buscavam por trás da aparência da natureza e das coisas” (JAFFÉ in Jung, 2002, p. 262).

Homem Vitruviano: desenho de Leonardo da Vinci (arteehistoriaepci.blogspot.com.br).

Além de reafirmar seu potencial expressivo, simbólico e linguístico, o corpo do ator em sua materialidade, vista como premissa básica da cena, afirma a “teatralidade da maneira mais teatral”, e repudia não só a ilusão cênica, mas toda e qualquer ilusão, por sua objetividade simples, básica e pateticamente humana. Mas ao mesmo tempo, gloriosa, comovedora e bela. O comovente “sentimento da materialidade”, como descreve Lehmann (2007), praticamente define o teatro, pois ele se refere a essa experiência única de expressividade e interatividade, não emotiva, mas afetiva, fundada na presença física e em sua qualidade mais básica: material, concreta, humana. Anterior a qualquer elaboração discursiva, a presença nos conduz para uma percepção de cunho afetivo, anterior esta também a qualquer análise e crítica racional que a mente possa engendrar. A experiência afetiva e sua pedra fundamental: a comoção da presença, do encontro vivo, da comunhão; são ferramentas para a suspensão da realidade cotidiana e o acesso às realidades mais elevadas, segundo o esquema de Nietzsche seguido por Gordon Craig.

O corpo do Über-marionette, compreendido em um sentido mais filosófico e em seu aspecto cosmogônico, belo e total, não trabalha apenas como ferramenta ou técnica, mas como um universo imagético e de estímulos sensoriais, poético e onírico, onde as possibilidades performativas características ao teatro se cruzam, articulam e compõem uma expressividade própria e única, velando as construções ficcionais e desvelando subjetividades. E, por isso, não um corpo significado apenas, mas um corpo significante, a espera de seus fios. E de sua própria mão.

O elemento místico: Walt Whitman e William Blake

Quando nos aproximamos de seus escritos sobre o Über-marionette, encontramos um Craig constantemente atravessado por um sentimento religioso ou de religiosidade, de busca interior por algo, digamos, de natureza metafísica ou sobrenatural, onde processos místicos de revelação e iluminação assumiam um papel de grande importância. As dualidades entre a vida e a morte, entre o inanimado e o que é vivo, entre o imediato e o transcendente, entre a ilusão e a natureza, dançam no pensamento de Craig, comungando suas dicotomias, sob os encantos sonoros e visuais das poesias de Walt Whitman e William Blake. Craig aprendeu a amá-los em sua juventude e cultivou esta admiração por toda a vida.

Eu creio em ti, minha alma: o outro que sou, não deve rebaixar-se a ti. E nem precisas rebaixar-te ao outro. (...) Docemente cresceu e se espalhou em torno de mim a paz e a sabedoria. E eu sei que a mão de Deus é promessa da minha. E eu sei que o Espírito de Deus é irmão do meu. E que todos os homens já nascidos são também meus irmãos - e as mulheres, irmãs e amantes minhas – e que o esteio da criação é o amor (WHITMAN, 1990, p. 26).

A esse viés místico e poético de Gordon Craig foi dedicada, durante anos, uma indiferença calcada na aparente discrepância entre suas teorias teatrais e algumas divagações existenciais. Na única tradução disponível em português, publicada em Portugal na década de 1950, do *Sobre a Arte do Teatro* de Craig, um longo trecho em que Craig discorre poeticamente sobre a morte foi removida inexplicavelmente. Assim como algumas outras observações de caráter espiritual desaparecem na mesma tradução portuguesa. Essa omissão deliberada só pode ser explicada pela aparente incongruência entre os dois aspectos do pensamento de Craig. A intrigante divagação poética de Craig talvez não tenha sido avaliada pelo tradutor com a devida atenção, pois não possui uma ligação aparente com nenhuma de suas propostas, mas compõe esse importante pano de fundo poético e existencial, cuja forma sugere a inspiração da escrita de Walt Whitman. A citação abaixo, por exemplo, é um trecho de um longo parágrafo ausente na tradução portuguesa:

Sombras, espíritos, parecem a mim mais belos, e cheios de maior vitalidade que homens e mulheres. Cidades inteiras de homens e mulheres cheias de mesquinhez, criaturas inumanas, segredos, friezas geladas, humanidades embrutecidas. Pois, observando-se atentamente a vida, pode-se logicamente pensar que tudo isso se trata não do que é belo, nem do que é misterioso, nem do que é trágico, mas do estúpido, do melodramático e do tolo: uma conspiração contra a vitalidade, tanto quanto contra o entusiasmo e a paixão (CRAIG, 2009, p. 36).

O conhecido *Folhas das folhas de relva* de Whitman foi uma leitura que Gordon Craig percorreu inúmeras vezes ao longo de muitos anos, carregando constantemente consigo uma cópia onde fazia esporádicos desenhos e anotações. Na contracapa do exemplar de Folhas de relva que Craig carregava sempre no bolso, se vê um desenho que remete claramente ao universo imagético de Blake. Neste desenho se vê uma janela através da qual se pode apenas entrever o sol (outra referência das obras de Burke e Blake). O sol, no entanto se encontra semi-oculto por uma sombra (ou um arbusto, ou uma montanha) como uma meta a ser buscada através do olhar, mas com determinação. Janelas e frestas são elementos recorrentes no universo criativo e imagético de Gordon Craig parecendo simbolizar um “lugar de passagem entre esse mundo e o além, permitindo a alma humana divisar as verdades sobrenaturais situadas do outro lado da prisão do corpo” (LE BOEUF, 2009, p. 25). Dentro do círculo solar desenhado por Craig no exemplar de Whitman, se vê um quadrado e dentro dele um triângulo, constituindo uma espécie de mandala.

Como um Zaratustra que “se fartou de seu saber” ou um Walt Whitman em torno a quem docemente se espalha “a paz e a sabedoria”, Gordon Craig acreditava ser o “escolhido” para anunciar as propostas que revolucionariam o teatro ao mundo. Podemos considerar que seu Über-marionette não constitui apenas uma ideia provocativa de caráter técnico ou estético, mas uma proposta existencial, uma proposta de “ser”, de encontro com o outro “eu”, aquele verdadeiro, a que se refere Whitman. Seu espírito “messiânico” surge com mais nitidez em alguns de seus escritos iniciais reunidos em *Sobre a Arte do Teatro* e algumas de suas muitas cartas, quando se permitia discorrer sobre suas experiências mais pessoais com menos timidez.

Desenho de Gordon Craig na contra capa de livro de Walt Whitman (HERRERA, 2009, p.19).

A ideia de revelação se repete constantemente nos escritos de Gordon Craig. Ao mesmo tempo em que almeja que o teatro surja como um evento de caráter revelador, de inspiração e iluminação espiritual, por outro lado, Craig possui uma certeza inexplicável de que, sendo ele o escolhido para trazer esta novidade ao mundo, ainda seria, em algum momento de sua vida, agraciado com uma visão mística e gloriosa que se lhe revelasse algo estupendamente iluminador e justificasse sua singularidade no conjunto dos seres humanos. Essa obsessão com uma revelação mística foi alimentada pela leitura do livro *Consciência cósmica* (1982) do médico canadense Maurice Burke, o autor relata como, a partir de uma visão mística ele atingiu o conceito de consciência cósmica, onde estando a mente do ser humano já repleta de conceitos, a partir de uma condição singularmente favorável, se dá, em um único relance, uma fusão luminosa desses elementos. “O resultado é uma intuição e o estabelecimento da mente intuitiva; ou seja, da consciência cósmica” (BURKE, 1982, p. 40). Esse momento de iluminação e de “consciência cósmica” pessoal Gordon Craig ansiou ardentemente durante muitos anos, certo de que sendo um “escolhido”, cedo ou tarde, essa experiência viria até ele, como veio à Burke. Sua cena espelhava esse anseio. Ao ler o livro de Maurice Burke se encontrou de maneira tão profunda nas descrições de revelações místicas feitas pelo autor, que lamentava nunca ter sido agraciado com uma experiência

mística extática como as descritas no livro: “Eu nunca tive e provavelmente nunca terei essa felicidade. Acho que não” (LEBOEUF in Herrera, 2009, p. 17). Em 1901, Craig contrai uma estranha doença nervosa, que lhe deixa incapacitado para trabalhar. Em Março de 1902, obcecado por esta ideia, formula, esperançoso, a hipótese de que estes tipos de enfermidades “são possivelmente um sinal de progresso no plano espiritual” (HERRERA, 2009, p. 20).

Paralelamente, a poesia de William Blake, conjugada com suas iluminuras fantásticas, exerceram uma atração irresistível a Craig e ratificaram sua visão heliocêntrica do mundo e a importância da luz como ação definidora dos objetos em cena, o que fica bastante nítido em seus desenhos. Nas iluminuras de Blake, figuras fantásticas, hiperdimensionadas, surgem como corporificações de energias divinas e sobrenaturais, e compõem um panteão, alternativo ao dualismo cristão, bem afeito às convicções de Craig. Essas visões de figuras e acontecimentos oníricos remetem diretamente aos projetos visuais de Craig, onde a presença dos atores parecia buscar dissolver a silhueta humana e assomar, como em Blake, como figuras etéreas, intermediárias entre mundos. Essas figuras majestosas, quase oníricas, relembram suas figuras negras, fruto de sua atividade como gravurista características dos desenhos de Craig. Elas surgem invariavelmente atravessando atmosferas nebulosas e que somente são reveladas por luzes oblíquas, improváveis, que se esforçam para encontrá-las. Ao contrário de Blake, essas figuras distanciam-se da forma humana pura e simples e sugerem almejar, a desumanização: o Über-marionette.

(...) mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atizar o poder de imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; estabelecer, entre estas correspondências, parentescos inusitados que apontem para um misteriosa unidade cósmica; ligar entre si o imaginado e o vivido, o sonho e a realidade como partes da nossa experiência de vida (BLAKE, 2005, p. 27).

Os aspectos geométricos, muito comuns nos projetos visuais de Edward Gordon Craig, denotam participar de um sistema de linguagem simbólica habitual a Craig para abordagem do universo místico. Blake havia também criado um sistema de linguagem bastante característico com o mesmo objetivo. A escadaria é outro tema recorrente que participa do sistema geométrico de Gordon Craig, com claro sentido simbólico, remetendo a um movimento místico de ascensão, ou elevação espiritual. E ali encontra afinidade com a arte japonesa do teatro Nô que Craig tanto admirava, e que possui em seu cenário imutável a árvore, cujos galhos se retorcem em direção ao alto, em um simbolismo explícito dos objetivos espirituais do teatro clássico japonês. As escadarias de Craig com suas

possibilidades de recortes da cena não só horizontal como verticalmente fazem parte do mesmo esforço dinâmico que engendrará os célebres biombos móveis (*screens*) utilizados pela primeira vez em seu *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou.

Desenhos de Gordon Craig para seu livro *Steps* (CRAIG, 1909, p.6-7)

Design para *Hamlet* (www3.northern.edu).

A obra de Blake é um ingrediente poético e imagético tão poderoso e tão fundamental para Craig que a primeira edição de *On the art of theatre* surge dedicado “ao eterno gênio do maior entre todos os artistas ingleses, William Blake, e à ilustre memória de sua esposa, este livro é dedicado”.

É coisa santa de se ver,
Em terra fértil e opulenta,
Deixar na miséria um bebê,
Nutrido por mão avarenta?
Este grito é uma canção?
Será ela de alegria?
E tantas crianças pobres?
É uma terra de indigência!
E seu sol nunca tem brilho.
Seus campos secos, desertos
Seus caminhos, com espinhos
E lá é um eterno inverno.
Pois onde quer que o sol brilhe
Onde quer que a chuva assente:
Bebês não podem passar fome
Nem miséria assustar a mente (BLAKE, *Quinta-feira santa*, 2005, p. 81)

O Über-marionette concretiza de maneira sintética e precisa essa visão mística e simbólica de Gordon Craig sobre o teatro e o mundo. Essa alegoria tinha como função, ser uma fresta através da qual o homem pudesse compreender algo de essencial, que não se encontra disponível “desse lado” da janela. “O Über-marionette, que não está nem totalmente viva nem totalmente inerte, constitui aos olhos de Craig o símbolo por excelência desta união entre dois mundos que, segundo ele, se interpenetram” (LE BOEUF, 2009, p. 22). As idealizações visuais e cênicas de Craig parecem almejar, em última instância, abrir “janelas” para o espectador, oferecendo uma espécie de revelação, e uma consequente elevação espiritual. Para Craig, absolutamente tudo em cena, em conjunto harmônico, deveria colocar o espectador em contato com um universo que se encontra além da realidade objetiva, onde Craig talvez acreditasse ser possível fazer visível a verdadeira Natureza essencial. Essa constante obsessão por um sentido de totalidade, de harmonia holística ou cósmica, é representado de maneira direta na figura do Über-marionette, representação abstrata de um corpo indivíduo e ideal do ser humano. Esse universo poético-místico-filosófico se mostra definitivamente como fonte de princípios tão fundamentais para Craig como qualquer uma de suas proposições teóricas, técnicas ou estéticas. Elas são partes inseparáveis e complementares - como a caixa e sua tampa – e somente sua totalidade nos oferece a essência do pensamento de Gordon Craig.

Quero fazer os poemas das coisas materiais,
Pois imagino que esses hão de ser
Os poemas de mais espiritualidade,
E farei os poemas do meu corpo
E do que há de mortal,
Pois acredito que eles me trarão
Os poemas da alma e da imortalidade (WHITMAN, 1990, p. 19).

Em 1936, com a Europa entrando em nova crise e a beira de outro conflito, Craig abandona definitivamente a Itália. O evento da primeira grande guerra mundial causou uma grande reviravolta na vida de Craig. Não apenas pela mudança radical no cotidiano, mas pela tremenda desilusão com a humanidade que esse acontecimento trouxe a seu espírito idealista, nutrido na poesia de Walt Whitman e repleto de uma fé ardorosa no amor universal, que deveria triunfar eternamente sobre o mal.

Ao término da guerra, aos 46 anos, Craig continua um homem místico e seu entusiasmo e crença no aparecimento do homem “escolhido” que guiaria a humanidade em direção ao futuro elevado, o fez demorar a constatar a incompatibilidade entre as ideias de Benito Mussolini, ditador fascista italiano, a quem apoiou antes da guerra, com as de fraternidade universal de Whitman. Ao cair em si, ele rabisca sua decepção em um exemplar da biografia de Mussolini: “Essa ideia – pátrias no plural ‘Itália’, ‘França’, ‘Inglaterra’, eu não consigo apoiar. A única ideia que consigo aceitar é aquela que percorre, como uma emoção única, toda a Terra: uma pátria mundial, sem contendas, sem o maldito egoísmo. (...) A coisa mais grandiosa é a Terra” (CRAIG in Le Boeuf, 2009, p. 34). Nessa afirmação ouvimos o eco da simplicidade que buscava Whitman com a imagem da pequena folha da relva, como símbolo e alimento da ideia de fraternidade universal.

Estes são realmente pensamentos de todo homem em qualquer tempo e lugar. Não são originais meus. (...) E se não são a pergunta e a resposta à pergunta, não significam nada. E se eles não se colocam tão perto quanto distantes parecem, na valem nada. Esta é a relva que cresce onde quer que haja terra e haja água. Este é o ar comum que banha o globo (WHITMAN, 1990, p. 29).

Em 1938, descrente de todas as ideologias e movimentos estéticos, Gordon Craig se agarra aos seus antigos ideais utópicos e se declara ainda um homem religioso, afirmando que “amar a todas as coisas é o objetivo de toda religião, e contribuir, onde quer que seja, a ser parte do amor” (CRAIG in Herrera, 2009, p. 15).

O elemento Nietzsche: o pensamento über.

O homem é uma corda esticada entre o animal e o super-homem: uma corda por cima do abismo; perigosa travessia. Perigoso caminhar; perigoso olhar para trás, perigoso parar e tremer. O que é de grande valor no homem é o fato de ser uma ponte e não um fim; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um acabamento (NIETZSCHE, 2011, p. 16).

Gordon Craig identifica a ineficiência do ser humano em produzir uma autêntica obra de arte, dada a sua natureza volúvel, submissa a instabilidade de seus humores. Ele afirma que o produto artístico que o ator produz, não passa de um amontoado disforme de acasos: “A arte, como dissemos, não pode admitir o acaso. Por isso, o que o ator nos oferece não é uma obra de arte, é um amontoado de acidentes” (CRAIG, 2009, p. 28). Craig concorda assim com a ideia de Nietzsche de que o homem é uma condição a ser superada. Nietzsche, com seu *Übermensch*, criou uma imagem de transcendência para o ser humano que se opõe e supera o modo de vida cotidiano: “Eu vos ensino o *Übermensch*. O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo? (...) Que é o macaco para o homem? Uma risada, ou dolorosa vergonha. Exatamente isso deve ser o homem para o *Übermensch*: uma risada, ou dolorosa vergonha” (NIETZSCHE, 2011, p. 13). Obviamente está incluída aí a teoria evolutiva recém colocada por Charles Darwin, onde o macaco aparece alinhado com o homem, embora alguns teóricos, como Roberto Machado (2001), não identifiquem em Nietzsche uma posição darwinista.

Gordon Craig também vislumbra essa corda entre um ator e o verdadeiro artista. A premissa de Nietzsche para que o Zarathustra ofereça sua revelação é a constatação de que o céu está vazio e que não existe Deus. Ainda que a simples negação da divindade fosse uma ideia que Craig abraçaria com simpatia, o que move a Nietzsche não é uma defesa da proposta ateuista, mas questionar como essa ideia de Deus surgiu: para que e por que. E mais ainda, por que essa ideia desapareceu. Se o centro das questões existenciais retorna ao homem, Craig encontra espaço para propor uma teoria onde a “divindade” modelar é uma grotesca reprodução humana, desprovido de sopros divinos que lhe animem, além da mão humana.

Influenciado pela sentença de morte divina dada por Nietzsche, Craig sente-se acolhido nessa nova ordem cósmica proposta por Nietzsche. Suas referências místicas puderam em Nietzsche se acomodar confortavelmente e abrir caminho para suas investidas intelectuais sobre a morte, sobre a matéria como elemento básico da vida e do teatro, e sobre a arte como uma janela. Através do sublime, o teatro poderia representar uma janela para algo que está além, oculto sob máscaras, algo que ultrapassa o humano e o cotidiano. Com Nietzsche, Craig se sentiu seguro para zarpar em aventuras filosóficas inusitadas, para navegar em mares desconhecidos e revolucionários.

Nosso coração transborda em gratidão, admiração, pressentimento, expectativa – finalmente o horizonte nos aparece livre outra vez, embora não esteja limpo, enfim nossos navios podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo; novamente é permitida qualquer ousadia de quem busca o conhecimento; o mar, o nosso mar, se abre outra vez diante de nós, e provavelmente nunca houve tanto “mar aberto”. (NIETZSCHE, 2003, p. 182)

Abre-se caminho para novas sacralizações, para busca do sagrado, da transcendência em si mesmo. Abre-se a possibilidade de enxergar nesta vida uma travessia para algo além do que é dado mundanamente. E, mais importante, esse além pertence ao nosso mundo, e não ao mundo sobrenatural. Um objetivo para todo e qualquer homem, desde que consiga vislumbrar este alvo e recolher as qualidades necessárias para atingi-lo: “Amo aqueles que se sacrificam à terra, para que a terra, algum dia, se torne do *Übermensch*. Amo aquele que vive para adquirir o conhecimento e quer o conhecimento para que um dia o *Übermensch* viva” (NIETZSCHE, 2011, p. 12). Um elogio ao esforço humano de superação. Não há nada entregue pelos céus. Rechaça-se o talento enviado por Deus, o pretense dom natural enviado pelo Todo poderoso, criador do carisma irresistível, e que alça tal personalidade à um patamar acima dos outros. Gordon Craig ataca os atores de sua época, cuja característica e reputação repousa sobre esse carisma enviado do “alto”. Ao invés do dom, Gordon Craig traz o *Über-marionette*, a figura inerte e tosca. A matéria que iguala a tudo e a todos, e sobre a qual qualquer ator pode e deve triunfar, se assim desejar e se empenhar. Um manifesto de louvor ao esforço humano de se tornar demasiadamente humano: sublime. “Mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o *Übermensch*. Que esta seja um dia, no grande meio-dia, a nossa derradeira vontade!” (NIETZSCHE, 2011, p. 76).

Um homem velho que vê Zaratustra retornando de seu eremitério, o reconhece de quando por ali passou indo para seu retiro. E o velho reconhece que agora ele está diferente: “Sim, reconheço Zaratustra. Não caminha ele agora como um dançarino ? (...) Está mudado Zaratustra, tornou-se uma criança, um despertado. Que queres agora entre os que dormem?” E Zaratustra responde: “Eu amo os homens” (NIETZSCHE, 2011, p. 12).

Quando Zaratustra decidiu descer de sua caverna, ele o fez por perceber a si mesmo repleto, pleno, em estado de abundância de conhecimento e por isso ele necessita ensinar. Ele declara isso ao sol, como em uma prece: “Oh grande astro! Que seria de tua felicidade, se não tivesses aqueles que iluminas? (...) Olha, estou farto de minha sabedoria, como a abelha que juntou demasiado mel, necessito de mãos que se estendam (...) Então me abençoa, oh olho tranquilo, capaz de contemplar sem inveja até mesmo uma felicidade excessiva. Abençoa a taça que quer transbordar” (NIETZSCHE, 2011, p.11). Se lemos esses belos trechos da alegoria de Nietzsche tendo em mente a proposta do *Über-marionette* de Craig e o papel que ele considera possuir dentro do mundo teatral, a relação se faz quase que de maneira direta. O Zaratustra de Nietzsche está impregnado dentro dessa elaboração sobre o que significa o *Über-marionette* e qual o procedimento para se

chegar à ele. “Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas” (NIETZSCHE, 2011, p. 107).

Nietzsche também surge como um crítico ao Naturalismo, à cópia da realidade, tão em voga à época. Ele identificou na presença do coro uma essencialidade teatral perdida: “a introdução do coro (no processo de formação da tragédia na Grécia) é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte” (NIETZSCHE, 2003, p. 34). Nietzsche fornece a munição necessária à Craig em sua batalha contra o Naturalismo e deu um importante estofo filosófico às suas ideias teatrais. Se para Gordon Craig, o humano em cena é uma fonte de acasos, e o acaso na arte é uma abominação que deve ser superada em direção à verdadeira arte, para Nietzsche, o mundo também se define como uma confusa combinação de acasos.

Aquilo que chamamos de mundo é o resultado de uma legião de erros e fantasias que surgiram gradualmente no curso da evolução total da natureza orgânica, entrelaçam-se uns com os outros e agora são herdados por nós como o tesouro acumulado de todo o passado – como tesouro: pois o valor de nossa humanidade nele reside (NIETZSCHE, 2004, p. 26).

O culto a Dioniso e sua celebração à harmonia dos homens com a natureza, resgatado por Nietzsche em seu *O Nascimento da tragédia*, causou furor nos centros intelectuais à época do lançamento do livro. Gordon Craig não ficou isento a essa comoção intelectual e se viu cativado pelo pensamento de Nietzsche. Contrariando a concepção dos séculos XVIII e XIX, que tomavam a cultura grega como epítome da simplicidade, da calma e da serena racionalidade, Nietzsche em seu *O Nascimento da tragédia* interpreta a cultura clássica grega como um embate de impulsos contrários: o dionisíaco, ligado à exacerbação dos sentidos, à embriaguez extática e mística e à supremacia amoral dos instintos, cuja figura é Dioniso, deus do vinho, da dança e da música; e o apolíneo, face ligada à perfeição, à medida das formas e das ações, à palavra e ao pensamento humanos (*logos*), representada pelo deus Apolo. Segundo Nietzsche, a vitalidade da cultura e do homem grego, atestadas pelo surgimento da tragédia, deveu-se ao desenvolvimento de ambas as forças, e o adoecimento da mesma sobreveio ao advento do homem racional, cuja marca é a figura de Sócrates.

Nietzsche em seu *O Nascimento da tragédia* afirmou que o ser humano havia perdido seu sentido dionisíaco original e, com essa afirmação, fazia uma apologia à comunhão do homem com a natureza e com o universo. Refutando uma existência atrelada a um devir, recusou a existência de um mundo definido por dualidades, platônicas ou cristãs. Compreendia que tais dualismos contrapõem de maneira equivocada a realidade

que experimentamos objetivamente a uma outra supostamente melhor, posterior e superior. Com isso, afirmava que a única realidade existente, de fato, é essa em que estamos lançados no momento, e nenhuma outra mais ou além. E que esse presente deve ser vivido desprendido de passado e futuro, apontando como eixo central da vida a relação com o “agora” e com o que ele possui de mais extraordinário: a efemeridade. Um desdobramento dessa reflexão é a crença de Nietzsche nas Artes como os universos linguísticos adequados à abordagem da realidade mais essencial. Nietzsche era radical sobre esse tema e afirmava que “somente enquanto fenômeno estético a existência e o mundo se justificam” (SILK & STERN in Herrera, 2009, p. 26). Craig permanecerá fiel e devoto às ideias de Nietzsche por toda a vida.

A verve profética e o espírito messiânico de Zaratustra, enquanto um deus que dança, de um divino em movimento, inspira Craig. A imagem do Zaratustra dançarino servirá como imagem simbólica revolucionária e poderia ser identificado como um dos ascendentes divinos do Über-marionette de Craig. Assim como Zaratustra, Craig sente que deve descer a montanha para ensinar, mas como todos os profetas, também se sente um incompreendido. Craig direciona seu discurso para o futuro, entendendo, assim como Nietzsche percebeu sobre suas ideias, que seu pensamento não seria acolhido por seus contemporâneos.

Querer ser profeta é sem dúvida a maior das presunções, de modo que parece ridículo declarar que não se quer sê-lo. Ninguém teria o direito de falar com tom de oráculo sobre o futuro da nossa cultura e sobre a questão que esta ligada a ela, o futuro dos nossos meios e dos nossos métodos educacionais, se não pudesse provar que esta cultura vindoura é já, numa certa medida, um presente e que, numa medida maior ainda, ela deve se expandir para exercer uma influência necessária sobre a escola e as instituições educacionais. (NIETZSCHE, 2003, p. 43)

A declaração com caráter profético revela a marcante intenção de estabelecer comunicação com o futuro da arte, com a intenção de lançar os alicerces para algo grandioso que se realizará em um futuro idealizado e, quiçá, utópico. “Devemos dar-lhes tempo para compreenderem. Talvez em 1990” (CRAIG in Junior, 1963, p. 21). Craig falará incessantemente sobre o futuro da arte teatral, o ator do futuro, o teatro do futuro. Como um Zaratustra, Craig dança em suas contradições e percebe que criar essa aura de gênio incompreendido poderá ajudá-lo a divulgar suas ideias: “Zaratustra, o dançarino; Zaratustra, o leve, aquele que acena com suas asas, já pronto para o voo; que acena para todos os pássaros, pronto e a ponto de se lançar, espírito ligeiro e cheio de graça” (NIETZSCHE, 2011, p.280).

O Zaratustra de Nietzsche – “o arauto do raio” (NIETZSCHE, 2011, p. 17) – compõem, ladeado pela figura enigmática do Shiva Nataraja e do Dioniso cósmico, um panteão onde o religioso contracenava com o cênico. Esses deuses tem em suas representações o perfil do magnífico e do grandioso, além é claro do já citado potencial dinâmico. Shiva, como Dioniso, é representado como protetor daqueles que se mantêm afastados da sociedade convencional. Simboliza tudo o que é caótico, perigoso, inesperado, tudo o que escapa à razão humana e “só pode ser atribuído à ação imprevisível dos deuses” (DANIELOU, 1989, p. 9). A superlatividade de suas pretensões divinas se coaduna com os ideais de Gordon Craig. Essas representações de natureza religiosa possuem como característica marcante o movimento. Ele surge como a força motora de suas atividades e bênçãos. Irmanados ao *Über-marionette* de Craig fazem uma apologia ao movimento em si, puro impulso para a revelação, desprovido dos aspectos desidiosos da alma e dos humores. Olga Taxidou faz um paralelo entre as alegorias de Nietzsche e Gordon Craig afirmando que “o *Übermarionette* pode ser visto como uma versão teatral do *Übermensch* de Nietzsche na era da eletricidade” (TAXIDOU, 1998, p. 35).

O conceito de *Übermensch* em Nietzsche está intimamente vinculado ao conceito de homem superior. O homem superior, sendo aquele que decide fazer a travessia entre o macaco e o *Übermensch*, é o homem ideal, raro, a quem o destino da sociedade deveria ser entregue. O homem inferior é aquele que se resigna e celebra os pequenos prazeres que a vida em seu aspecto menor oferece. “aproxima-se o tempo em que o homem não mais arremessará a flecha do seu anseio para além do homem. (...) A terra se tornou pequena e nela saltita o último homem, que a tudo apequena. Sua espécie é inextinguível como o pulgão (...) ‘Nós inventamos a felicidade’, dizem os últimos homens, e piscam o olho” (NIETZSCHE, 2011, p. 18). Quando Zaratustra oferece a sabedoria da possibilidade do *Übermensch*, os homens que o ouviam na praça riem e gritam que lhes agrada e desejam a esse último dos homens. Zaratustra se dá conta que eles não estão preparados.

Após pregar na praça e encontrar apenas tumulto e incompreensão, Zaratustra se senta ao lado de um moribundo equilibrista, artista de rua, que havia caído de sua corda. Aqui se vê novamente a ideia da corda estirada. E de um homem que ao tentar atravessá-la cai e se fere mortalmente. O homem ferido diz a Zaratustra que sempre soube que o demônio ainda lhe passaria a perna. E que agora irá para o inferno. Zaratustra lhe garante que não existem céus ou infernos. O equilibrista responde que então não perdeu nada, ao perder a vida. “Não sou mais que um animal a quem ensinaram a dançar”. Zaratustra lhe repreende: “De maneira alguma. Fizeste do perigo o seu ofício, não há o que se desprezar nisto. E agora pereces em teu ofício. Por causa disso eu te sepultarei com as minhas mãos” (NIETZSCHE, 2011, p. 20). O equilibrista ainda tenta segurar a mão de Zaratustra, mas não

consegue. Zaratustra se deixa ficar um tempo ao lado do cadáver e Nietzsche brinca com o evangelho cristão, quando Zaratustra “diz ao seu coração: Na verdade, uma bela pescaria teve hoje Zaratustra! Nenhum homem pescou, e sim um cadáver (NIETZSCHE, 2011, p. 21). Depois, Zaratustra coloca o equilibrista nas costas, como um boneco sem vida, e se põe a caminho. Nesta bela fábula encontramos vários elementos habitantes do universo criativo de Edward Gordon Craig: a morte poética, a corda estirada, um atravessador sobre a corda, a mão que busca a outra mão e o ser inanimado, a matéria inerte simbolicamente irmanada sobre os ombros do bailarino Zaratustra, mas também a sedução/redução fascista do homem escolhido para guiar a humanidade.

O elemento Schopenhauer: a questão do feminino.

Ele - Mulheres são inúteis no palco.

Ela - As mulheres são inestimáveis.

Ele - Quando você diz isso, você substitui um valor novo por um antigo. As mulheres são mais valiosas do que você pensa. É porque você as subestima que você afirma que elas são valiosas sobre o palco. O valor delas é no mundo natural, não no artificial; é no maior, não no de menos; no essencial, e não na sombra. (CRAIG, *O sábio e as virgens tolas*, 1967, p. 91)

Oculto sob o pseudônimo de John Semar, que ele retirou de um dos personagens do teatro de sombras Wayang de Java (e cujo reverso, Rames, um Craig brincalhão também utilizará como pseudônimo) Gordon Craig publica em *The Mask* (No. 1, volume 7, de Julho de 1914), o artigo *A word about Schopenhauer and the feminist movement* (“Uma palavra sobre Schopenhauer e o movimento feminista”). Descrevendo Schopenhauer como um “eminente escritor” e um dos contribuidores de sua revista, Craig afirma que “Herr Schopenhauer esclarece aqui muitas coisas que não sabíamos e outras, que a todo custo, é bom que não esqueçamos, e ele as explica sem ser engraçado ou vulgar” (CRAIG, 1914, p. 7). Segundo a curadora do arquivo sobre Gordon Craig no Instituto britânico de Florença, o estopim parece ter sido alguma agitação feminista que provavelmente causou certo tumulto nas tranquilas ruas de Florença da época, o que aparentemente muito perturbou a Craig. Craig não perde a oportunidade para demonstrar um marcante aspecto de sua personalidade: não uma misoginia, mas um ferrenho anti-feminismo. O artigo de Gordon Craig faz uma introdução ao artigo de Schopenhauer *On women* (“Sobre as mulheres”), associando estranhamente o evento em Florença ao movimento socialista:

Ocorreu outro dia o que pareceu ser uma greve geral em Florença, e toda a cidade ficou paralisada por alguns momentos. Depois de algumas horas, os cidadãos perceberam que não era ordem, mas desordem o que os socialistas tentavam criar. (...) Todas as mulheres em todo o mundo acabam de descobrir que esse grupo quer, de fato, é a desordem. Eles estão agora prestes a golpear a cabeça dessas mulheres e, depois, prosseguir com o seu trabalho (CRAIG, 1914, p. 7)

Schopenhauer oferece o argumento perfeito para Craig justificar sua aversão às mulheres no teatro e justapor à sentença de morte do ator em geral, a exclusão das atrizes, em particular. As mulheres deveriam ser banidas dos palcos e deixá-los “finalmente e exclusivamente para os homens se é que desejamos salvar o teatro”, Gordon Craig escreve no artigo *The history of japanese colour prints*, publicado em *The Mask*, vol. 4, 1911, p. 64. E aqui resgata, convenientemente, um aspecto do teatro oriental que coincide com sua cruzada pelo banimento das mulheres do palco. Em muitas formas do teatro oriental tradicional as mulheres não são admitidas em cena, o Nô japonês e o Kathakali indiano, são exemplos disso. A arte para Craig era um trabalho para homens. Mulheres não seriam capazes de criar arte, segundo ele. Em muitas ocasiões, Craig investe contra a presença de atrizes no teatro e ao longo de vários números de *The Mask* se pode encontrar manifestos contra as atrizes. Craig parece identificar na presença de atrizes sobre o palco um artifício específico ao Naturalismo teatral e uma expressão característica de suas idiossincrasias, “de maneira geral, a rígida noção patriarcal de Craig é vista como uma outra maneira de preservar o passado tradicional e protegê-lo de movimentos modernizadores, como o Feminismo” (TAXIDOU, 1989, p. 93).

Basta apenas observar a forma como são feitas as mulheres para se perceber que elas não foram planejadas para grandes trabalhos nem mentais nem físicos. Ela paga a dívida de sua vida não pelo que ela faz, mas pelo que ela sofre... através das dores de parto, criação dos filhos, e através da sujeição ao homem, de quem ela deve ser uma paciente e entusiasta companheira. As grandes tristezas e alegrias ou grandes exhibições de força não foram destinados à ela; sua vida necessita fluir mais tranquilamente, mais suavemente, e mais discreta que a do homem, sem que seja por isso essencialmente mais feliz ou infeliz. (SCHOPENHAUER, 1988, p. 527).

Parece lógico admitir que Craig tenha preferido que sua criação fosse chamada por ele de “o” Über-marionette e não “a” Über-marionette. O homem representa para Gordon Craig o potencial racional e consciente que ele prezava na formação do Über-marionette. Ao citar seu mentor Henry Irving como um exemplo de Über-marionette, menciona sua inteligência ao criar seus personagens. Em oposição à mulher que representaria, em cena, a concretização do culto à personalidade e à emoção. Uma atriz sobre o palco representaria um esdrúxulo elogio à esse arremedo de natureza que o Naturalismo propunha. E isso se dava não por uma opção da atriz, mas a uma propensão intrínseca à natureza feminina,

segundo Craig. Novamente ele poderia recorrer à Schopenhauer para embasar sua assertiva.

Mulheres são adequadas para atuarem como babás ou como nossas primeiras professoras na infância, pela simples razão de serem elas mesmas infantis, tolas e míopes... em uma palavra, são crianças grandes durante toda a vida, uma espécie de intermediário entre a criança e o homem, que é o humano propriamente dito. Basta ver como uma moça brinca dia após dia com uma criança, dança com ela e canta para ela; e depois pense o que um homem, com sua melhor boa vontade, pode fazer em seu lugar (SCHOPENHAUER, 1988, p. 527).

Poderia-se apontar na marionete uma qualidade fálica, afirmativa de masculinidade. Mas também de caráter anímico, característico ao culto dionisíaco e shivaísta. Craig usava como suporte para suas posições, digamos, anti-feministas alguns excertos cuidadosamente escolhidos de textos de Schopenhauer. Nietzsche também lhe serviu em muitas ocasiões: “Vais ter com as mulheres? Não esqueças o chicote!” (NIETZSCHE, 2011, p. 65). O contato com Isadora Duncan criava uma contradição difícil de ser vencida. Duncan conhecia muito bem não só a filosofia de Nietzsche como a de Schopenhauer e Kant, aos quais conheceu no idioma original. Por fim, a convivência com contradições parece fazer parte do “sistema” de Craig, ainda que nunca tenha sabido muito bem como negociar com opiniões contrárias às suas.

Com toda razão, poder-se-ia chamar o sexo feminino de não-estético. Nem para a música, nem para a poesia, tampouco para as artes plásticas as mulheres têm, real e verdadeiramente, talento e sensibilidade; quando, porém, elas afetam ou simulam essas qualidades, de nada mais se trata senão de pura macaqueação voltada a seu desejo de agradar. No teatro, se de fato os gregos não permitiam às mulheres o ingresso aos espetáculos, eles o faziam com razão; ao menos se podia ouvir algo no teatro deles. Para o nosso tempo seria adequado acrescentar ao *taceat mulier in ecclesia* [a mulher deve permanecer calada na igreja] um *taceat mulier in theatro* [a mulher deve permanecer calada no teatro], ou substituir o primeiro pelo segundo, fixando-o com letras grandes na cortina do teatro. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 85)

Gordon Craig admirava os dois filósofos e suas formas literárias. Ambos, todavia, foram notórios anti-feministas. Posições as quais se tenta justificar associando a eles um histórico de inabilidade e contínuos reveses em seus relacionamentos amorosos ou maternos. Craig, ao contrário foi sempre muito bem sucedido com mulheres. Teve algumas esposas, muitas amantes e inúmeros *affairs*. O ciúme parece ter sido de fato o motivo da separação de Duncan, que não tolerou mais as constantes investidas amorosas do diretor. Por isso talvez Craig especifique sua crítica feroz às atrizes, e não às mulheres em geral.

Ao elogiar, por exemplo, os benefícios dos laços de amizade, Nietzsche em seu Zarathustra, se volta, inesperadamente, contra as mulheres: “No amor da mulher há injustiça e cegueira a tudo o que ela não ama. E mesmo no amor sábio da mulher existe ainda ataque, noite e raio ao lado da luz. A mulher ainda não é capaz de amizade: são ainda gatos as mulheres, e pássaros. Ou no melhor dos casos, vacas”. A mulher ainda não é capaz de amizade (NIETZSCHE, 2011, p. 56). Está claro que, para Nietzsche, o sexo feminino não é capaz de desenvolver um amor sincero.

Que o homem tema a mulher quando ela ama, pois então ela faz todo sacrifício, e nenhuma outra coisa tem para ela valor. Que o homem tema a mulher, quando ela odeia, pois o homem é, no fundo da alma, apenas mau, mas a mulher é ruim. (...) A felicidade do homem é: eu quero. A felicidade da mulher é: ele quer (NIETZSCHE, 2011, p. 64)

Outro componente turbulento em todos esses casos é o papel das mães. A figura feminina em Nietzsche sempre foi motivo de perturbação. Em Schopenhauer, sua mãe parece ter tido uma influência negativa sobre sua opinião sobre o gênero feminino. E em Craig, a figura de Ellen Terry com seu carisma celebrado e venerado por todos, sempre se apresentou como uma presença enorme, por demais asfixiante, e que ocupava todos os espaços em que se encontravam juntos, por todo o tempo. Não deixava espaço para o jovem Craig construir seu brilho próprio, apesar da intensa admiração mútua.

Os argumentos de Schopenhauer, neste sentido, assumem um tom superlativo, quase de demonização das mulheres ou pelo menos de sua incongruência com a vida real. E muitos de seus pontos, assumem esta superlatividade baseada por vezes em comparações radicais: “No seu íntimo, as mulheres entendem que os homens são feitos para ganhar dinheiro e elas para o gastar; se o não podem fazer durante a vida do marido, desforram-se depois da morte dele” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 85), demonstrando certa ignorância sobre a importância, mesmo na época de Schopenhauer, do papel da mulher. O que faz pensar que talvez seus escritos possam ter uma função intencionalmente provocativa, ou vingativa. Todos esses esforços ainda que possam explicar a postura machista ou misógina de Craig e Schopenhauer, não as justificam, obviamente.

A profunda seriedade com que nós homens examinamos e avaliamos todas as partes do corpo de uma mulher, e com que ela, por sua vez, faz o mesmo; o escrúpulo crítico com que esquadrimos a uma mulher que começa a nos agradar; a obstinação que colocamos em nossa seleção (...) tudo isso é muito apropriado dada a importância de seu fim. Pois o filho que será gerado com ela, terá que levar, por toda vida uma parte semelhante. Por exemplo, se uma mulher é meio torta, ainda que ligeiramente, poderia facilmente transmitir a seu filho uma corcunda; e assim também com o resto do corpo” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 51).

A mulher assume em Schopenhauer um papel procriador, como natural à sua essência. Ele fez parecer ser uma tarefa árdua para o homem a escolha da mulher certa. Não pelo amor, mas por suas características físicas. O que exigiria do homem uma exaustiva e atenta reflexão. Um escrito que parece nem pertencer a Schopenhauer. Gordon Craig selecionava com cuidado os argumentos que poderiam lhe servir para suas posições éticas e com vista a justificar algumas de suas decisões, como por exemplo, sua crítica às atrizes, ou a exclusão das mulheres na equipe de professores em sua Escola para a Arte do teatro e a insistência em obscurecer o papel de Dorothy Neville Lees ao longo de seu trabalho em Florença. Mestre dos paradoxos, Craig conjugava a visão mais avançada da arte com posições extremamente retrógradas, mesmo para seu tempo. Basta contrapor a atitude de sua irmã, Edith, que na Inglaterra, no coração da moral vitoriana, se tornou a primeira diretora teatral britânica e assumiu um relacionamento homossexual. Craig se revelou um homem extremamente conservador e seu nome sofre algumas resistências em alguns círculos por esse motivo. Schopenhauer talvez tenha ajudado a Craig a embasar uma posição questionável e que não contribui com sua imagem e relevância histórica. Essas posições dificultarão enormemente o diálogo com uma das maiores influências em sua formação intelectual: Isadora Duncan.

1.4. Isadora Duncan: Movimento e Visualidade

Eu tenho algo a dizer sobre Isadora Duncan. Na verdade, eu tenho muitas coisas para dizer sobre ela: mas isso pode esperar e se concretizará em minhas memórias. O algo que tenho a dizer agora é que ela foi a primeira e única dançarina que vi dançar (...) Quando ela morreu, pareceu a alguns de nós que a dança havia acabado. (CRAIG, 1952, p. 247)

Isadora Duncan scandalizou o público ao dançar com seus pés desnudos, quando só se dançava com sapatilhas. Ela propunha interagir com a Natureza e fazer de seu corpo – semi desnudo em cena - o local dessa interação. Isadora passou a buscar nos fenômenos da natureza – as ondas do mar, o vento, as árvores, as nuvens - sua inspiração: “Minha primeira ideia do movimento da dança veio certamente do ritmo das ondas. Eu tentava seguir seus movimentos e dançar em seu ritmo” (DUNCAN in Garaudy, 1973, p. 58). Ao mesmo tempo revolução e escândalo, Duncan representou uma das mais profícuas pesquisas sobre o movimento e sobre o corpo humano e suas possibilidades.

A revalorização do corpo e de suas dinâmicas presentes nas pesquisas de Isadora Duncan encontra um nicho fértil no pensamento de Gordon Craig na forma de “movimento”.

Apesar de preconizar o artificialismo em cena, Craig concorda com a crítica de Duncan de que a arte (a dança, especificamente) obriga o corpo humano a uma reorganização antinatural, desnecessária e agressiva, como no caso do ballet que, segundo Isadora “se condena sozinho porque impõem a deformação do maravilhoso corpo humano ideal. Que ideal expressa o ballet?” (DUNCAN, 1980, p. 23). Somente uma ultrapassagem dessa realidade redutiva poderia libertar o corpo humano e fazê-lo belo e expressivo. Craig encontrou afinidade nos âmbitos da ideia de ultrapassagem do que é humano e no da reflexão sobre a dicotomia entre o natural e o artificial. Quando Craig conheceu Duncan ainda não havia concebido o Über-marionette, nem composto nenhum de seus escritos iniciais. Duncan foi o estímulo para Craig compor seus primeiros textos e muito provavelmente inspirou a formulação do Über-marionette.

Mas Gordon Craig e Duncan possuíam muitas discordâncias. A visão de ambos sobre o corpo humano era antagônica. A questão do feminino também era um terreno de conflito. Na vida pessoal, o ciúmes de ambos sempre foi uma grande dificuldade, ainda que Isadora parece ter tido muito mais razões para litigar sobre este ponto. Da união amorosa entre eles, nasceu uma filha, Dreide. Além de Duncan, somente Ellen Terry e Henry Irving foram capazes de despertar a admiração e influenciar tanto e tão profundamente a Craig. Ele retribuiu esta admiração escrevendo um livro sobre cada um desses personagens.

Jamais esquecerei a primeira vez que a vi surgir sobre uma plataforma vazia para dançar. (...) Apenas movendo-se - sem piruetas ou qualquer dessas coisas que esperamos ver. (...) Ela estava falando em sua própria língua, sem repetir nenhum mestre do balé, movendo-se como ninguém nunca tinha visto ninguém se mover antes. (...) Eu me lembro que quando acabou eu corri a seu camarim para vê-la, e lá também eu me sentei imóvel e mudo em sua frente por um tempo. Ela entendeu perfeitamente meu silêncio, qualquer conversa seria desnecessária. Ela estava cansada depois de sua dança, e descansava. Ninguém mais veio vê-la. Ao longe ouvíamos ainda os contínuos aplausos. (CRAIG in Rood, 1977, p. 248)

Duncan teve um papel fundamental na vida profissional de Gordon Craig em pelo menos em dois momentos decisivos: ao apresentá-lo a Eleonora Duse e mais tarde a Constantin Stanislavski. O encontro com Duse teve como desdobramento a mudança de Craig para Florença e uma longa lista de realizações práticas e teóricas produzidas por um período de trinta anos. Seu trabalho em Florença inicia-se com um projeto cenográfico encomendado por *La Duse* para uma montagem de *Rosmersholm* (1906), de Ibsen. Mas depois se abre para uma intensa produção literária em sua revista *The Mask* e em maquetes e desenhos para várias produções (inclusive o *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou) e na elaboração de seu projeto mais idealista, a Escola para a Arte do teatro, no teatro Arena Goldoni.

Duncan convenceu Stanislavski a convidar Craig para aquela que seria uma de suas poucas montagens – e sem dúvida a mais relevante - de sua vida: *Hamlet*. Esta realização se tornaria um marco na vida de Gordon Craig e na história do teatro universal. Nas duas situações, tanto com La Duse como com Stanislavski, Duncan funcionou como mediadora e tradutora, facilitando as negociações e atenuando as arestas entre as partes. Isadora Duncan não apenas ajudou Craig a construir sua ideia de teatro e movimento, mas o permitiu percorrer a Europa divulgando seu trabalho e suas ideias, e encontrar vários expoentes do teatro mundial. O encontro com as ideias de Duncan levou Craig à sua síntese de ação, cena e voz. Mas, principalmente, o levou à Florença.

Craig chega a Florença aos 34 anos para realizar a cenografia da montagem de *Romersholtm*, de Ibsen, para Eleonora Duse. A atriz italiana Eleonora Duse, La Duse, como era conhecida, foi uma das atrizes mais famosas da Europa. Seguindo a tradição de atrizes, como Sarah Bernhardt e Ellen Terry, que reuniam em torno de sua aura pessoal o sucesso de suas montagens, La Duse percorreu o mundo – inclusive o Brasil – colhendo aplausos à seu carisma. De comportamento polêmico, também muito condizente a essas personalidades cultuadas ao extremo, La Duse teve sua formação teatral em meio ao movimento romântico. Eleonora Duse seria um bom exemplo do tipo de teatro contra o qual Craig havia se levantado. Apesar disso, ela também dava sinais de cansaço da fórmula teatral que ela exemplificava em sua carreira. A frase completa que Craig cita em seu artigo retrata bem este sentimento: “Para salvar o teatro, o teatro deve ser destruído, os atores atrizes devem todos morrer pela peste. Eles envenenam o ar, eles fazem a arte ser impossível. Não é drama o que eles representam, mas apenas peças de teatro. Devemos voltar ao teatro grego, representar ao ar livre, o drama está morrendo de baús e caixas e vestidos de noite e de gente que vem digerir o jantar” (SYMONS, 1906, p. 336). Duse havia sido convencida por Isadora Duncan de que Edward Gordon Craig seria o artista perfeito para conceber o cenário de sua próxima produção.

Emblematicamente, a preparação de *Romersholtm* representou algo a mais além da ocasional ruptura com os esquemas de representação naturalista: ali se encontra o início de um fecundo período de “realizações florentinas”, que de certo modo refuta o lugar comum que define a Craig como um “profeta” isolado do mundo, incapaz de realizar. Com *Romersholtm*, mas principalmente com a polivalente atividade dos anos sucessivos, Craig se mostra um realizador energético, concretizando vários projetos de diferentes tipos, em diferentes meios expressivos.

Flexionando seu gênio irascível, Craig já desde o início do projeto do *Romersholtm*, se indispõe com sua própria benfeitora, Eleonora Duse. Ele escreve uma carta a um amigo falando sobre o conde Kessler, que estava patrocinando sua parceria com La Duse em

Romersholm. Craig reclama de seu papel “apenas” coadjuvante na montagem, preferindo esquecer-se de que foi contratado como cenógrafo, e não como diretor, o que La Duse fazia questão de lembrá-lo chamando-o de “pintor”. Escreve Craig: “Como eu havia dito a ele (Kessler), não posso fazer nada sem antes ler primeiro o texto – depois não posso fazer nada se não me é assegurado que terei poder absoluto sobre o texto, os atores e as atrizes, a cena, os figurinos e cada outro detalhe da produção” (ISOLA & PEDULLÀ, 1993, p. 68).

Teatro Pergola, Florença (foto do autor)

Em uma carta a um amigo, La Duse descreve o seu ponto de vista sobre Craig: “Eu não consigo compreender! Não posso admitir uma ofensa assim, onde o problema é somente o dinheiro! O Pintor diz “Eu quero tanto”. A atriz diz: “Eu gasto tanto”. O pintor quer *renovar* todo o lixo teatral! Ai de mim! Tanto que quis eu mesma, mas *não posso fazer tudo de uma única vez*, e no momento de partir em tournée este *renovar* tem aspectos ameaçadores porque eu conheço os *encargos* que a *rotina* cria *para a arte*” (ISOLA & PEDULLÀ, 1993, p. 105). *Romersholm* estreou em 5 de dezembro de 1906 no teatro della Pergola, com sua bela fachada do século XIX, localizada em via della Pergola, de onde retirou seu nome. Uma placa de bronze em seu camarim principal atesta a reunião nesta montagem dos dois artistas internacionais, geniosos e históricos. Eleonora Duse morre em 1924.

A percepção de Duncan sobre os fundamentos das artes cênicas explicitadas em sua obra cênica e escrita, almejava estabelecer novos padrões para uma arte do futuro. Essa preocupação com o futuro surge em seu texto mais conhecido *A dança do futuro*

(1903), escrito supostamente em parceria com seu irmão Raymond. A Europa respirava uma atmosfera de renovação nas artes cênicas, que se insinuava na dança principalmente a partir do trabalho da dançarina norte-americana Loie Fuller, onde os movimentos naturais e improvisados ganhavam inédita importância.

Apesar de Gordon Craig nunca tê-lo admitido parece claro que seu texto *Os artistas do Teatro do futuro* (1907), segue o princípio de *A dança do futuro* de Duncan. O discurso em direção ao futuro é um traço constante também nos escritos de Friedrich Nietzsche, que em vários momentos declara se sentir prematuro dentro da história. Essa intuição de que possuir algo a ser dito para as futuras gerações, apesar de inerente a toda prática pedagógica, em Isadora e Craig apontava sutilmente nuances distintos dessa pretensão visionária que fazia parte do caráter de ambos, mais uma herança talvez da influência de Nietzsche: “Tampouco é ainda o meu tempo, alguns nascem póstumos. Algum dia serão necessárias instituições onde se viva e se ensine tal como entendo o viver e o ensinar” (NETZSCHE, 2005, p. 52). Isadora buscou esta realização criando escolas em diferentes locais - Berlim, Paris, Moscou - onde pudesse transmitir suas ideias e ideais. Conseguiu desenvolver uma metodologia, formar alunos e deixar discípulos. Mas ao contrário de Gordon Craig, Duncan sempre manteve certo pudor quanto a qualquer tipo de discurso profético e mesclava com doçura sua visão de futuro, na qual modestamente não se colocava como “escolhida”, mas sim como alguém a espera da “eleita”:

Eu construirei um templo para esperá-la. Quem sabe ainda não nasceu, quem sabe ainda seja uma menina! Quem sabe, ah alegria, pode ser minha a missão de guiá-la em seus primeiros passos, observar o progresso de seus movimentos dias após dia, até que superando meus pobres ensinamentos cheguem a ser divinos, e reflita em si as ondas, os ventos, os movimentos das coisas em crescimento, o voo dos pássaros, o ritmo das nuvens e finalmente o pensamento do homem em sua relação com o universo (DUNCAN, 1969, p. 63).

Craig conheceu a Isadora Duncan em Berlim em 1904 e se apaixonaram. Craig passou a dirigir os assuntos profissionais de Duncan: ajudou-a nas coreografias de suas apresentações, criou para seu cenário um jogo de grandes cortinas azuis que ressaltavam sua figura e a convenceu a substituir por uma orquestra o piano que utilizava como único acompanhamento. Da mesma maneira, realizou uma série de famosos desenhos de sua dança, publicados em 1906 com o título *Isadora Duncan: six movement designs*. Neste mesmo ano, Duncan e Craig se separam. Gordon Craig já havia se casado em 1893 com May Gibson com quem teve quatro filhos. Mais tarde, com sua amante, Elena Meo, teria mais dois filhos. Com Duncan, teve uma filha, Deirdre, que morreu afogada aos sete anos de idade em um trágico acidente. Por causa desta tragédia, Isadora passará alguns anos sem se apresentar.

A comunhão entre o nome Isadora e a noção de “movimento cênico” em Gordon Craig é algo que surge de maneira natural ao se justapor os escritos de Craig e Duncan. Mas aparece de maneira pungente em um exemplar de Craig de seu próprio *On the Art of Theatre*. Ao lado da frase onde ele afirma que o teatro do futuro surgirá “a partir da ação, da cena e da voz” (CRAIG, 2009, p. 15), encontra-se uma anotação singela, feita de próprio punho: indicando a palavra “ação”, Craig rabisca: “Isadora Duncan” (INNES in Herrera, 2009, p.441).

Movimento

Através da música e da dança, Isadora se sente e se manifesta como ser que participa de um todo que a transcende. O indivíduo que se funde no todo: tal é o desígnio da espécie, que Isadora torna visível pelo simbolismo do corpo, em uma linguagem anterior e superior à da razão analítica, à de suas palavras e à de suas mímicas. (GARAUDY, 1973, p.64)

O surgimento de Isadora Duncan na vida de Craig está diretamente relacionado à inclusão do elemento Movimento em suas premissas para o teatro ideal. A ideia da matéria em cena, que se opõe à frágil e imprecisa emoção humana, ganha Movimento a partir da contribuição de Isadora. Uma conjunção de elementos que se mostrará fundamental para a ideia do Über-marionette. Sem a ideia do movimento, Craig talvez não pudesse estruturar essa alegoria da maneira fértil como o fez. Pode-se dizer que o Über-marionette recebeu sua alma através de Isadora: “A dança deve pertencer ao teatro como seu movimento mais nobre” (DUNCAN, 1980, p. 137).

Além de profunda estudiosa da dança, Duncan era aficionada por filosofia, particularmente pela de Friedrich Nietzsche, e dividia com Craig uma grande admiração pela poesia de nuances místicas de Walt Whitman. Isadora sempre representou um desafio para Gordon Craig por ser mulher, famosa, extremamente culta e inteligente. Isadora trazia elementos fundamentais para o pensamento de Craig, falava em outros idiomas, discutia com ele com propriedade sobre as artes cênicas e as artes em geral, inclusive a arte da Grécia antiga. Inúmeras terminologias e enfoques sobre a performance cênica surgem nos escritos de ambos, sendo nítido que ambos, ao final, influenciaram-se e afirmaram-se mutuamente, ao longo do relacionamento entre eles. Em Craig, Duncan encontrou as bases teóricas para sua dança, e em Duncan, Craig encontrou a objetivação de suas ideias e sonhos sobre o movimento humano que ocupou seu pensamento por um longo tempo.

Empenhada em dissecar a Natureza e toda a dinâmica da vida a partir do movimento, Duncan intui que a Arte não se contrapõe ao homem, mas sim à perspectiva em que ele se encontra emoldurado no mundo. O ser humano – com especial carinho para o corpo feminino – é a representação máxima não só de todas as dinâmicas contidas na vida sobre a terra, mas também de todas as forças cósmicas que organizam desde micro-organismos até os corpos celestes. É impossível alijar de qualquer tipo de expressividade a força e beleza tremenda do potencial humano: “O movimento do universo concentrado em um indivíduo se converte no que se chamou de vontade” (DUNCAN, 1969, p. 55), afirma Duncan ecoando seus estudos de Schopenhauer e apontando que, ao contrário de Craig, faz uma leitura bastante positiva do filósofo pessimista. Esta também possivelmente resultante de seu contato ainda mais íntimo com Nietzsche.

Não apenas a dança - “o gesto mais universal, em que o homem é todo gesto” (KERÉNYI, 2002, p. 12) - era objeto da reavaliação de Isadora, mas principalmente a fisiologia, as dinâmicas e as possibilidades do corpo humano. Isadora entende o corpo humano como campo das experiências, sensoriais e emotivas, mais vitais para o ser humano, ao mesmo tempo poderoso produtor de linguagem e, portanto partícipe natural das artes cênicas, das artes do movimento, da arte da efemeridade, da arte da comunhão com a natureza. O esforço no resgate da beleza natural do corpo humano, mais marcadamente o corpo feminino, impôs uma abordagem fisiológica dos movimentos das partes do corpo, mesmo as de menor dimensão: suas funções primordiais e potencialidades.

Uma vez uma mulher me perguntou por que eu danço com os pés desnudos e eu lhe respondi: “Madame, eu creio na religião da beleza do pé humano.” A senhora respondeu, “mas eu não”, eu lhe disse, “pois deveria, *madam*, porque a expressão e a inteligência do pé humano é um dos maiores triunfos da evolução do homem”. (DUNCAN, p. 54)

Isadora identifica que o corpo humano, ainda que presente nas artes cênicas, é subvalorizado quando comparado a seu potencial expressivo. Seu processo de revalorização do corpo, enquanto matéria e linguagem em si, é uma superfície de contato tanto com as ideias de Nietzsche quanto com as de Gordon Craig. Enquanto os dois últimos avançam de maneira crítica contra a amesquinhadora limitação do corpo humano e de seus potenciais, imposta pelo próprio homem, Gordon Craig decide por aboli-lo completamente, enquanto Isadora busca abraçar esse corpo de maneira amorosa, defendendo-o e ao mesmo tempo incitando sua revalorização exponencial. Sua “filosofia dinâmica” resgata o valor primevo do corpo feminino enquanto criador, agente principal da natureza, e de suas belezas naturais intrínsecas.

Assim ocorreu com o homem civilizado. Os movimentos do selvagem, que vivia em liberdade, em contato constante com a natureza, eram incondicionados, naturais e graciosos. Somente os movimentos do corpo nu pode ser perfeitamente natural. O homem, chegado ao fim da civilização terá que retornar a nudez, não a nudez inconsciente do selvagem, mas a nudez consciente e reconhecida do homem maduro, cujo corpo será uma expressão harmônica de seu ser espiritual. E os movimentos deste homem livre serão naturais e belos como aqueles dos animais livres. (DUNCAN, 1969, p. 54)

A ideia de movimento corporal de Duncan, se desenvolve em Craig como uma essência que deve estar presente em todos os elementos cênicos: cenografia, iluminação, figurinos e, logicamente, atores – ou marionetes. No caso dos elementos sólidos e da iluminação, Gordon Craig previa a possibilidade de que eles também possuíssem movimento autônomo. Mas também que esses elementos, ainda que imóveis, construíssem com sua ação uma ideia de movimento. Na cenografia, por exemplo, se observa sua fixação na verticalidade da composição dos corpos sólidos sobre a cena e de objetos que indiquem, por si, movimento, como no caso das escadarias que apareciam com frequência em seus projetos cenográficos. Mas também na iluminação, que recortava o espaço de maneira incomum através de diagonais quase arestadas dividindo a luz das sombras, construindo uma dinâmica para o olhar, na maioria das vezes, para o alto.

Duncan teve o poder de imediatamente impulsionar um momento criativo importante para Gordon Craig. Ele escreve seu primeiro texto *Sobre a arte do Teatro* (1905), que causará um impacto tremendo no meio teatral europeu. Craig já investigava a fuga da imitação mimética da natureza em suas montagens, experimentando o abstracionismo cênico desde sua montagem de *Dido e Atenea* (1900), onde a luz e os volumes já prenunciavam sua busca de redimensionamento dos elementos cênicos. Curiosamente, uma das mais importantes inspirações para o pensamento de Duncan sobre a dança é um elemento teatral: o coro presente na tragédia grega. Esta inspiração nasceu para Duncan a partir da leitura de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. Seu interesse pela movimentação coreográfica e simbólica do coro é explicado pela relação direta do elemento coral trágico com as dionisíacas, tradicionais festas de celebração ao deus Dioniso e à comunhão com a Natureza.

Não pensamos em nos colocar na praia e pergunta ao oceano qual era o seu movimento no passado e qual será seu movimento no futuro. Entendemos que o movimento próprio da sua natureza é eterno a sua natureza. O movimento dos animais e pássaros livres está sempre em correspondência com sua natureza terrena. Somente quando se submete os animais livres à falsas restrições é quando perdem o poder de se moverem em harmonia com a natureza e adotam um movimento expressivo das restrições que lhes forma impostas. (DUNCAN, 1969, p. 54)

Anterior à formulação do teatro grego enquanto espaço físico, as dionisíacas se caracterizavam por grupos que se moviam e cantavam em grupo, celebrando a chegada da estação das colheitas e seu deus protetor Dioniso. A formulação do coro com seus movimentos grupais remetem à esse momento de comunhão social e de integração com a natureza e de celebração de suas benesses. “Desde o início, eu tinha encarado a dança como um coro, como a expressão de sentimentos partilhados por muitos” (DUNCAN in Garaudy, 1973, p. 61). O problema do individualismo com o personagem colocado pela tragédia diluiu o sentido original do coro nascido antes da tragédia estabelecer-se. O coro foi redimensionado em formato e dinâmica e sua interação com o evento sofreu uma sensível perda em seu sentido original.

Duncan apreendeu dessa imersão nesse universo, a qualidade extática que os dançarinos buscavam instaurar em seus corpos, como uma poética demarcação territorial, onde a comunhão entre o homem e a natureza pudesse – e devesse - acontecer. Assim como proposta por Dioniso e por suas cerimônias propiciatórias, anteriores à tragédia formalizada. Duncan se dedicou, a partir de então, a buscar redescobrir esse sentido da manifestação cênica grega mais original: a da comunhão do ser humano com o Universo e suas diversas manifestações. A aproximação entre morte e vida existente no mito de Dioniso é recorrente, e acaba por revelar a “combinação de vida superabundante e poderes mortais em Dioniso, e explicar assim o delírio dionisíaco” (KERÉNYI, 2002, p. 117).

A dança foi em um tempo a mais nobre de todas as artes; e o será de novo. Do grande fosso onde caiu, ela ressurgirá. A bailarina do futuro alcançará uma altura tão elevada que todas as demais artes necessitarão de ajuda para alcançá-la. Expressar o que é moral, saudável e belo na arte: esta é a missão da bailarina e a isso dedico minha vida. (DUNCAN, 1969, p. 56).

Por uma estranha conjunção de elementos: leituras de Nietzsche, mitologia e pintura grega, crítica ao ballet tradicional, encontros com pensadores teatrais, leituras e ideias místicas, Isadora chegou a uma proposta singular de arte, e de diálogo com o futuro: “Se procurarmos a verdadeira origem, se formos à natureza, encontraremos que a dança do futuro é a dança do passado, a dança da eternidade, que tem sido e será sempre a mesma. O movimento das ondas, dos ventos, da Terra está sempre sob a mesma e duradoura harmonia” (DUNCAN, 1969, p.54). Essa proposta carregada de elementos simbólicos teve um grande impacto nas artes cênicas que no momento buscavam novas formas de expressividade, fatigadas pelo modelo naturalista. As elaborações superlativas e o

Übermensch de Nietzsche encontraram um interessante paralelo tanto na verve messiânica de Gordon Craig quanto nas ilações de Isadora.

A imagem do Zaratustra dançarino de Nietzsche será uma imagem inspiradora para Isadora à qual se referirá diversas vezes, de maneira idealizada. Ao descrever uma de suas montagens realizadas em sua escola em Berlim, em 1914, escreveu: “Creio que aquele entusiasmo de umas meninas que sequer eram dançarinas de ofício se devia em particular à esperança em um novo movimento da humanidade que eu havia vagamente previsto” (DUNCAN in Sánchez, 199, p. 81). Duncan intuiu a importância da influência mitológica na redefinição da arte do movimento e na concepção do corpo humano enquanto agente expressivo. Como um deus vinculado ao movimento, à dinâmica inerente do mundo, Zaratustra é um deus da vida e da morte; assim como o deus hindu Shiva, na Índia, e Dioniso, na Grécia antiga.

Reunir as artes ao redor do coro, devolver à dança seu papel de coro: isso é o ideal. Toda vez que eu danço eu busco ser esse coro; tenho sido o coro de jovens meninas convocadas quando do retorno da frota, tenho sido o coro que dançava a dança de Pirro e de Baco; nunca dancei um deles sozinha. A dança, novamente unida à poesia e à música, deve voltar a ser o coro trágico. Esta é a sua única e verdadeira meta. Esta é a única maneira que voltar a ser arte. Possam os artistas unir-se e realizar este milagre de amor! (DUNCAN, 1980, p. 61)

A pedagogia de Duncan é um processo de resgate da imagem do corpo, se contrapondo à ideia de Gordon Craig de abolição do corpo humano em cena. Craig precisará repensar sua negação do corpo vivo em cena, ainda que apenas como imagem provocativa. O corpo humano, fica claro a partir de Duncan, não necessita ser abolido, e sim redimensionado. O *Über-marionette* além da qualidade de movimento pôde assim assumir também como qualidade sua corporalidade, o sentido de totalidade implícita no corpo humano, não mais como uma simples negação da vida mas como uma imagem modelar e inspiradora, como o homem vitruviano de Leonardo da Vinci. Craig ajusta seu *Über-marionette* para adicionar à ele o sentido de organicidade. Ele percebe que a corporalidade presente no *Über-marionette* é a mesma decantada por Duncan e que, assim, ela apenas reafirma alguns de seu pontos de vista.

O mais nobre na arte é o nu. Essa verdade é reconhecida em todas as partes e seguida por pintores, escultores e poetas; somente a bailarina se esqueceu, justamente aquela que mais deveria se lembrar disto, uma vez que o instrumento de sua arte é o próprio corpo humano. (DUNCAN, 1969, p. 56)

O sentido de totalidade, de um único corpo orgânico, precursor da ideia de Arte total, da cena harmônica, sem hierarquias, se amalgama bem ao Über-marionette e seu corpo glorificado. Para Duncan uma pedagogia da cena deveria ser iniciada com esse resgate do corpo, enquanto conjunto harmônico, relacionado com o próprio conjunto da natureza e do Universo: “a nova escola de dança deverá por isso começar com aquele movimento que está em harmonia com este corpo e que o desenvolverá em sua forma mais perfeita” (DUNCAN, 1969, p. 58). Os resultados da escola fundada por Duncan em Berlim foram notáveis, com muitas alunas formadas através de sua metodologia, um feito que Gordon Craig jamais conseguiria rivalizar. Algumas das alunas de Duncan conseguiram certa notoriedade – como por exemplo a alemã Ella Rabenek, que mais tarde trabalharia junto ao Teatro de Arte de Moscou – e criaram outras escolas e grupos de trabalho para desenvolver os estudos iniciados com Isadora. A formação modelada por Isadora se diversificou e universalizou. Sua premissa de conhecimento da natureza corporal – “uma criança inteligente deve ficar surpresa ao verificar que na escola de ballet se ensinam movimentos contrários a todos aqueles movimentos que faria por si mesmo” (DUNCAN, 1969, p. 61) - e de revalorização do corpo humano encontrou ramificações em diversos campos de pesquisas, inclusive aqueles com finalidades terapêuticas, como as desenvolvidas pela argentina María Fux em dançaterapia. Sobre a influência de Duncan na difícil idealização da possibilidade de utilizar a dança como terapia, Fux escreve que Isadora “simbolizou meu rio em direção à liberdade” (FUX, 1983, p. 24). Sua atenção especial ao corpo feminino a fez um ícone feminista e de auto afirmação das belas qualidades maternas que só o corpo de uma mulher possui: “Pode parecer um problema de pouca importância (...). Ao contrário, é uma questão que diz respeito não só a verdadeira arte, mas à espécie, a evolução do sexo feminino em direção à beleza e à saúde, o retorno do corpo da mulher à sua força original e ao movimento natural. É um questão que diz respeito ao desenvolvimento de mães perfeitas e nascimento de crianças saudáveis e belas” (DUNCAN, 1969, p. 61).

A concretização conceitual mais objetiva das propostas de Isadora a nível teatral talvez esteja contida na alegoria do Über-marionette de Gordon Craig. Essa utópica figura inerte em cena, animado com o sopro do movimento e pleno, na maestria de suas possibilidades, resgata a imagem essencial e superlativa do ser humano em sua condição de existência sentenciada a uma eterna travessia.

O holístico do Über-marionette: o mito da Arte total – Appia e Wagner

Permitam-me repetir mais uma vez que não é só o trabalho do escritor que é inútil para o teatro. O trabalho do músico também é inútil e o trabalho do pintor é também inútil. Os três são absolutamente inúteis. Deixem-nos em seus terrenos, deixem-nos em seus reinos, e deixe que aqueles que pertencem ao teatro retornem ao seu. Somente quando estes últimos estiverem novamente reunidos, irá florescer uma grande arte, e tão universalmente admirada, que eu profetizo que uma nova religião será encontrada dentro dela. Essa religião não fará pregações, mas revelações. Não nos mostrará imagens definitivas como o escultor ou o pintor mostram. Ela desvelará o pensamento aos nossos olhos, silenciosamente – através de movimentos – em visões. (CRAIG, 2009, p. 64)

A expressão *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), estava em voga na Europa no início do século XX vinculada às ideias e obras do alemão Richard Wagner, que ao longo do século XIX buscou criar uma obra de arte onde todas as linguagens artísticas se reunissem de forma unificada. Para Wagner, todos os aspectos da cena – música, atores, cenários, etc. - deveriam formar um todo, único e orgânico. A busca de uma “arte total” criava nesta época uma discussão acalorada entre os homens de teatro. A visão de Wagner surgia encantadora e seduziu à vários pesquisadores dentro e fora do teatro: Nietzsche, por exemplo, possui uma longa história de admiração intelectual e puplado junto ao compositor. Wagner figura, pois neste aspecto, como patrono e inspirador do movimento simbolista. Wagner acreditava que o esteio perfeito para o amálgama dessas linguagens era a música. Na mesma época, o francês Stéphane Mallarmé também sonhava com uma “Arte total” cujo alicerce deveria ser a poesia. O suíço Adolphe Appia também almejava pela “Arte total”, equilibrada através da iluminação e, num segundo momento, pela música e atores. Gordon Craig, assim como Appia, intuiu que grandes mudanças estavam em andamento e recusou, assim como Appia, os caminhos estéticos estabelecidos de idealização e mimetização da Natureza, construindo para si um caminho particular, ainda que mais próximo a Wagner do que a Stanislavski. Appia era dez anos mais velho que Craig, e seus caminhos seguiram margeando um ao outro, sem que, no entanto, houvesse qualquer tipo de influência. Appia parecia confiante no poder da música e da luz como elementos harmonizadores para a cena: “o corpo humano vivo se desfaz do acidente da personalidade e torna-se puramente um instrumento para a expressão”. (APPIA in Carlson, 1995, p. 287). A “Arte total” de Craig era uma concepção de harmonia, redução e síntese. O Über-marionette além de sua alma simbolista, traduz em seu corpo a ideia da Arte total, de totalidade orgânica presente simbolicamente no corpo humano. Esse corpo com qualidades além do simplesmente humano representou no ideário de Craig o modelo de harmonia, controle, plasticidade e ritualidade da perfeita Arte total.

Craig acreditava na eficácia da visualidade impactante e de aura mística, esta última um produto natural da harmonia entre todos os elementos cênicos. Para Craig, o teatro é

uma obra visual e sua recepção adequada requer não só a perfeição dos artistas, mas a construção no espectador de uma disponibilidade para o deleite. Ele afirma que o teatro é uma arte para ser vista e não ouvida e, confiante no poder excitante da visualidade, Craig espera que o espectador desfrute da obra de maneira tranquila, desapaixonada e lúdica. Esse “estar”, disponível e lúdico, deve ser construído no espectador através do conjunto da obra, harmonizada pelo diretor. Esse último tem o papel de evitar criar nos espectadores aquelas mesmas paixões que embotam e desconfiguram a arte do ator, tornando-a assim um elemento impertinente à obra de arte teatral. Um espectador arrebatado não estaria mais livre para, ludicamente, fruir.

Essa “Obra total”, simbolizada pelo corpo holístico dessa marionete superlativa, seria harmonizada através da autoridade suprema do diretor/encenador, símbolo da inteligência, da inspiração e acima de tudo do investigador, do estudioso da arte teatral. A assim chamada “Arte total” seria para Edward Gordon Craig o resultado da extinção total e completa de qualquer tipo de hierarquia entre todos os elementos que compõem a obra teatral, desde o carpinteiro até o dramaturgo. Como um corpo orgânico, onde um membro não poderia ser considerado, mais importante do que o outro. Craig afirmava que “a palavra para ser dita e a palavra para ser lida são coisas completamente diferentes” (CRAIG, 2009, p. 94) e retirava a centralidade do texto teatral igualando-o a todos os outros elementos: cenários, figurinos, música, iluminação, etc. Obviamente, à custa de muita polêmica. Craig desqualifica qualquer tipo de hierarquia entre estes elementos e os coloca em plano de igualdade para ressaltar a primazia da harmonia entre eles. Esta harmonia seria entregue nas mãos onipotentes do encenador.

A movimentação do ator só pode ser utilizada artisticamente quando relacionada aos objetos e ao solo. Assim, as duas condições básicas para a utilização artística do corpo humano em cena são: luz que revela a sua plasticidade e a harmonização com o cenário para realçar suas ações e movimentos. No que se refere à utilização da iluminação, o ator não caminha simplesmente à frente de um painel pintado, ele é envolvido por uma atmosfera destinada a ele”. (APPIA in Brockett, 1977. p. 503)

Appia não tinha a experiência teatral de Craig. Ele era um estudioso da música e cenógrafo. Craig não conhecia concretamente o trabalho de Appia, mas intuía a afinidade que de fato existia: “Preciso encontrar Appia porque seu trabalho e meu estão intimamente ligados” (CRAIG in Schino, 2003, p. 5). Quando finalmente puderam se encontrar em Zurique em 1914, Appia tinha 52 anos e Craig 42. Ambos ficaram imediatamente admirados com o trabalho do outro e com suas naturais afinidades. Apesar das dificuldades pela diferença de idiomas entre eles – Appia utilizava o alemão e Craig, apesar de todos os anos

vivendo em Florença, insistiu em falar apenas inglês por toda a sua vida - surgiu uma rara afinidade entre ambos que superava questões teóricas e estéticas. Uma afinidade similar a de se reconhecer um compatriota: “Appia e Craig viam algo, um no teatro e na arte do outro, que, em nenhum lugar antes haviam encontrado: Era, principalmente, uma questão de qualidade do olhar” (SCHINO, 2003, p. 8).

A arte do teatro não é nem a atuação nem a peça, não é a encenação nem a dança, mas consiste de todos os elementos de que essas coisas são compostas: ação, que é o espírito da atuação; palavras, que é o corpo da peça; linhas e cores, que são o eixo central, o coração da cena; e ritmo que é bem a essência da dança. Nenhum é mais importante do que o outro, como nenhuma cor é mais importante do que outra para o pintor, ou uma nota mais importante que a outra para o músico. (CRAIG, 2009, p. 73)

Assim como Craig, Appia e Wagner buscaram a construção da chamada “Arte total”, mas nem um nem outro descartaram a necessidade de uma hierarquia entre elementos. Appia acreditava que seria inevitável que alguns elementos se submetessem a outros, e para Wagner, a música era claramente o elemento central. Craig, ao contrário, buscava delimitar o teatro como uma arte autônoma criada por um artista, e não como um conjunto de várias artes e artesanatos reunidos. Para Craig, essa união harmônica de todos os elementos requeria um controlador e regulador de todos esses elementos. O papel de diretor necessitaria ser ampliado, como cérebro da grande marionete na construção cênica, enquanto corpo harmonioso e totalizador.

Toda teoria que procure estabelecer o uso da luz em relação à cena, sem estabelecer a relação luz-interpretação, carece de valor. Já que o ator e a cena são uma coisa só, diante de nós devem parecer como uma coisa só, pois de outra forma vendo duas coisas que se sobrepõem não apreciaríamos nem uma nem outra. Seu valor consiste em ser um todo único. E sendo um todo único, o drama, o ator e a cena, devem ser vistos e ouvidos como um todo único, de outra forma olharemos agora a um agora a outro, colocando tudo a perder (HERRERA, 2009, p. 386).

Essa “Obra total”, harmonizada através da autoridade suprema do diretor/encenador, possuía em si um caráter simbólico: uma visualidade majestosa repleta de signos (geométricos, sonoros e visuais) com a finalidade de carrear em sua formalização, independente de seu conteúdo, uma idéia de revelação e elevação espiritual para o espectador. *Screens*, escadarias, volumes, linhas e objetos - elementos inertes que se movem em cena: eis mais uma vez, o Über-marionette.

Mas eu espero um Renascimento. – Como isso aconteceria? – Através do aparecimento de um homem que reúna em si todas as qualidades necessárias para um mestre do teatro e através da reforma do teatro como instrumento. Quando isto for alcançado, quando o teatro se tornar uma obra-prima em mecanismo, quando tiver inventado uma técnica, isto irá naturalmente se desenvolver, por si mesmo, em uma *arte criadora* (CRAIG, 2009, p. 88).

O ator sempre esteve no eixo central das elaborações de Craig. Ainda quando projetava uma cenografia, seus desenhos revelam que a resultante de todos os vetores utilizados deveria ser o ator e sua relação com o todo. “Um trabalho de arte válido implica uma unidade, uma homogeneidade baseada na identificação da natureza dos diferentes elementos que o compõem” (BABLET in Aslan, 1993, p. 143). Sua verdadeira obsessão por esta totalidade superlativa e harmônica entre os diversos elementos compositivos que se conjugam na cena teatral tornaram obsoleto o antigo conceito de diretor de cena. Para essa nova função de encenador, Craig define que seria necessário um homem de grande talento, inspiração, mas acima de tudo, que fosse um estudioso - definição que ele, aparentemente, acreditava encarnar com perfeição.

Plástica e organicidade do Über-marionette: o encenador absoluto

Mas de todos os sonhos que o arquiteto construiu nenhum é mais maravilhoso para mim que esses voos das escadarias, que sobem e descem (Craig, 1922, p. 2).

No final da primeira década do século XX, quando Kandinsky fazia suas primeiras experiências com a abstração e seu peculiar vínculo com a música, Craig idealizava um teatro liberto da utilização da palavra fiel à sua crença que o teatro é uma arte para ser vista e não ouvida. Em seu livro *Towards a new theatre* oferece uma ilustrativa e irônica definição para a arte teatral:

Teatro - Segundo o professor Skeat, uma palavra francesa, derivada do latim, a palavra latina do grego. Francês Médio, *Théâtre*, dicionário Cotgrave, ed. 1660. Derivado do latim *Theatrum*, derivado do grego *θέατρον*, um lugar para ver espetáculos, derivado do grego *θεάομαι*, eu vejo. Nota: Nem uma palavra sobre ser um lugar para ouvir 30.000 palavras tagareladas durante duas horas (CRAIG, 1913, p. 1).

Segundo Craig, a arte do teatro não deveria ser primordialmente a arte do ator nem do dramaturgo e nem do diretor. Ela não deveria oferecer em sua composição primazia alguma de qualquer de seus elementos sobre os outros. Afirmando isso, abriu duas frentes

de batalha difíceis: a primeira contra a tradição do carisma atoral e a segunda contra os dramaturgos, tradicionalmente considerados “mentores intelectuais” da cena. Gordon Craig amava a dramaturgia, principalmente a de Shakespeare a quem não recomendava montar, pois achava suas peças “perfeitas demais”. Mais tarde, escreveria que sua experiência com o *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou apenas confirmou o que sempre soube: que Shakespeare não se deve encenar. “Repetindo incansavelmente que Shakespeare é irrepresentável, Craig insere de alguma maneira um verdadeiro desengano no próprio coração do teatro” (BORIE in Isola e Pedullà, 1993, p. 251). Apesar de suas opiniões sobre a abolição da palavra, Craig afirmava que o *Hamlet* de Shakespeare se oferecia a uma releitura constante de seus eixos dramáticos e de seus significados, e por isso possuía um espírito eterno.

Stanislavski, à época, buscava algum elemento novo que realimentasse suas pesquisas no Teatro de Arte de Moscou. Isadora Duncan, que havia conquistado uma intensa e platônica admiração de Stanislavski, o convence de que o *emergente e genial* diretor inglês Gordon Craig é a pessoa certa para ajudá-lo nesta transformação que buscava para sua cena. Ao contrário de Meyerhold, Stanislavski não conhecia os escritos de Craig e o conhecia apenas de nome. O convite à Craig para uma encenação junto ao Teatro de Arte de Moscou foi feito no início de 1908, mas a estreia da peça só aconteceria em 8 de Janeiro de 1912. Craig ao aceitar o convite, propôs encenar o *Hamlet* de Shakespeare, que tanto o obcecava. Stanislavski aceitou a proposta e colocou a disposição de Craig todo o enorme aparato técnico e pessoal do Teatro de Arte de Moscou.

O processo de ensaios foi longo e turbulento. Stanislavski precisou utilizar de toda sua habilidade pessoal para negociar durante anos com o gênio centralizador e irascível de Gordon Craig, que fez questão de dirigir sozinho a montagem. Em meio ao processo de ensaios, Stanislavski adquire febre tifoide. Craig continua vivendo em Florença o que atrasa ainda mais todas as etapas. Com os sucessivos atrasos de Craig, Stanislavski começa a desconfiar da idoneidade do diretor, o que cria novas arestas entre os dois: “Craig discute cada detalhe de cada cena antes de cada ensaio, o que torna o processo ainda mais longo: As cenas eram construídas em miniatura e as posições dos atores reproduzidas com figuras recortadas. Sobre esta maquete, atores e diretores discutiam e transferiam depois os resultados para o cenário real” (HERRERA, 2009, p. 160).

Está claro que apesar de ambos tentarem manter as aparências, mesmo depois da estreia de *Hamlet* e do confirmado sucesso, a relação entre Stanislavski e Craig não foi boa. A visão de cada um sobre o projeto era contrária a do outro. Stanislavski não conseguia entender a recusa de buscar os sentimentos, a psicologia de cada cena, de cada personagem. Craig não entendia por que não dar vazão à poesia lírica e de aspectos

metafísicos que, segundo ele, eram as características principais da obra. Craig gostaria de dar vazão a uma liberdade estética, tornando evidente para o público o jogo teatral. Gordon Craig partia do princípio que o público está consciente que está no teatro. E consciente também de que aqueles sobre o palco sabem que eles sabem. E que se estabelecesse a partir dessa consciência, o jogo. Isso era radical demais para Stanislavski. Para Stanislavski, sem as emoções e a psicologia dos personagens era como esvaziar os atores. E deixar o espetáculo oco.

Stanislavski, por fim, desistiu e decidiu aceitar (ou pelo menos, tolerar) a visão de Gordon Craig, para que não se colocasse todo o trabalho a perder. Craig define e demonstra cada movimento e cada deslocamento sobre o palco, para cada um dos atores. Quando Craig retornava a Florença, Stanislavski assumia os trabalhos e ia modificando pontos aqui e ali, “ajustando” ou “corrigindo” as indicações de Craig. Eram sistemas inconciliáveis. Quando em dezembro de 1911, Craig chega em Moscou para os últimos ensaios, encontra a montagem bastante modificada de seu projeto original. Craig se enfurece, ameaça não assinar a direção e uma grande cizânia se instaura nos trabalhos. Contornada a situação e esfriado os ânimos, os ensaios são retomados com Craig à frente e a peça estreia em 18 de janeiro de 1912.

Stanislavski esperava participar ativamente da montagem e utilizar esta experiência para alimentar sua pesquisa no Teatro de Arte de Moscou. Mas Gordon Craig era um centralizador e exigia poderes absolutos. Para Craig, não fazia sentido ir até Moscou para ser *apenas* um cenógrafo. Gordon Craig durante sua estadia em Moscou conseguiu criar um vínculo mais amistoso com Nemirovitch Danchenko, co-fundador do Teatro de Arte de Moscou. Esse fato inesperado se deu por dois motivos: um deles é que sendo o produtor de arte (e não o diretor), Craig sabia que Danchenko jamais interferiria em suas propostas. Um outro motivo era a rixa interna entre Danchenko e Stanislavski, o que atraiu Danchenko para o lado de Craig. Nessa montagem Craig experimentou cenicamente como nunca antes – e nem depois – suas ideias. Pela primeira vez, Craig pode colocar em prática sua ideia de harmonia cênica, de corpo orgânico vivo, onde os elementos se combinam de maneira equânime para compor um conjunto artístico. Desse improvável e difícil diálogo entre duas figuras seminais do teatro moderno, se concretizou uma das mais famosas e importantes montagens do século XX.

A mais célebre contribuição de Craig nesta montagem foi a utilização dos *Screens*, painéis que recortavam o espaço cênico, criando novos tamanhos e formatos para a cena. Eles faziam desaparecer a formato da caixa preta, característica do palco italiano, abrindo novas e inesperadas possibilidades para a iluminação cênica e colocando a atuação do ator em grande relêvo. “O trabalho de Craig foi meu catecismo, e ele próprio, o artista de teatro

mais perfeito”. (Jean Louis Barrault in BERTHOLD, 2001. p. 475). A montagem de *Hamlet* inaugurou a utilização dos biombos em cena. O artifício das “Mil cenas em uma”, no entanto, não se mostrou muito prático sobre a cena naquela ocasião e se tornou motivo de mais um desentendimento entre Stanislavski e Craig. Era difícil o deslocamento dos biombos durante os ensaios e questionou-se muito sua viabilidade.

Após o *Hamlet* em Moscou, impedido de continuar com os trabalhos da escola e alternando moradias em diferentes cidades, Gordon Craig mergulha na produção literária. Em 1915 escreve um texto importante, baseado em sua experiência em *Hamlet: Screens: the hundreds scenes in one*, onde desenvolve sua ideia de biombos móveis. É interessante notar que Craig recorre à uma analogia com o rosto humano para descrever seu projeto de *Screens*. Contraditoriamente, humanizando um volume inerte. De fato, o movimento da cena, de seus volumes e espaços, busca adquirir para si qualidades humanas: um rosto. Em Craig essa visualidade plástica e sublime, se move como uma coisa viva. Transforma-se em um ator. Possui dinâmica e expressa estados de ânimo. Interage com a iluminação e os diferentes espaços com maestria. O objeto material inerte, animado com a qualidade do movimento, ganha dinâmica, e se aproxima do Über-marionette.

Tal cena, além disso, possui um rosto (eu o chamo assim), um rosto expressivo. Sua superfície recebe a luz e de acordo com a luz muda de posição, elabora outras transformações e a cena mesma varia suas posições – a luz e a cena se movem em concerto como um dueto e executam umas figuras como na dança -, seu rosto expressa toda a emoção que desejo fazê-lo expressar. (...) Não é necessário baixar o telão durante o espetáculo para passar da primeira para a segunda cena, e logo a terceira e assim até se chegar à décima sexta. A cena se sustenta por si só. (CRAIG, 1922, p. 37)

Craig em sua encenação, colocou em cena figuras simbólicas dos pensamentos de Hamlet, entre eles a maldade e a morte “cuja forma feminina poderia aparecer durante o monólogo “to be or not to be...” e permanecer inseparavelmente em todas as cenas seguintes” (HERRERA, 2009, p. 160). Aqui se vê uma vez mais o esforço do espírito inabalavelmente simbolista de Craig de “tornar visível o invisível”, de fazer da encenação um território sagrado, de comunicação entre dimensões (espiritual e imanente), entre mundos (vida e não-vida), entre realidades (“ser ou não ser”).

Essa cena menor, as “Mil cenas em uma”, eu a utilizei uma vez no Teatro de Arte de Moscou para representar *Hamlet*. Shakespeare e os dramas mais poéticos, para ser representados, necessitam de uma cena de natureza particular... uma cena com o rosto móvel. (...) Tentei fazer uma: uma cena para o drama poético, independentemente do argumento que trate. (...) Esta cena, de fato, possui uma vida própria... não uma vida que de alguma maneira vá de encontro à vida do drama. Eu a criei precisamente para que servisse

ao drama e isso o faz: serve a todo o drama poético e talvez um dia descubra que possa tornar-se ainda mais útil. (CRAIG, 1922, p. 36)

Enxertado na ideia de harmonia e organicidade, se encontra não apenas a ideia de abolição das hierarquias entre os elementos e da criação de um corpo único, mas também a existência consequentemente de um harmonizador. O papel de diretor necessitava ser ampliado. A aparição do encenador se deve à necessidade imperativa, para Craig, desse artista absoluto, responsável pela unicidade da obra e pelo delineamento artístico e harmônico da produção cênica. Além disso, ele sugeria a exclusão de pintores, costureiros, decoradores, artistas “estranhos” à arte do teatro, na construção da obra teatral e a profissionalização dos artífices específicos de cada elemento componente do teatro: cenógrafos, técnicos, iluminadores, figurinistas, etc.; afirmando a particularidade desses elementos como partícipes da elaboração do produto teatral e do teatro como linguagem.

Craig, Appia, Stanislavski e Meyerhold são comumente chamados de os "pais" ou "os pais fundadores" da direção. (...) Como herança deixaram apenas perguntas e um punhado de afirmações peremptórias e polêmicas, que as más interpretações muitas vezes transformaram em utopias abstratas, às quais são acompanhadas de uma percepção confusa da existência de algum segredo (SCHINO, 2003, p. 2).

A imagem desse artista mestre onisciente e onipotente sobre cada elemento da cena e de suas combinações expressivas e estéticas remete diretamente à figura de um grande ator-manipulador de teatro de Máscaras, Bonecos e Objetos: um Über-ator-manipulador. Esse diretor expandido em suas características e possibilidades, habilidoso na ciência funcional e estética de manipular cada fio, traz de novo ao prosscênio a figura do Über-marionette. “O Übermarionette almejava redefinir a arte da atuação em seu conjunto. Em um palco onde psicologia e personalidade não tem lugar, o Übermarionette, sob o controle de um diretor/sacerdote e sua máscara, seria o símbolo máximo do novo teatro” (TAXIDOU, p. 86.).

Ao capturar a possibilidade do Movimento em seu sentido puro, isento da presença do ator vivo e desobrigado de seus ânimos imprecisos e ocasionais, seus volumes cênicos, escadarias, luzes e *screens* instauraram o Movimento como protagonista de sua escrita cênica. Os majestosos *screens*, as escadarias, a iluminação dialogante com atores e cenários, todos eles imbuídos da mesma busca expressiva simbólica do sublime transformada em dinâmica. Um material inerte, cênico, com movimento e expressivo, com um sentido intrínseco de totalidade e organicidade seriam uma descrição mais que perfeita para o Über-marionette.

O fato de se tratar de materiais inanimados também coloca em discussão a questão do texto para o teatro. Como propõe um teatro dispensado da palavra e baseado na plasticidade e no movimento, é também um teatro da visualidade, do olhar. E se seu vocabulário é essencialmente a materialidade (inclusive a dos atores) e sua dinâmica é sua dramaturgia. O teatro de Gordon Craig se define assim como um teatro da dinâmica, da plástica e do olhar. O encenador, artífice excelente de todas as maestrias necessárias à encenação e onipotente harmonizador dos elementos cênicos, desaloja o dramaturgo de seu posto central na elaboração teatral, uma vez que a palavra passa a ter papel equitativo a todos os outros elementos da cena, e reelabora outros alicerces para ela.

Craig também desenvolveu uma grande obsessão pelas possibilidades da iluminação que se descortinou com a invenção da lâmpada elétrica em 1879 e, posteriormente, dos holofotes, com luz direcionada. Esse acento drástico sobre a materialidade, a iluminação, em suma, na visualidade, se coloca em oposição frontal ao aspecto literário, com o qual, segundo Craig, o teatro “precisa romper para encontrar sua pureza perdida e assim ir em direção a um teatro de sensações” (HERRERA, 2009, p. 260).

Um teatro perfeito não retesa nem relaxa os músculos do rosto, e não contrai as células do cérebro nem as fibras do coração. Tudo é posto de maneira tranquila, e produzir este estado mental e físico de tranquilidade nas pessoas é o dever do teatro e de sua Arte. (CRAIG, 2009, p. 119)

Esse aspecto visual de Craig passa pela definição de uma nova proposta espacial para a cena que se tornará uma outra marca registrada de seu trabalho. Os espaços cênicos de Craig não oferecem aconchego, não acolhem a presença do espectador, antes, são vertiginosos, e ascendem aos céus em proporções gigantescas, sempre superlativas. Aumentam sua impressão pelo efeito das dimensões perturbadoras dos elementos cênicos e dos movimentos inusitados desses elementos. Essa geometria impressionante encontra sua completude na iluminação que buscará, penetrando o ambiente em ângulos improváveis vindo de um alto “sobrenatural”, como em uma catedral gótica, revelar essa geometria fragmentante - tanto na horizontal como na vertical - do espaço original da cena. Concomitante ao assombro, o impacto dessa arquitetura visual adviria também de sua simplicidade áspera. Consciente da dificuldade que a simplificação (não a facilitação) exige, Craig experimentava em maquetes as proporções que desejava obter: “A simplificação da cena tem sido o trabalho ao qual tenho me dedicado durante os últimos vinte e cinco anos” (CRAIG, 1922, p. 29).

Craig aposta em uma eloquência absolutamente inovadora no teatro com seus volumes e geometria em dinâmica. Esse novo potencial visual na cena teatral encontrou enorme aceitação em personalidades importantes no cenário teatral da época. Meyerhold admitiu que sua concepção de Construtivismo havia sido influenciada pelas ideias de Craig. Craig ficou muito satisfeito com seu encontro com Meyerhold, por ter encontrado ali um admirador: “Meyerhold me pediu para dirigir uma peça em seu teatro” (CRAIG in Isola e Pedullà, 1993, p. 193). Meyerhold tinha, à época, como assistente Sergei Eisenstein, que mais tarde se dedicaria ao cinema, como diretor. É intrigante observar o protagonismo da escadaria na cena *A Escadaria de Odessa* em seu conhecido filme *O Encouraçado Potemkin*.

A partir da segunda guerra, Craig declara que se dedicaria exclusivamente à pesquisa teórica, na qual sempre se moveu com maior desenvoltura. Somente voltará a concretizar algum trabalho cênico em duas ocasiões após a primeira guerra: em *Os pretendentes à coroa* (1926) de Ibsen, na Dinamarca, e em *Macbeth* (1928), de Shakespeare, em Nova York; em ambas como cenógrafo. Em 1932, com a Europa entrando em nova crise e a beira de outro conflito, Craig se refugia no sul da França, onde viverá pelos próximos e últimos trinta anos de sua vida. Começa então a se dedicar a ilustrar a história de Robinson Crusoé. Um tema de grande simbolismo, consciente ou não. Nesse período suas anotações são sombrias e desoladas.

Em 1942 é preso durante a ocupação alemã na França e levado para um campo de concentração. Em 1945, ao final da segunda guerra mundial, aos 73 anos, ainda surgiria a possibilidade de trabalhar em outra produção em Israel, uma peça sobre a história bíblica de Saul. Mas a produção não se concretiza. Em 1957, lança seu último livro, *Index to the story of my days*, finalizando uma autobiografia que havia apenas iniciado em 1907.

Aos 66 anos, consegue finalmente fazer a revelação terrível e dolorosa: “Eu nasci fora do casamento, não se pode esperar, portanto, que esteja de acordo com os nascidos sob a proteção da sagrada igreja” (CRAIG in Herrera, 2009, p. 35). Para alguém crescido em meio à sociedade vitoriana, esse segredo terrível deve tê-lo ferido por toda a vida. Denunciando seu rancor com as estruturas religiosas estabelecidas e sua busca incesante por uma sacralidade alternativa, um solitário Edward Gordon Craig – Robinson Crusoé, Hamlet, Zaratustra, o filho de Walt Whitman - só se sentia acolhido pelo deus sol e por sua luz, definidora de espaços e seres. Craig morreu em Veneza, em 29 de Julho de 1966, aos 94 anos.

Capítulo 2. A Pedagogia do Über-marionette

Diretor - Diga-me, você sabe o que é a Arte do teatro?

Espectador - Para mim parece que a Atuação do ator é a Arte do teatro.

Diretor - Então a parte do todo é igual ao todo?

Espectador - Não, claro que não. Você quer dizer que a peça é a arte do teatro?

Diretor - A peça é uma obra de literatura, não? Diga-me então como é possível uma arte ser outra?

Espectador - Bom, então, (..) eu devo concluir que é o cenário e a dança. Ainda que não acredito que você vá concordar.

Diretor - Não, a Arte do Teatro não é nem a atuação nem a peça, não é o cenário nem a dança, mas é constituída de todos os elementos de que essas coisas são compostas: ação, que é o espírito da atuação; palavras, que é o corpo da peça; linhas e cores, que são o eixo central, o coração da cena; e ritmo que é a própria essência da dança.

Espectador - Ação, palavras, linhas, ritmo. Mas qual deles é mais importante para a arte?

Diretor - Nenhum é mais importante do que o outro, como nenhuma cor é mais importante do que outra para o pintor, ou uma nota mais importante que a outra para o músico. Sob um aspecto, talvez, a ação seja a parte mais importante. A ação possui a mesma relação com a Arte do Teatro que o desenho tem com a pintura, e a melodia para a música. A Arte do teatro nasceu da ação – movimento – dança (CRAIG, 2009, p. 73).

2.1. Uma pedagogia simbólica

A estatuária grega arcaica, a estátua – o colosso – não é um signo figurativo, mas um duplicado respeito ao sentido da representação visível de um invisível. (...) O antigo ídolo do texto de Craig *O ator e a supermarionete* não é ele mesmo um colosso? O ídolo arcaico oferece sem dúvida uma das chaves para a constante referência que Craig faz à estatuária, uma estatuária primitiva, aquela dos antigos ídolos sagrados, guardiões de uma visão mágica perdida e onde, sempre, em forma de pedras habitam as forças (ISOLA e PEDULLÀ, 1993, p. 249).

O caráter pedagógico do pensamento de Gordon Craig não é um aspecto explícito de sua obra de um modo geral, que parece a princípio debruçar-se sobre reflexões técnicas e estéticas, preocupado na redefinição da linguagem teatral em si. Sua pedagogia se insinua de maneira sutil em seu pensamento, já em seus primeiros escritos, e irá aflorando lentamente em direção à formalização de um modelo pedagógico teórico e prático para um “artista do teatro do futuro”. Craig fazia um diagnóstico sombrio e desalentador da arte teatral europeia de sua época, marcada pelo aprofundamento do Naturalismo e por renitentes resquícios românticos. Sua premissa crítica era a impossibilidade de comungar os elevados ideais da Arte com a mundana e imprecisa precariedade dos resultados obtidos pelo ator, em busca de um pretense “natural” e ao sabor de sua subjetividade volúvel. Para Craig o ator chafurdava em processos miméticos e personalistas por demais rudimentares, pois sua própria formação profissional o agrilhoava a isso. Contra esse ator acorrentado a seu ego, Craig resgatou o fascínio e o poder pedagógico da marionete.

Craig engendrou uma imagem que fosse ao mesmo tempo terrivelmente destrutiva e paradigmática de sua visão de uma arte renovada do teatro. “Uma palavra ou uma imagem se torna simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” (JUNG, 2002, p. 20). A imagem alegórica do *Über-marionette* serviu, portanto, a Craig, em uma primeira instância, como uma crítica. Uma sentença de morte ao ator e ao teatro de sua época. Posteriormente, evoluiu e se tornou um símbolo resumitivo desse conceito de maestria técnica e controle consciente dos meios expressivos do ator. Esse símbolo revelaria inesperados potência e fôlego para desdobrar as críticas técnicas e estéticas em uma proposta pedagógica de Gordon Craig para o redimensionamento do teatro do futuro. Craig reafirmava como seu *Über-marionette* a argumentação de seu texto sobre o simbolismo, onde dizia que o simbolismo é um processo natural ao ser humano, que sempre procurou simbolizar, e que convive e necessita de seus símbolos. “De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial. Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais” (JUNG, 2002, p. 232). O *Über-marionette* se tornou a elaboração mais eloquente do

pensamento de Gordon Craig e talvez do simbolismo no teatro. Ele ultrapassou os limites do movimento artístico para se tornar uma alegoria universal sobre as Artes cênicas, sobre as Artes de um modo geral e sobre a vida. Como o *Golem*, criatura ficcionada por Gustav Meyrink (1915) que, repleto de vida, com a verdade (*Emet*) em sua frente, entra em desvario e ganha uma aterradora autonomia atemporal e universal.

A combinação dessa idealizada criação de um über-ator e seus atributos, com uma minuciosa descrição da inviabilidade do ator como autor e material artístico, rascunha uma intrigante proposta pedagógica que dialogará com as questões estéticas de Gordon Craig e formará uma pedagogia velada, oculta em duplos sentidos, contradições e imagens poéticas, que se coadunam perfeitamente com o universo lírico de toda sua obra.

O aspecto multifacetado de algumas de suas ideias são consequência de um método muito particular de Gordon Craig de sistematizar seu pensamento, buscando sempre, talvez instintivamente, sintetizar diversas camadas em cada projeto elaborado. Sob este método, ao fundo de cada proposta objetiva, técnica, se poderá sempre se encontrar enxertado ali uma reflexão que ultrapassa o universo cênico e invade o filosófico, o existencial. Esta capacidade lúdica de excitar diversos olhares sobre suas ideias, fez com que, ao longo do último século e início deste, as pessoas continuem cada vez mais a se debruçar sobre elas. E a cada vez colher dos vários ramos de seu ideário um sentido novo, um significado diferente e, não poucas vezes, revelador.

Consciente do potencial desta articulação inesperada e genial, Craig esforçou-se para alimentar o aspecto simbólico do Über-marionette. Craig reforçou sua figura com uma aura solene condizente aos graves questionamentos que seu pensamento impunha ao teatro. Esses questionamentos foram direcionados primeiramente à uma reformulação da linguagem do teatro, mas estavam indissolivelmente amalgamada aos transbordamentos filosóficos desta linguagem, em um segundo plano. Por vezes contraditório e vago, Craig sempre relutou em definir de maneira definitiva e inequívoca seu Über-marionette, alimentando assim propositalmente seu mistério enigmático.

A origem do boneco de madeira no imaginário de Craig talvez seja anterior ao objeto boneco, e remonte à madeira em si, e sua experiência com a gravura. Depois, aos brinquedos de madeira, onde parecia já vislumbrar suas possibilidades. Também ali poder-se-ia encontrar a origem da relação com a desumanização, dada a própria natureza do entalhamento e da impressão. Suas gravuras figurativas conhecidas como figuras negras e figuras vermelhas remetem imediatamente à fantasmagórica desumanização de seus atores projetados em cena.

Craig manteve sua afeição ao trabalho com gravuras e suas formas de impressão, iniciada durante os anos que se dedicou exclusivamente a elas. Como resultado dessa pesquisa, publicou, ainda na Inglaterra e com recursos próprios, o belíssimo *Gordon Craig's book of Pennytoys* (1899): "Este meu livro fui obrigado a imprimir-lo eu mesmo. Eram quinhentos exemplares... duzentos e cinquenta dos quais eu queimei... Duzentos eu colori com a ajuda de um ou dois amigos" (CRAIG, 1924, p. 122). Além disso, já havia se aventurado em publicações periódicas, criando uma revista, *The Page*, dedicada exclusivamente à gravura, editada durante um ano (1898-1899).

Gravura de Gordon Craig para publicação do texto de *Hamlet* de Shakespeare (literarytourist.com).

Este pequeno histórico serviu apenas para resgatar um Gordon Craig desde cedo interessado em fixar seu pensamento no papel, como uma gravura. Seu objetivo era documentar e divulgar sua pesquisa e suas criações. *The Mask* representaria um grande passo a frente neste objetivo. Neste novo projeto, Gordon Craig almejava aprofundar suas ideias sobre a arte teatral, como um todo, difundi-las de maneira universal e sedimentar um alicerce teórico e uma sólida reputação sobre os quais pudesse criar sua escola, sob sua direção. O nome Gordon Craig necessitava de estofo e notoriedade.

Em 1906, um ano após publicar seu libreto *A arte do Teatro*, que o tornaria famoso em toda a Europa, Craig transfere-se para Florença e muda inteiramente a natureza de sua atividade artística. Na Inglaterra ele havia dirigido cinco montagens e atuado como ator em muitas outras. A partir deste momento, ele concentrará suas energias em realizar os projetos mais importantes e ambiciosos de sua vida: a revista periódica *The Mask* e a Escola para a Arte do Teatro, ambos em Florença. Apesar de serem marcos de sua trajetória criativa, nenhum deles está relacionado diretamente com o palco, mas sim com um marcante sentimento pedagógico.

Em 1913, Gordon Craig consegue enfim fundar sua Escola de Artes em um teatro antigo de Florença, a Arena Goldoni. Ali ele reúne, como em um grande laboratório, vários artistas e professores de várias áreas relacionadas ao estudo da arte. No curto período de sua existência, a escola de Gordon Craig conseguiu concretizar um modelo investigativo e ao mesmo tempo acadêmico que inspiraria várias outras iniciativas pedagógicas europeias. Aqui Craig sente finalmente sua criatura alegórica encontrar seu destino e sua moradia. Ele abre seu livro *A Living Theatre*, onde pretende delinear seu ideário pedagógico, com um desenho que recorda o do homem vitruviano de Leonardo da Vinci. Como se desejasse estabelecer, antes de qualquer teorização, qualquer metodologia ou práxis, a figura paradigmática e pedagógica do Über-marionette. A decisão (ou incapacidade) de Craig em elaborar uma imagem para seu Über-marionette o fez recorrer ao desenho de da Vinci. Obviamente, poderia ele mesmo ter criado uma imagem, excelente desenhista que era. O homem vitruviano foi uma escolha consciente e por isso merece uma atenção, pois pode indicar que, na opinião de Craig, seja a imagem que mais se aproximaria à figura de seu Über-marionette, criando um parentesco emblemático entre as duas imagens.

O aparecimento do Über-marionette sobre a cena teatral impôs vários desafios à arte do ator. A proposição de substituição definitiva do ator por marionetes ofendeu e intrigou; acendeu discussões e causou mal-entendidos; incitou controvérsias e criou um dos mais persistentes enigmas da história do teatro. A polêmica causada pelo Über-marionette de Craig o acompanhou ao longo de sua longa vida. Muitos teóricos se levantaram indignados com sua proposta de abolição do ator. Para eles, Craig respondeu em um prefácio da edição de 1924 de seu *On the art of theatre*:

E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. Então o que, por favor, é esse monstro Über-marionette? Gritam alguns terrificados. O Über-marionette é o ator mais fogo, menos egoísmo: o fogo dos deuses e dos demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade. Os literais me entenderam dizer pedaços de madeira de 30 centímetros; Isso os enfureceu; falaram sobre isso por dez anos como uma idéia maluca, equivocada e insultante. E eles tinham razão, e acho que devo aqui agradecer-los. (CRAIG, 2009, p. xxii)

O Über-marionette como síntese pedagógica

O símbolo é um objeto do mundo conhecido que sugere alguma coisa desconhecida; é o conhecimento expressando vida e sentido do inexprimível (JAFFÉ in Jung, 2002, p. 264).

A importância do esforço de Edward Gordon Craig em, ao invés de justapor suas reflexões, ter conseguido encontrar, intuitivamente, uma síntese que pudesse operacionalizar suas principais questões sobre o teatro, é uma das maiores conquistas de seu Über-marionette. Essa intuição sintética terminou por criar uma das representações imagéticas mais representativas e simbólicas do teatro. Assim como a figura do deus hindu Shiva Nataraja, Craig com seu Über-marionette conseguiu criar uma representação a partir da qual se pode inferir questões estéticas, técnicas e filosóficas a respeito do teatro. E essas inferências, assim como no caso do Shiva Nataraja, transbordam o universo artístico e invadem o sentido da existência humana. Aqui também podemos tocar o apreço de Craig pelo oriente e sua maneira peculiar de teorizar o mundo. Ainda que nada indique que Craig tenha premeditado esta síntese, parece nítida a sua intuição de captura de distintos aspectos e dimensões de suas críticas e proposições na imagem do Über-marionete: “Jung assinalou que o símbolo autêntico só aparece quando há necessidade de expressar aquilo que o pensamento não consegue formular ou que é apenas adivinhado ou pressentido” (JAFFÉ in Jung, 2002, p. 248). Sua figura traz propostas concretas e abstratas ao mesmo tempo. Sua configuração enquanto elaboração teórica é essencialmente sinfônica, onde inúmeros aspectos e facetas surgem interagindo e potencializando uns aos outros. Sua construção onírica, propositalmente alegórica, se abre em várias camadas e aponta universos temáticos e conceituais bastante díspares. Por isso, adquire esse potencial de símbolo e, por vezes, de ícone quando referente especificamente ao universo crítico de Craig.

Apontando simultaneamente para universos técnicos, estéticos, filosóficos e metafísicos, a alegoria do Über-marionette consegue manter seu poder crítico e fundamentador de criações e investigações. O ideal artístico simbolista buscava uma expressividade sublime, uma tradução exterior e bela da vida que é interior. Nada que ver com a simples imitação da natureza. Como solução, Craig não propõe uma solução. Propõe uma impossibilidade: um Über-marionette. Na verdade, sua impossibilidade implica exatamente em seu motor dialético.

Ao engendrar o Über-marionette, de fato, Craig criou uma imagem-síntese de um, poderia se dizer, sistema de racionalização pessoal. Esse sistema apto a visitar cada particular do teatro, seja em cena ou fora dele, tinha como finalidade última e idealista o renascimento do teatro em sua plenitude, como um todo, como linguagem autônoma. Ao

mesmo tempo, seu flerte com questões existenciais e místicas ocupam um lugar tão importante quanto as outras dentro desse sistema de abordagem do teatro. Esse elemento místico não surge por acaso. Esse traço inesperado, na verdade, embebe e fundamenta a estrutura do pensamento de Craig. Ele é fruto de um caminho tortuoso feito por Craig desde sua infância: de negação aos valores cristãos, de procuras de alternativas existenciais, de descobertas filosóficas e de uma capacidade singular de fazer convergir estas buscas para o universo teatral, dando-lhes uma forma pedagógica. Sem estes componentes, todas as suas propostas cênicas perdem muito de seu poder e significado. O *Über-marionette* é sua criação mais simbólica e é o exemplo mais brilhante desta rica combinação, deste “sistema” de abordagem simultaneamente mística e racional da cena teatral.

Seu aspecto arquetípico de fetiche e máscara ritual o coloca no âmbito da reflexão de caráter antropológico, do sentido da representação cênica enquanto impulso humano e de contato com o que é sagrado, a partir da identificação de elementos primitivos e elementares ao teatro e suas raízes ritualísticas. Mas seu aspecto objetivo de marionete o traz para o terreno do jogo e das reflexões especificamente teatrais, do ator e da cena. As reflexões e demandas técnicas e estéticas de Craig ficam claras em seus textos, que dão voz às suas indignações e críticas contra o teatro de sua época. Resta identificar alguns dos aspectos especificamente pedagógicos contidos nesta elaboração tão intrigante.

Craig preconiza o ator como um material maleável e que, assim como um manipulador de marionetes excelente, dominasse sua técnica com maestria suficiente para, ocultando a si mesmo, possuísse o altruísmo necessário para colocar em evidência somente a Arte. O *Über-marionette* sonha com um Edward Gordon Craig como um material maleável, um manipulador de marionetes excelente, com maestria suficiente para que, ocultando a si mesmo, colocasse em evidência apenas o teatro como uma nova arte sublime, e se fizesse, assim, eterno.

Se em seu primeiro texto, *A arte do teatro*, Craig preconizava o retorno disciplinado da austeridade e da sabedoria na criação teatral, em *O ator e o Über-marionette*, Gordon Craig oferece ao ator uma meta de autonomia e excelência artística, através de uma formação disciplinada. Para esse ator, só haveria um caminho para alcançar este objetivo, uma educação que o levasse ao domínio e maestria das técnicas indispensáveis ao ofício do ator. Esse caminho seria a pedagogia de Craig.

O homem teatral

Mas se o que substituirá o ator é uma marionete, o que significaria o *natural* afinal no teatro? Quais as qualidades da marionete que o fazem superar o ator em sua expressividade inerte e como se poderiam adquirir estas qualidades? Sendo a marionete uma coisa não-viva, como poderia ser tão natural ao teatro, uma arte essencialmente do encontro entre seres vivos? E por que Über-marionette e não simplesmente marionete? Seria uma questão simplesmente dicotômica entre o natural e o teatral?

Temos todas duas vidas:

A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,

E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;

A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,

Que é a prática, a útil,

Aquela em que acaba por nos meter em um caixão (PESSOA, 2005, p. 30) .

O discurso imagético do Über-marionette remete, de fato, ao Shiva Nataraja indiano, ao símbolo do Tao, à figura trágica do Zaratustra nietzschiano. Nietzsche em seu *Ecce homo* revelará que deu o nome de Zaratustra a seu personagem, pois via nele “o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a verdadeira roda motriz na engrenagem das coisas (NIETZSCHE, 2005, p. 111). Zaratustra como um “lugar” onde as dualidades dialogam e se enfrentam. Mas o que vem anunciar o Zaratustra? “Eu vos ensino o *Übermensch*. O homem é algo a ser superado. Que fizeste para superá-lo?”(NIETZSCHE, 2011, p.11). São referências intelectualmente perturbadoras. Não são imagens estáveis, antes, são visões de campos de batalha. Um local onde as dualidades, todas as dualidades são convidadas a se encontrar e realizarem seu embate, seu bailado eterno e cósmico. Desta constatação, algo numinosa, pode-se vislumbrar a maneira bastante dual e, por vezes, maniqueísta, do pensamento de Gordon Craig.

Suas questões mais essenciais parecem estar colocadas como na frase de *Hamlet* e se resumirem a uma questão de “ser ou não ser”. Ainda que o tenha levado à algumas posições totalitárias e sectárias, Craig consegue com seu Über-marionette criar esse território de jogo onde todos os contrários podem dialogar e podem ser também dialogados. Esse campo, esse palco onde esses antagonismos podem encontrar espaço para esparramar seus argumentos é o próprio definição do corpo do Über-marionette. Intuindo-se que seu corpo glorioso e sobrenatural uno, é resultado de uma dualidade, o Über-marionette nos convida a expiar a partir de sua figura inerte e viva, pagã e divina, todas as pequenas dualidades dos conflitos da cena, do ator e do ser.

Concretamente, Gordon Craig concebeu o planejamento, a construção e a manipulação de marionetes como disciplinas em sua Escola para a Arte do teatro, na Arena Goldoni, em Florença. O ator teria muito o que aprender com a marionete, segundo Craig. Essa contradição entre o vivo e o não vivo faria parte do estímulo para o desenvolvimento do ator, cujo objetivo último não seria, obviamente, se tornar uma marionete, mas sim um *Über-marionette*. Um ator superlativo, com controle e maestria total de suas possibilidades técnicas expressivas. Esse caminho de ultrapassagem dos limites definidos para o ator, assume contornos claramente existenciais, da imagem do homem em busca da perfeição, de sabedoria, enfim, de auto-conhecimento e elevação. Nesta mescla de proposta técnica e filosófica se ouve o eco das palavras de Nietzsche sobre o *Übermensch* como uma corda esticada a ser atravessada. Nesta busca, a figura do *Über-marionette* impõe a disciplina incansável da marionete e evoca a rígida tradição pedagógica oriental. Ao mesmo tempo, define o corpo do ator e seus meios como material a ser desenvolvido e também como território vivo e dinâmico onde a comunhão dionisiaca deve se dar. Assim, condena à letargia eterna não a marionete, mas a vida cotidiana com a aceitação passiva dos limites impostos pelas instabilidades e fragilidades sensoriais “demasiadamente humanos”.

Ao propor a substituição dos atores por marionetes, Craig não menosprezava os atores, mas os desafiava a abdicarem do ego alimentado por estéticas antiquadas e trabalharem em direção a uma maestria das técnicas específicas da arte teatral. Surgiria então, uma nova linguagem teatral, uma nova arte, com mais artistas e menos atores: “quanto pior o ator, melhor o artista” (CRAIG, 2009, p. 19). É certo que Gordon Craig cria uma expectativa elevada em relação ao que pode atingir o ator. Ele o faz a partir da constatação do papel elevado que, de fato, o artista possui na sociedade e na elevação moral de um povo. Consciente deste papel o artista não se deve permitir nada menor que seu máximo, que sua ultrapassagem. Um homem capaz de atravessar a corda de Nietzsche: “O homem que cria obras de arte, o homem capaz de experimentar e de transmitir estados estéticos é, antes de tudo, segundo ele, um escultor de si mesmo, que trabalha sobre si por meio de uma ascese que tem a particularidade de buscar a potência e a excelência na vida” (BRUM, 1998, p. 107).

Uma pedagogia autorreferente

Diretor	- Você sabe quem foi o pai da dramaturgia?
Espectador	- Não, eu não sei, mas imagino que tenha sido o poeta dramático.
Diretor	- Está errado. O pai do drama foi o dançarino. E agora me diga com qual material o dramaturgo fez sua primeira peça?
Espectador	- Eu imagino que ele utilizou as palavras, assim como o poeta lírico.

Diretor - Está novamente errado, e é isso que todos que não compreenderam a natureza da arte dramática imaginam. Não, o dramaturgo fez sua primeira aparição utilizando a ação, palavras, linha, cor e ritmo, e a tornando atraente a nossos olhos e ouvidos através da hábil utilização desses cinco fatores. (CRAIG, 2009, p. 73).

O Über-marionette observado de perto, em seus olhos esmaltados, parece sussurrar um inconformismo pela certeza de que o ator pode ser mais. Seu objetivo é fazer reconstruir o ator, servir de guia para o novo ator do teatro do futuro sonhado por Craig. O Über-marionette seria então um padrão, modelar e resgatador da essência universal e eterna do ofício do ator. Por outro lado, é de fato a proposta de um ator: Craig, ele mesmo. E que se faz confrontar com uma proposta de um professor exigente e beneficentemente severo. Assim como em seus diálogos que levam o nome de *A arte do teatro*, também no Über-marionette se encontram Craig, o jovem ator, sedento de saber, e um outro Craig, mestre e artista sábio. São papéis conhecidos por Craig e ele reproduz uma relação que para ele possui enorme importância, pois lhe forneceu suportes importantes para saber o que sabia, e ser o que foi. Da mesma forma, o Über-marionette representa o choque necessário, a provocação incomodativa e severa com o poder de fazer o jovem ator reagir e buscar saber o que Craig agora sabe e ser o que Craig agora é.

Gordon Craig idolatra duas referências importantes de sua formação profissional teatral: sua mãe Ellen Terry e, principalmente, Henry Irving. Seria uma afronta indesculpável por ele mesmo propor a morte dos atores se não fosse por um objetivo mais nobre e elevado. Ainda mais tendo sido ele mesmo um ator, que conheceu o teatro e se desenvolveu trabalhando e convivendo com as estruturas e estéticas que ele agora atacava tão asperamente. A essa mesma estética ainda pertenciam Terry e Irving, no momento em que Craig publicou o artigo que apresentou o Über-marionette ao mundo. Logo, o Über-marionette tinha como objetivo de se estabelecer não como uma lápide, mas como uma pedra angular para a pedagogia de Gordon Craig.

O que mais há para ser dito sobre o teatro que já não tenha sido dito? Algumas poucas coisas - e tudo ainda. Uma ou duas palavras sobre este nosso teatro artificial moderno, 1700-1900; e tudo ainda sobre esta grande Arte que foi sepultada há séculos sob os templos destruídos na Grécia e na Ásia (CRAIG, 1981, p. 289).

A admiração pelos atores de uma geração anterior à dele e que, de certa forma, simbolizavam o tipo de teatro contra o qual Craig se debatia é apenas mais uma de suas contradições. Em sua tendência sintética, Craig gostava de pregar um teatro do futuro solidamente apoiado sobre tradições antigas e que guardavam, segundo Craig, uma essência da arte teatral. Por isso, venerar a alguns atores seria como fazer esta união entre

o antigo e a figura do novo ator *Über-marionette*. Sintomaticamente, em alguns de seus escritos Craig cita alguns desses atores, por mais estranho que pudesse parecer, como exemplos de um perfeito *Über-marionette*. “Era famosa sua amizade, seu relacionamento com Ettore Petrolini, por exemplo, que Craig reconhecia como nada menos como a Supermarionete italiana, isto é o ator que conseguia ter um controle absoluto de si” (ISOLA e PEDULLÀ, 1993, p. 38). Apesar de ser lembrado como radical propositor cênico e visual, suas ideias sempre buscaram atingir ao trabalho do ator, com o qual parece nunca haver perdido seu vínculo inicial. Sua obsessão - velada - em buscar uma alternativa para a formação dos atores do futuro pode possuir raízes aí. A invenção da imagem do *Über-marionette* talvez seja o gesto mais simbólico dessa busca. Como símbolo de sua nova pedagogia, fica claro que Craig gostaria de ter podido ele mesmo alcançar essa meta idealizada do ator *Über-marionette*.

O *Über-marionette* se apresenta como um manifesto simbólico de um novo ator e de um novo teatro. Como o mesmo Craig assinala: “As palavras não são um bom meio para a comunicação das ideias, especialmente das ideias transcendentais: ideias que voam... o teatro representa visões mediante o movimento, que é o símbolo primordial da vida” (INNES in Herrera, 2009, p. 447). Mas é também uma elaboração auto reflexiva. O *Über-marionette* poderia ser encarado assim como um relato do próprio caminho de Craig, de sua busca, de seus vários reinícios e de suas contradições. Ainda que não tenha recebido essa carga em sua concepção inicial, ele a adquiriu por sua sobrevivência tão fertilizadora no pensamento de Craig.

Aspectos de um über símbolo

O *Über-marionette* é, definitivamente, uma máscara. Mas também possui as definições de um boneco, de uma marionete. É um objeto, um material inerte. O *Über-marionette* aponta para a morte, para a finitude da matéria e para a efemeridade do ato teatral. É uma síntese da ideia da matéria inerte, impermanente, insuflada de alma através do movimento. É imortal, atemporal e universal. Ele estipula a submissão incondicional ao encenador. O *Über-marionette* é uma crítica ácida ao teatro. Ele desdenha do ator. Ao mesmo tempo é uma poesia sobre o teatro, uma exaltação à atuação cênica. É um elogio à técnica, uma apologia à convenção e um repúdio ao naturalismo. Ele é irmão dos *Screens*, com suas *Mil faces em uma*. Assim como todos os volumes, escadarias e geometrias da cena, o *Über-marionette* é filho da madeira. Lustrado com os mesmos vernizes. O *Über-marionette* vem ao mundo visual somente através do poder da luz, reveladora da

plasticidade das coisas. Como símbolo, arregimenta universos ao seu redor e faz orbitar questões desde as mais simples, sobre um cotidiano imediato, às mais profundas, de segredos cósmicos e metafísicos. Pode ser considerado um elemento pedagógico na formação do ator. Pertence à uma das vertentes teatrais mais ricas, dialéticas e tradicionais, por isso também fonte inesgotável de ensinamentos. Representa um resgate de antigos rituais primitivos que originaram o teatro. É uma elaboração intrinsecamente lúdica: absurda, intrigante e sábia. O Über-marionette conclama ao reconhecimento e ao refinamento do ofício do ator e de suas técnicas. É como um pêndulo entre todas as dualidades. É um martelo contra o cotidiano e a mimese teatral naturalista. É como um relógio que marca a suspensão temporal que o teatro propõe. E a lembrança de que o tempo é uma convenção que deve servir ao ser humano. E não o contrário. O Über-marionette conhece a distância entre o autor e sua criação e sabe percorrer este caminho. E retornar. Ele configura uma alegoria perfeita da distância entre o objeto da arte e a mão que o cria. E enaltece a sabedoria daquele que possui a ciência da utilização de seus fios. Ele repudia a emoção como um fim para o ator. E esclarece a emoção como um fim possível para o ato teatral: exemplificando-a e transformando-a em efeito. Ele reclama o sublime, pois sua simples presença convoca suas ascendências orientais sagradas, provenientes das margens do Ganges. O Über-marionette sugere um modelo não humano para o ator. Todas as formas de teatro no mundo, com exceção da adotada no chamado ocidente adotaram o modelo da marionetização (umas mais outras menos) de seus atores. Ele insinua a estilização, a abstração, a precisão, a artificialidade como paradigmas. O Über-marionette prefere o silêncio. Prefere o simples, por mais difícil que seja. E se opõe ao rebuscado, ao decorativo, por mais fácil que seja. O Über-marionette não possui vaidade. E cuida, atento, de seu ego. O Über-marionette, como todas as marionetes, propõe um enigma: como sendo sempre apenas um, pode ser tantos? E como o ator vivo, podendo ser tantos, por vezes não é “nem um”? O Über-marionette atesta a importância da avaliação e da crítica na ação criativa (ele possui, implícito, um über manipulador). O Über-marionette detesta a psicologia. “Que necessidade existe em trazer esta palavra ‘psicologia’ para este assunto simples e bonito, afinal? O que ela tem a ver com isso? Estamos preocupados com uma arte e um ofício. Nosso trabalho é essencialmente prático” (CRAIG, 1967, p. 163). O Über-marionette, com suas dimensões indefinidas, pressupõe um redimensionamento da relação entre ator e espaço cênico. O Über-marionette louva o poder criativo e todo poderoso do ator em cena e a humildade de sua subserviência à obra de arte.

To-day and To-morrow

O tempo não possui uma existência absoluta, ele não é a maneira do ser-em-si das coisas, mas meramente a forma de conhecimento que nós temos de nossa existência e do nosso ser, assim como de todas as coisas, conhecimento que é por isso mesmo bastante imperfeito e limitado aos meros fenômenos (SCHOPENHAUER, 2000, p. 113).

Outra qualidade a ser aplicada na técnica do ator e indicada na ideia do Über-marionette é ele estar inserido, por sua natureza, em uma noção de tempo singular. A marionete não necessita esforço para criar essa nova circunstância temporal que a ação cênica demanda, uma vez que faz parte de sua natureza. A marionete vive em uma dimensão temporal própria, marcadamente teatral. O tempo, sendo para o ser humano, um tecido sobre o qual ele borda seu entendimento do mundo, sua ausência o paralisa. O teatro com seu tecido temporal alternativo, incita à reflexão sobre o bordar.

Essas questões temporais criam dentro do universo de Craig quase uma ironia, mas também ela provocativa. Craig passou a vida criticando o teatro antigo, o teatro de *ontem*, e sonhando com um teatro de *amanhã*. Assim como para a maioria dos seres humanos, o *presente* sempre representou uma dificuldade para Craig. “A palavra HOJE (to-day) é bela, e a palavra AMANHÃ (To-morrow) é bela, e as palavras O FUTURO são divinas. Mas a palavra que enlaça todas essas palavras é a mais perfeita de todas: é a harmonizadora palavra E” (CRAIG, 2009, p. 25). Mas o fato de querer criar uma pedagogia de certa forma o absolve de sua incompetência frente a essa dificuldade. Pois a pedagogia, em si, é algo que necessariamente se apoia em uma premissa de um tempo reservado, único, e que só se concretiza no agora. Assim como no teatro, a pedagogia é um fenômeno que só acontece no momento presente. Todas essas questões temporais em Craig tiveram um efeito colateral extremamente bem-vindo de criar uma aura profética e mística em torno de sua figura e de seu Über-marionette. Sua alegoria paira acima do tempo dos mortais. Talvez acima do tempo das próprias marionetes comuns, aproximando-a de suas origens divinas, onde Craig gostava de imaginá-las, em um templo “às margens do Ganges” (CRAIG, 2009, p. 43).

A marionete, de fato, prescinde da questão temporal. Não apenas por sua materialidade perene em oposição à mortalidade humana e à efemeridade teatral, mas também porque sua ação em cena tem como premissa uma suspensão da realidade temporal. Uma vez que suas dimensões propõem relações espaciais alteradas, por si só, este fato possui o poder de nos afastar momentaneamente do entendimento da realidade como normalmente a entendemos. Para compreendermos uma ação no espaço, com suas causalidades e abrangências, necessitamos do elemento tempo. A marionete possui e age em um tempo distinto: particular e singular. O Über-marionette, um ator para o amanhã,

guardião do estilo original do teatro, dentre suas muitas maestrias, deve possuir o domínio do espaço e do tempo cênicos, diversos em essência do tempo cotidiano.

O Über-marionette ainda oferece uma ponte para as propostas cenográficas de Gordon Craig criando a relação entre o tempo redimensionado e o novo espaço das *Mil cenas em uma*, proposto por Craig. Enquanto um elogio à materialidade, ele propõe a pesquisa da relação entre o ator e o espaço físico do palco. Craig redimensionou não apenas a característica do que se entende como cenografia, mas também as possibilidades de redimensionar o espaço do palco, recortando-o com seus *Screens*. O palco de Craig com suas geometrias tanto horizontais como verticais, eliminou a figuração cenográfica e propôs uma revolucionária fragmentação da cena através de seus *Screens*. Esse sistema de biombos móveis criado por Craig transforma o palco em um espaço para um novo jogo cênico com novas especificidades para a relação entre o ator e o espaço físico da cena.

A iluminação é outro aspecto decisivo. Ao incidir sobre a matéria inerte, sobre as arestas de uma escadaria ou sobre os contornos de uma marionete, a luz além de revelar o que é visível e definir o que é invisível, ela amplifica a importância da dinâmica desse ator na relação que ele estabelece com o espaço físico: seus volumes e objetos cênicos. A interação entre ator e iluminação ganha novas demandas. E aqui também a marionete pode ensinar muito, com a contenção e a precisão naturais de seus movimentos.

Técnica incompleta do Über-marionette

Assim como os seres humanos, o Über-marionette é nitidamente uma elaboração incompleta. E essa incompletude pode ter duas leituras. As duas não são contraditórias e me parecem muito prováveis. A primeira seria que Gordon Craig não se interessou em refinar sua proposta por não possuir elementos para tal fim. Não seria uma questão de querer: ele não *conseguiu* dar o acabamento necessário à esse modelo. E as razões para esta incapacidade seria sua falta de vocabulário técnico. Gordon Craig experimentou muito pouco e do pouco que experimentou não conseguiu retirar subsídios para definir com exatidão um sistema técnico, uma metodologia, uma estética, uma práxis qualquer advinda de sua alegoria do Über-marionette.

Toda comparação é arriscada. Mas se pensamos nas trajetórias de Craig em relação a outros criadores do mesmo período como Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold e mesmo Appia, notamos que Craig se debateu criativamente contra seus próprios limites. Sua dificuldade de relacionar-se com outros criadores, seu temperamento obsessivo e super

controlador aliado a um temperamento irascível contribuíram para isso. O resultado é que Craig parece não ter conseguido aprofundar tecnicamente sua visão do Über-marionette justamente pela inviabilidade de experimentar praticamente suas possibilidades. Alguns críticos o condenam pela inércia e “maldosos costumam apontar que Gordon Craig nunca realizou coisa alguma. Eu me proponho a demonstrar que a sua recusa em agir era bela como um silêncio” (DECROUX, 2003, p. 33) .

O mundo de Craig é um mundo perdido. E nele Craig recortou para si um mundo a parte, de confins rigorosamente traçados e regidos pela ineficácia e pela afasia. Ineficácia de um artista radical, que projeta em solidão e deseja realizar cada coisa de modo perfeito, de tal forma tenso a ponto de preferir a inação a qualquer ainda que mínima concessão às exigências da “prática”, de temer de forma quase maníaca que outros se apropriem (e traiam) aquilo que laboriosamente elaborou (MAROTTI, 1971, p. 1).

Se tomamos como exemplo Meyerhold, cujas premissas teóricas de suas críticas em relação ao ator e à cena de um modo geral, eram muito similares aos de Gordon Craig. Meyerhold havia lido os escritos de Craig e se identificado em seu pensamento. Identificação que Meyerhold conseguiu traduzir em suas realizações. “A despeito das similaridades em seus trabalhos Meyerhold e Craig não se encontraram até 1935” (TAXIDOU, 1998, p. 67). Nas ideias de Meyerhold, podemos ver a concretização técnica e estética de questões surgidas em Craig. Meyerhold criou um núcleo investigativo, experimentou e conseguiu concretizar sistemas estéticos e técnicos. As situações são extremamente distintas e não estou buscando criar um juízo sobre os procedimentos de cada um. Creio que Gordon Craig sonhava com essa concretização técnica. Mas possuía enormes dificuldades e alguns limites muito rígidos, pessoais e circunstanciais. E isso o levou a perder várias oportunidades de trabalho que, poderiam - quem sabe? - ter refinado com mais apuro suas propostas técnicas.

Vestindo seu Übermarionette com uma qualidade profética visionária, Craig conseguiu contornar a acusação que seu projeto era virtualmente irrealizável. Seu papel era de conceber ideias, no de encontrar uma maneira de torna-lo viável. O produto final da Arte é o que interessa a ele, e este produto ele o fetichiza. (...) O próprio processo criativo não tem interesse. Não é digno de atenção de um verdadeiro artista. Desta forma, reivindicando que seu Übermarionette é meramente uma visão para o futuro e não um projeto específico que ele pretenda levar a cabo, ele está a salvo e permanece dentro da mesma moldura idealística. (TAXIDOU, 1998, p. 89)

A grande oportunidade para esta experimentação talvez tenha sido a criação da escola na Arena Goldoni. Mas infelizmente sua existência foi demasiadamente curta. Ainda assim existem imagens de experimentações cênicas, com maquetes e bonecos na escola,

em seu breve período de existência. Craig acabou se tornando prisioneiro de um ideário que ainda que o tenha arrecadado uma grande notoriedade para si, o imobilizou na concretização técnica e metodológica de suas ideias. “Seus escritos teóricos, incluindo *The Mask*, são claramente mais aforísticos e visionários que aplicáveis de maneira prática e precisa, sempre expressando a ansiedade de um homem a quem faltava o vocabulário exato para articular suas ideias” (TAXIDOU, 1998, p. 48). Isso tudo assumindo que esses eram objetivos realmente desejáveis por Gordon Craig. “Eu quero estudar o teatro. Eu não quero desperdiçar tempo produzindo peças. Eu quero atrás de mim as sementes para a Arte, pois ela não existe ainda. Tais sementes não se descobrem em um momento” (CRAIG in Taxidou, 1998, p. 37).

Por essa característica mais visionária, os escritos de Gordon Craig o aproximavam de novas propostas estéticas que surgiam no início do século como o Futurismo, o Concretismo, o Expressionismo e o Cubismo, por exemplo. Essa aproximação com o Futurismo era para Craig muito incomoda, por discordar frontalmente com suas proposições. Gordon Craig compartilhava a aversão de Nietzsche à denominada modernidade, pois não identificava no progresso um traço do que se poderia chamar de evolução. Craig julgava um esforço inútil essas ondas de inovações. No entanto, abriu espaço em *The Mask* para todas essas vertentes e se pode encontrar textos bastante esclarecedores sobre todas essas correntes em suas páginas. Gordon Craig escreveu *On Futurism and the theatre*, publicado em *The Mask*, sobre o movimento futurista, onde expunha uma avaliação ambígua. Descrevia com precisão seus pressupostos, mas termina afirmando que “os futuristas anunciam um novo teatro... o teatro do futuro, e depois o descrevem pedaço por pedaço (...) e aquilo que descrevem é um dos teatros de hoje, o teatro de variedades. Eu exagero um pouco em favor deles, porque para ser sincero, esse era o teatro da noite passada” (CRAIG, 1914, p. 128).

A outra possibilidade para a incompletude do Über-marionette seria uma decisão deliberada de criar algo que fosse enigmático e com uma aura de mistério. Isso poderia construir uma reputação muito mais difícil de ser questionada, cercada de uma aura genial e parcialmente fora do alcance de críticas. Imbuído de um espírito mais próximo da atitude de um Nietzsche do que de um Stanislavski, Craig talvez estivesse se propondo a criar alguns alicerces essencialmente teóricos para o que ele chamava teatro do futuro. Neste sentido, os processos em si teriam, de fato, uma importância menor.

O que faz este curioso mecanismo? Como funciona? Assim: se move em parte ou completamente para receber o jogo das luzes. O que sobre os velhos cenários é pintado, eu pinto com luz sem me servir para nada de pinturas. Com estas palavras se sintetiza tudo. É tudo uma questão de iluminação? Busquemos não ser tão apressados como de costume: “É

tudo uma questão de...” Temo não poder dizer que *tudo* é uma questão de *uma* coisa (CRAIG, 1922, p. 41).

O caráter didático do texto acima é muito nítido. Assim como já em seu primeiro escrito de notoriedade, *Sobre a Arte do Teatro*, quando se arriscou a escolher o recurso platônico do diálogo para expor ao mundo pela primeira vez suas reflexões sobre o teatro. Ali, cortando radicalmente os laços com suas raízes teatrais, Gordon Craig se expôs e se lançou em um universo novo, buscando um espaço seu, longe da sombra de Ellen Terry. Retornando constantemente a esse recurso, Gordon Craig preferia transformar em um diálogo o que deveria ser comumente, uma explanação direta. Com isso, conseguiu não apenas criar um estilo literário próprio para divulgar, provocar, criticar e propor, mas um estilo próprio de se imortalizar.

Está claro que Gordon Craig escreveu para ser lido como um manual, como um guia. Mesmo suas formulações técnicas sempre possuíam, de algum modo, uma faceta de ensinamento; além de uma apresentação marcadamente didática. Como no caso de sua criação das “Mil Cenas em Uma” apresentada por ele em seu livro *Scene* (1922). A verve de perfil pedagógica em Craig, surgida em seus primeiros escritos em 1905, nunca desapareceu e atravessou com maior ou menor intensidade todos os seus escritos. Nessas últimas páginas de seu último livro *Index to the Story of my days* (1957), ouve-se ainda o tom enfático e visionário do professor Craig pregando a seus alunos, em seu último discurso, consciente já de sua posteridade:

Ser “teatral” (o que é um artifício muito forte e expressivo) – isto deveria ser o objetivo maior do teatro de hoje e de amanhã. Para cantar - para questionar atitudes - para varrer sobre o palco e fora do palco – para murmurar - para fitar - para sussurrar respirando pouco - para respirar – para ofegar – mas para fazer tudo isso soberbamente bem... este deve ser hoje o preparo dos atores cuidadosos - para tornar-se MAIS, não menos teatral, apenas pela honra do artifício... E ENTÃO, se o artifício pode manter sua força contra a falsidade e a pretenciosa ideia do Realismo hediondo, então talvez em outro século, o teatro da Verdade e da Beleza poderá acontecer. Um teatro verdadeiramente novo... Talvez! Somente talvez. (CRAIG, 1981, p. 290)

Craig sempre operava intelectualmente com essa sua peculiar intuição pedagógica funcionando como eixo, criando uma forma literária que marcaria seu pensamento. O Über-marionette é apenas mais um fruto dessa intuição; talvez a mais prolífica de todas as suas criações, pois conseguiu aliar à sua ideia crítica e provocativa, a qualidade da síntese, dando origem a um símbolo.

Gordon Craig se debateu em dois movimentos opostos que não se contradizem. Um de destruição onde evocava a morte dos atores e a substituição do homem pela matéria

inanimada em cena. O outro de criação, de elaboração artística e intelectual. As duas tem como pano de fundo a motivação de redimensionamento não só da arte do ator, como do teatro como linguagem artística, específica e singular. Essa ambição de renovação se traduz em uma pedagogia. Assim como o aspecto místico de seu pensamento, a dimensão especificamente pedagógica da obra de Edward Gordon Craig merece ser considerada com toda atenção, no mínimo, por sua singularidade, por sua química inusitada. Por vezes surge sob uma via positiva, com proposições concretas sobre como formar os novos ator e diretor do futuro, por vezes sob um clamor de destruição e morte. Essa pedagogia não se apresenta como um corpo intelectual, definido em todo o seu potencial pelas razões que acabamos de observar. Mas aponta seus tentáculos em diversas direções, assumindo inevitavelmente um caráter pedagógico. Este viés pedagógico toma corpo mais objetivo no projeto da escola de artes da Arena Goldoni. Repleta de contradições e paradoxos, a pedagogia de Gordon Craig não se revela abertamente, como seria de se esperar, preferindo insinuar-se em visões: uma pedagogia velada. Preponderantemente simbólica, como Gordon Craig.

2.2. A pedagogia em *The Mask*

Considero inútil qualquer palavra que tenha sido escrita sem ter como respaldo uma incitação à ação. (NIETZSCHE, 2003, p. 209)

Modelo de Capa das primeiras edições de *The Mask*, 1908, (foto do autor).

The Mask foi uma revista periódica fundada e dirigida por Craig entre 1908 a 1929 em Florença. Ainda que sua publicação tenha sido na Itália, era toda redigida em inglês, pois para Craig ela deveria ser um empreendimento de alma britânica. O problema é que o idioma “oficial” das artes na Europa da época era o francês, o que fazia sua circulação na Itália, mesmo em círculos intelectuais, ser muito reduzida. Mas Gordon Craig almejava atingir toda a Europa. Publicidades de diversos países surgiam nas páginas de *The Mask*. Craig se empenhava na parte publicitária da revista. Não apenas por motivos financeiros, mas por viabilizar a penetração da revista (e de Craig) em vários mercados da Europa.

Em seu primeiro ano, *The Mask* teve publicação mensal. Nos anos seguintes, as edições passaram a ser trimestrais. Com o advento da guerra, a revista teve que ir remodelando sua estrutura, mas manteve seu funcionamento por mais treze anos. Através de *The Mask* Craig pode divulgar seu trabalho (e de muitos outros autores) durante vinte anos. Ao longo do ano de 1918, Craig conseguiu fôlego e patrocínio para publicar paralelamente um outro periódico, *The Marionette*, dedicado exclusivamente ao estudo do Tteatro de marionetes e seus correlatos. Neste momento, o tema das marionetes despertava um interesse cada vez maior em Craig e o espaço de *The Mask* passou a não comportar a quantidade de material a ser publicado.

Craig planejou a criação de *The Mask* para divulgar seu trabalho e viabilizar sua escola. A revista tomou um valor simbólico muito grande, pois agregou em suas páginas inúmeras características das ideias e da forma de pensar de Gordon Craig. O formato da revista em si era revolucionário e propunha uma visualidade absolutamente nova. Além disso, ela trazia um *layout* inovador e extremamente refinado, condizente com o capricho meticuloso de Craig. Suas páginas eram ricamente decoradas, com abundantes ilustrações e xilogravuras do próprio Craig. A revista reservava um arsenal de surpresas visuais: ora alguns textos apareciam tratados como ilustração, ora ilustrações eram tratadas como texto. Uma das características de *The Mask* era o excesso. Cada uma de suas páginas são cheias até sua capacidade máxima. A esse excesso, no entanto, era dado um tratamento absolutamente visual, que trabalhava a seu favor. Suas páginas eram cheias de um dinamismo novo, inesperado, revolucionário, e representavam um nítido desenvolvimento editorial de Craig, desde *The Page*.

The Mask não foi uma revista sobre pedagogia teatral, mas possuía um vínculo estreito com o projeto pedagógico de Gordon Craig. Esse vínculo se estabelece de duas maneiras. A primeira é que sua existência buscava criar uma circunstância propícia para o estabelecimento da escola projetada por Craig. A circunstância seria financeira, mas também de credibilidade internacional, junto à classe artística e aos possíveis mecenas de vários países. Através da revista, o nome Gordon Craig deveria ganhar uma solidez como

pensador e teórico que fizesse da escola um desdobramento natural. A segunda forma de vínculo foi ter criado durante sua existência, o ambiente onde Gordon Craig pôde, de maneira mais sistemática, fazer evoluir seu pensamento, concretizá-lo, torná-lo palpável a ele mesmo. O que também servia como alicerce para a atividade da futura escola. E não só de forma teórica, mas na possibilidade lúdica de transcodificar suas questões teóricas em visualidade. *The Mask* foi um cadinho onde Craig pode misturar inúmeros aspectos, vertentes, paradoxos, influências de seu pensamento e deixá-los fundirem-se, para analisar e avaliar suas possibilidades. Todas as suas reflexões, interesses temáticos e críticas foram ali expostas. E formatadas em um aspecto dialético, visual, intrigante, brincando com várias máscaras, fazendo dialogar suas contradições. Gordon Craig fez de *The Mask* o seu maior palco.

Após inúmeras dificuldades logísticas e financeiras, *The Mask* lançou seu primeiro número. A ajuda financeira de Isadora Duncan foi fundamental. O encontro com Dorothy Nevile Lees viabilizou a realização em termos concretos. Lees descreve o surgimento do primeiro número: “De qualquer forma, finalmente o número 1, Volume I, de Março de 1908 foi impresso e colocado e msua capa cinza. Então, com enorme alegria por parte de todos os colaboradores, o primeiro número saiu e *The Mask* foi devidamente lançada (LEES, 1961, p. 16). A sede de *The Mask* foi transferida para a Arena Goldoni. Já nesta mudança Gordon Craig não estava presente, envolvido em uma de suas muitas viagens. Dorothy Nevile Lees se ocupou desta tarefa. O ritmo de trabalho era intenso e demandava muita energia de Gordon Craig e de Lees, e por isso *The Mask* poderia ser identificada como uma das causas do reduzido número de realizações de Gordon Craig e, “ainda que parcialmente, responsável pela falida realização completa de Craig como diretor (por ter) disperso suas energias do palco, até mesmo durante o *Hamlet* moscovita, mas se tornou o instrumento perfeito para se conhecer um homem rico de entusiasmo tão diverso” (INNES in Isola e Pedullà, 1993, p. 77). Neste mesmo ano, Duncan e Craig se separaram e uma importante fonte de financiamento da revista desapareceu.

Um laboratório de impraticabilidades

Como um autor com máscaras, seu uso de pseudônimos parece então natural: uma consequência de sua luta em tornar-se a única forma pura de escrita teatral que ele conhece: a máscara. Este constante mudança de identidade autoral lança *The Mask* em uma excitante aventura narrativa. Editores, contribuidores, correspondentes internacionais, tudo parece confundir-se em uma única voz. O que esta estratégia consegue é tridimensionalizar a qualidade bidimensional de uma revista. Permite-nos visualizar e encenar em nossas mentes o passar de suas páginas. (TAXIDOU, 1998, p. 175)

The Mask era a palavra escrita levada à ação. Por sua estruturação tão dialética e lúdica, Olga Taxidou (1988) identificou em *The Mask*, mais que uma revista, mas a grande performance de Edward Gordon Craig. *The Mask* possui uma visualidade surpreendente, inclusive nas páginas de maior conteúdo literário. Isso criou para a revista uma dinâmica absolutamente desconcertante, uma certa dramaticidade em seu discurso visual, mais condizente com a linguagem teatral do que com a literária. Craig exercitava sua ideia de tornar visual um elemento primordialmente literário, que seria seu ideal no teatro. Além de elaborar visualmente a página com uma edição sempre inesperada, ele lançava mão no início de cada texto das letras em estilo das letras de Piranesi, o gravurista italiano do século XVIII.

Além do impacto visual, *The Mask* inovava trazendo artigos sobre a arte teatral de outras épocas e de outras culturas, propondo sempre um paralelismo e uma fricção intelectual importante. Revelou autores e universos teatrais para o ocidente. Foi espaço para o embate entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy sobre a arte teatral clássica da Índia e seus parâmetros estéticos e formativos. Trazia também reproduções de textos e documentos antigos, e se discutiam formas de teatro à época “esquecidas” ou discriminadas, como por exemplo, as marionetes e a tradição da *Commedia dell’arte*. Este último tema dominou o interesse de Gordon Craig durante os últimos anos de *The Mask*, por vezes com edições inteiras sobre o universo da *Commedia dell’arte*. Essa abordagem contrapositiva devia servir para demonstrar a degeneração do teatro contemporâneo em comparação à vitalidade do teatro do passado e do oriente. O teatro do futuro somente poderia encontrar fontes em tradições teatrais esquecidas: uma síntese muito característica a Gordon Craig. A revista instaura visualmente essa dinâmica intelectual, numa transposição até hoje inovadora.

Craig construía diálogos para apresentar suas ideias sobre teatro. E todos esses diálogos foram publicados em *The Mask*. Além de incorporarem um elemento dramático, as narrativas dialogadas (não feitas para serem encenadas) acabavam por transferir uma ação dramática para as páginas. O diálogo como forma literária é didático por si só, pois implica em uma dialética própria do ensinar e do aprender. Craig capta esta qualidade pedagógica do diálogo didático para seus textos teóricos. Mas ao mesmo tempo cria uma singular “performance teatral impressa” onde antes se teria apenas um texto literário. O que deveria ser unicamente literário adquire surpreendentemente um aspecto visual e dinâmico. “Se olharmos a totalidade do projeto *The Mask* como uma transferência da necessidade de Craig em dirigir e materializar suas ideias em teatro, suas indulgências narrativas surgem como uma consequência lógica” (TAXIDOU, 1998, p. 184). A revista obviamente possuía um objetivo concreto e imediato: a divulgação das ideias de Craig a nível internacional. Craig

acreditava que com a difusão escrita de suas ideias poderia influenciar muito mais que através de suas encenações. Suas ideias, impressas, poderiam ser mais acessíveis aos homens de teatro, que buscariam colocá-las em prática. Era novamente seu incessante pensamento pedagógico funcionando.

A prática de criar personagens, autores fictícios, pseudônimos, de assumir inúmeras máscaras, acentuava seu aspecto teatral, lúdico, performático. A maioria dos artigos eram escritos pelo próprio Craig, ou por alguma de suas “máscaras”. Craig urdiu em *The Mask* o artifício de inventar vários pseudônimos de autores imaginários, pretensamente provenientes de várias partes do mundo, com a intenção de criar uma imagem de universalidade e assim aumentar a credibilidade e a reputação de sua revista. Alguns desses personagens criados por Craig possuíam nomes bastante críveis e aparentemente reais, como por exemplo o do assíduo John Balance. Outros abertamente chistosos e, próximos à galhofa, delatavam um Craig aparentemente despreocupado em revelar seu artifício, como por exemplo em Edward Edwardovitch, ou o enigmático X.Y.Z., ou mais explicitamente em Yoo-No-Hoo. Este último, apresentado como um colaborador chinês, tem a pronúncia de seu nome em inglês significando “Você sabe quem”. Existem várias ocasiões onde Craig escreve cartas para ele mesmo, sob diferentes nomes. A modéstia e o rigor das revistas de artes e ofícios era quase totalmente inexistente em *The Mask*. Na verdade, com seu jogo, mais do que ocultar, *The Mask* não poderia ser mais reveladora, e destacar ainda mais a verve teatral de Edward Gordon Craig. Assim como fazem todas as máscaras. O título da publicação atua não apenas como um indicador de seu conteúdo, mas também oferece um paradigma de seu procedimento surpreendentemente lúdico: visual e dialogístico. A ideia de máscaras, como se vê, fazia parte inerente da concepção e conceitualização da revista.

Com seus inúmeros pseudônimos, *The Mask* conseguiu deslocar as atenções (e as possíveis críticas) unicamente da figura de Craig, criando um espectro amplo de opiniões e supostos colaboradores. São conhecidos 65 pseudônimos criados por Gordon Craig para *The Mask*. Isso faz com que seja difícil indicar qual a autoria exata de alguns dos artigos publicados em sua revista. Mas o que de fato logrou criar esta imagem de uma revista com muitos correspondentes e colaboradores ao redor do mundo, como Craig desejava. Causou também alguns embaraços como o surgimento de alguns visitantes na escola que desejavam conhecer pessoalmente algum autor fictício, a quem admiravam em particular.

Este artifício chistoso e teatral, aparentemente inócuo, teve uma grave consequência. Sob essas densas camadas de máscaras, acabou por sucumbir a figura de Dorothy Nevile Lees, uma das mais importantes colaboradoras de *The Mask*. De fato, sua co-editora e mais tarde companheira e mãe de seu filho. Gordon Craig estava

constantemente em viagens pela Europa. O papel de Lees em *The Mask* foi vital desde o início. Vários números foram preparados sem a presença de Craig em Florença. Ainda que nada fosse publicado sem a revisão rigorosa do diretor, vários textos de autoria de Craig (e seus pseudônimos) sofreram contribuições importantes de Lees. E vice versa.

The Mask criou um novo estímulo para Craig, aumentando seu impulso criativo. A revista começou a ser conhecida e aplaudida em toda a Europa. Craig aos poucos percebia seu objetivo se aproximar. Encontros com pessoas de notoriedade se apresentavam. E também convites para exposições e trabalhos, como o de Stanislavski e Eleonora Duse. *The Mask* funcionava. Ainda que não financeiramente. A Escola para a Arte do Teatro seria um desdobramento prático e natural do acontecimento de *The Mask*. Mas num primeiro momento, *The Mask* serviria como porta-voz de Craig para o mundo, na verdade o único canal de comunicação encontrado por ele para divulgar suas ideias ao longo de muitos anos. “Com apenas três produções realmente levadas ao palco ao longo de um quarto de século, Craig tinha sido obrigado a expressar suas ideias através de gravações e desenhos” (INNES in Herrera, 2009, p. 445).

No primeiro numero de *The Mask*, Gordon Craig se dirigiu diretamente aos “artistas do teatro do futuro”. A radicalidade de suas ideias encontrou muitos admiradores e também muitos oponentes. Ele era consciente da difícil aceitação de suas ideias. E decidiu construir ali um discurso de forma íntima, como se falasse à apenas um individuo, “ao homem ou rapaz de coragem”, àquele ator perfeito, aberto às novas ideias e desejoso de transformar os paradigmas da arte teatral: em suma, uma projeção dele mesmo. Um ator jovem, intrépido e ansioso por transformar e alçar voos, como em uma auto imagem: “Para ele, eu falo. E estou contente que somente ele irá me compreender” (CRAIG, 1908, p. 3).

As máscaras de *The Mask*

The Mask teve um papel extremamente importante de resgate e documentação, e combinava perfeitamente a ambivalência da visão de Craig de resgate das tradições teatrais e as pesquisas mais agudas da vanguarda teatral de sua época. Suas páginas mesclavam, com ousadia, as ideias provocativas do teatro do futuro, com textos com séculos de idade, resgatados por Craig. Por exemplo, em sua primeira edição, *The Mask* trazia ao lado do artigo de Craig aos artistas do futuro, uma tradução de um capítulo de um livro de arquitetura publicado no século XVI, de autoria de Sebastian Serlio. Esses textos antigos, eram frutos de um outro aspecto importante em *The Mask*: a pesquisa arquivística realizada por Craig, que embasava suas ideias e sua metodologia de reunir tradição e inovação. Nas

páginas de *The Mask*, como em nenhuma outra publicação, se entrecruzavam o tradicional e a vanguarda, o oriente e o ocidente, atores vivos e não vivos.

O papel absolutamente inovador e de vanguarda de *The Mask* é evidenciado pelas colaborações (de autores reais) publicadas. Dorothy Nevile Lees recorda no livro *A Living Theatre*: “Quem antes de *The Mask* apresentou escritos de Grasso e dos sicilianos, do trabalho de Stanislavsky em Moscou, de Wyspiansky na Polônia ou de Hevesi em Budapeste?” (LEES in Craig, 1913, p. 18). Ao lado de escritores inovadores como William Butler Yeats, encontra-se o *Treatise on the proportions of the human body* do século XVI de autoria de Albert Durer; um texto de Edward William Godwin, pai biológico de Craig, *The architecture and costume of Shakespeare plays*, o manifesto de Marinetti *Futurismo e o Teatro*, além de peças de teatro Nô, artigos sobre o teatro do distante Camboja e sobre as desconhecidas marionetes da ilha de Java, pela primeira vez publicados no ocidente. *The Mask* também trazia uma seção com resenhas sobre livros lançados ao redor do mundo, dando notícia em primeira mão dos principais pensamentos do teatro ao redor do mundo. Através de *The Mask* foram conhecidos no ocidente as pesquisas do historiador cingalês Ananda Coomaraswamy, com quem Craig travará um emblemático debate.

Dorothy Nevile Lees organizava o livro de assinaturas de *The Mask*, onde se pode constatar o alcance geográfico da revista e, conseqüentemente, das ideias de Craig. Algumas das cidades mencionadas neste livro de Lees, em sua maioria significando assinaturas de particulares, mas também de algumas instituições, que recebiam o envio de *The Mask* dão conta do alcance conseguido por Craig: Tokyo, Cork (Irlanda), Londres, Zurique, Roma, Waco (Texas), Nova York, Chicago, Los Angeles, Paris, Kent (UK), Pittsburgh, Sacramento, Florence, Genebra, Lahore (Índia), Colombo (“Ceylon”, Sri Lanka), Madri, Nápoles, Poona (Índia).

Craig era tudo menos prático. Dorothy Nevile Lees se mostrou sua parceira ideal. O projeto de uma revista com as características desejadas por Craig consistia em um empreendimento complexo que envolveria investimentos financeiros, parcerias, pesquisas teóricas e estruturação logística (gráficas - papéis, tipos, formatação -, divulgação, publicidades, assinaturas, distribuição – inclusive para outros países -, etc.). Estava-se às vésperas de uma guerra que iria convulsionar toda a Europa. Existia ainda o fato de ambos serem estrangeiros e necessitarem de um responsável italiano para – segundo as leis do país - assumir legalmente o empreendimento. Craig se responsabilizava em prover grande parte do conteúdo da revista. Mas todas as outras estruturas indispensáveis ficaram a cargo de Dorothy Nevile Lees.

Em 1907, Dorothy Neville Lees, jornalista inglesa, encontra Edward Gordon Craig em Florença e decide colaborar em dois projetos ambiciosos do diretor inglês. O primeiro, a publicação de uma revista sobre teatro que tivesse um alcance internacional, e o segundo projeto, a criação de uma escola onde aplicar, experimentar e ensinar os ideais teóricos teatrais de Craig.

Dorothy Nevile Lees nasceu em Wolverhampton, Inglaterra, em 1880. Em 1903, decide fazer uma viagem pela Europa e no dia 4 de Novembro chega a Florença, onde, arrebatada pelo encanto paisagístico e cultural da cidade, decide se estabelecer na cidade, e ali viverá até sua morte em 1966. Lees já vivia em Florença havia dois anos, quando ficou sabendo que o filho de uma grande atriz inglesa, Ellen Terry, a quem ela já havia visto atuar na Inglaterra, estava em Florença e necessitava de alguém que fosse capaz de estenografar alguns textos seus.

As atribuições aumentaram rapidamente para Lees. Craig percebeu em Lees a inteligência e a diligência necessárias para seus projetos. Lees compreenderia rapidamente que deveria abandonar todos os seus outros compromissos - seu trabalho como jornalista e seus dois projetos literários em andamento - para se dedicar inteiramente a este projeto com Craig. Seus motivos podem ser questionáveis, mas estavam claros: “Ele me pediu para me unir a seu trabalho e servir àquela causa do teatro na qual e pela qual ele vivia. Dois caminhos se apresentavam a mim. O primeiro parecia promissor e facilmente próspero (...) o outro, por seu lado, levava a um futuro incerto, severo e perigoso, mas seria com ele e para ele. Eu fiz minha escolha” (LEES in Sborgi, 2001, p. 16).

Gordon Craig viveu por 30 anos em Florença, mas nunca aprendeu a falar italiano. Todas as realizações de projetos que envolviam negociações locais necessitaram da intermediação de Dorothy Neville Lees. Sem ela, Craig não teria conseguido sequer se comunicar em algumas situações. Lees não foi apenas a intérprete de Gordon Craig em muitas situações fundamentais para seus projetos, ela terminou por ser a tradutora da realidade florentina para Craig e por tornar possível a inserção da escola naquela circunstância social e cultural. Lees foi, além de esposa, sua mais fiel companheira e principal alicerce nos dois empreendimentos fundamentais para o sucesso e visibilidade dos ideais de Gordon Craig. Conforme descreve Ilaria Sborgi em um artigo sobre o trabalho de Lees em *The Mask*: “Ela logo se transformaria também em sua ‘factotum’, sua secretária, sua tradutora, sua colaboradora, o meio indispensável para a realização da revista” (SBORGI, 2001, p.20). Sem sua presença e atuação, *The Mask* e a Escola na Arena Goldoni talvez não tivessem sido possíveis.

A revista possuía ainda outros colaboradores em diversas funções, mas Lees se tornou editora de *The Mask* e Gordon Craig, diretor. Apesar disso, Craig fazia questão de se referir a Lees simplesmente como sua secretária ou assistente, e assim ela aparece na maioria dos escritos que se dedicam a pesquisar sobre o trabalho de Gordon Craig e *The Mask*. “No início, Edward Gordon Craig me definia como um editor, chamado ‘Patrick Neville’ (utilizando pedaços de meu nome verdadeiro). Mas antes que saísse o primeiro número isto mudou e o nome John Semar substituiu o meu” (LEES, 1961, p. 13). O desaparecimento proposital de Gordon Craig por detrás de suas inúmeras máscaras, com a intenção última de propagar o seu próprio nome, teve como efeito colateral o desaparecimento compulsório e bastante literal do nome de Dorothy Neville Lees nos registros de *The Mask*, o que configura seguramente uma inadequação histórica. “Se alguém foi na prática despersonificada foi Dorothy Neville Lees” (TAXIDOU, 1998, p. 186).

Era um lugar grande e espaçoso, com as necessidades básicas de mobiliário... Prateleiras, mesas e algumas cadeiras, e camas de campanha. Tinha uma grande sala no andar superior, que servia de estúdio para Edward Gordon Craig, um quarto perto para o meu trabalho e uma ou duas outras salas de trabalho. No andar de baixo, uma cozinha e uma grande sala que se abria para um jardim, em que Edward Gordon Craig havia construído uma maquete de um teatro e começou as experimentações com seus *Screens* (pequenos, feitos de papelão) e luzes coloridas (LEES, 1961, p. 12).

No verão de 1908, em meio a enormes dificuldades financeiras, Craig recebe recomendação médica de descansar e se retira para perto do mar. Lees assume pela primeira vez total responsabilidade sobre a publicação de *The Mask*: “De um total de quinze volumes, eu estive sozinha na publicação de onze volumes ao todo” (LEES, 1961, p. 25), com instruções vindas de Craig através de cartas quase diárias. Após esse período, Craig viajou para Londres e depois para Moscou. Lees assumiu legalmente o direito de responder por Craig em quaisquer assuntos. Lees se tornou a responsável pela publicação de *The Mask*, trabalhando em todas as etapas da elaboração da revista: ela organiza e gerencia desde a secretaria até os últimos estágios de elaboração, redigindo, entre outras coisas, alguns artigos e editoriais. O trabalho de acabamento de *The Mask* era frequentemente feito a mão por Lees. Aos poucos, ela passará a assumir todas as dificuldades (e em várias ocasiões, inclusive as financeiras) da revista. Muitas vezes foi Lees que financiou as atividades de *The Mask* com seus bens pessoais, pequenas economias, e os proventos de sua colaboração com jornais ingleses dos quais era correspondente em Florença. Alguns de seus artigos em *The Mask* estão ocultos sob pseudônimos, obedecendo o artifício criado por Gordon Craig na feitura da revista. Ainda que todo o material obrigatoriamente passasse pelo crivo analítico de Craig antes de ser impresso, Dorothy Neville Lees foi quem manteve

viva *The Mask*. “Graças a seu esforço incessante, *The Mask* se tornou um instrumento que permitiu a Craig, de Florença, fazer sentir sua influência sobre o teatro de todo o mundo” (MELOSI, 2001, p.86).

Se a relação entre sujeito e espaço é determinada de maneira recíproca, *The Mask* representou a visão que Lees e Craig dividiam de Florença como o lócus de suas aspirações culturais e artísticas. Inversamente, Florença – sua história, cultura e tradições – influenciou e moldou seus trabalhos” (SBORGI, 2000, p. 24).

Lees escreve em *A Living Theatre* que o projeto de *The Mask* “não é uma unidade independente mas faz parte de um todo (...) a escola é prática, experimentação, dar forma e substância à tudo que *The Mask* (...) tem falado, concretizando o que *The Mask* fornece como base. Assim, prática e teoria, teoria e prática agem e reagem, e cada qual confirma e fortalece a outra” (LEES, 1913, p. 18). No entanto, *The Mask* demorou um ano para se tornar realidade, desde o encontro entre Craig e Lees até sua primeira edição. E somente seis anos após o primeiro número da revista, a Escola de Artes do Teatro de Gordon Craig entrou em funcionamento. Obviamente, a escola era um projeto mais complexo e de difícil viabilização, ainda mais por ser um sonho cultivado por Craig por muitos anos e repleto de expectativas grandiosas.

Durante o ano de 1909, Craig praticamente se mudou para Paris e possuía um plano de fazer uma publicação de *The Mask* em francês. Ia sempre também a Moscou na preparação de seu *Hamlet*. Neste meio tempo a publicação da revista continuava. Quando alguém mais inquisitivo e provocativo perguntava a Lees sobre quem realmente realizava a revista e se ela seria a responsável única por detrás de *The Mask*, ela procurava ser evasiva: “Oh, não. Você me lisonjeia. Eu tenho muito pouco conhecimento e experiência. Eu ajudo, pesquiso um pouco, corrijo alguns originais, tomo conta das impressoras, essas coisas... mas fazer tudo sozinha? De jeito algum” (LEES, 1961, p. 36). O que, de fato, era verdadeiro, pois Dorothy Nevile Lees não possuía conhecimento na área teatral suficiente para realizar uma revista com tal refinamento investigativo. Mas muitas pessoas acorreram naqueles anos até a Arena Goldoni para encontrar a Gordon Craig e também ao “Sr. Semar”.

Sobre Craig era fácil dizer que ele estava em Moscou ou em Paris. Mas sobre Mr. Semar era um pouco mais difícil. Ela dizia que ele havia saído ou viajado. As pessoas me perguntavam: ‘Quando ele voltará?’ - É impossível dizer, ele vem e vai conforme a necessidade do trabalho. ‘Podemos marcar uma entrevista?’ - Bom, ele é um homem muito reservado, ele prefere tratar por carta; mas tudo que for dito a mim, será transmitido a ele com toda a fidelidade (LEES, 1961, p. 35).

Gordon Craig e Dorothy Neville Lees tiveram um filho, David Lees, que viveu por toda a vida em Florença, ao lado de sua mãe. David Lees afirma que “*The Mask* não teria existido sem ela e, provavelmente, nem a escola. Efetivamente, ela era a pedra fundamental de sua (de Craig) produção florentina” (SBORGI, 2001, p. 25). Se analisarmos a realização *The Mask*, Dorothy Nevile Lees teve, de fato, tanta responsabilidade em sua existência quanto Gordon Craig, tendo dedicado ao empreendimento muito mais tempo que ele. “Com o tempo, a causa de Gordon Craig tornou-se a causa de toda vida de Dorothy Nevile Lees” (SBORGI, 2001, p. 26).

A revista se propunha a ser um espaço para a maestria dos traços de Craig e para seu enorme senso de visualidade. Mas principalmente, era um espaço de desenvolvimento intelectual, com debates, resenhas, resgate histórico de tradições cênicas e divulgação de novidades teatrais. Todos esses aspectos eram rigidamente controlados por Craig. Em sua configuração estética e conteudística se encontram características editoriais revolucionárias para a época, inovações estas necessárias para acomodar justamente o que identificamos aqui como um viés pedagógico em sua estrutura. Adequando-se perfeitamente às ideias teatrais de Gordon Craig, *The Mask*, como produto final, destinava-se a ser mais “visto” do que “lido”. Portanto, seu aspecto visual é mais do que importante, ele é fundamental. No contexto da sua tentativa de estruturar teoricamente os alicerces pedagógicos para sua escola para a arte do teatro, *The Mask* torna-se um palco para a grande performance de Edward Gordon Craig.

Quando Edward Gordon Craig partiu definitivamente de Florença para a França, em 1936, Dorothy Nevile Lees voltou a trabalhar como correspondente para a imprensa inglesa e americana. Ao deixar Florença, Craig deixou Lees responsável pela guarda de todo o material remanescente de *The Mask*. Quando eclodiu a segunda guerra mundial, todo o material de *The Mask* correu o risco de ser confiscado, por se tratar, supostamente, de bens propagandísticos pertencentes a uma cidadã inglesa, logo, inimiga. Lees conseguiu evitar o confisco durante muitos anos ao fazer reconhecer legalmente como proprietário de todo o espólio de *The Mask* e da Arena Goldoni (centenas de exemplares, maquinários, mobiliário, pequenos objetos, cartas, etc.), seu filho com Craig, David, cidadão italiano, “e naquela guerra servindo ao exército italiano” (LEES, 1961, p. 99).

Em Julho de 1944, quinze dias antes da libertação de Florença, tropas alemãs entraram no escritório de Lees e apreenderam todo o material de *The Mask*. Lees relata de maneira comovente o episódio, descrevendo todos os recursos que utilizou, inclusive se interpondo fisicamente, na tentativa de salvar o que restou da revista. O material foi levado e escondido em uma mina de sal na região de Kremmunster, perto da cidade de Linz na

Áustria. Foi reencontrado pelo exercito inglês quando a guerra terminou e então devolvido à Gordon Craig (LEES, 1961, p. 100).

Dorothy Nevile Lees manteve correspondência com Craig nos 50 anos seguintes após a separação dos dois. Uma quantidade enorme de cartas atesta a relação entre eles de toda a vida, que não pode ser reduzida a uma relação entre um empregador e seu assistente. Parte do material remanescente de *The Mask* está em Florença e outra parte na Universidade de Harvard (EUA). Dorothy Nevile Lees morreu em 19 de fevereiro de 1966, cinco meses antes de testemunhar a morte de Gordon Craig.

O Arquivo Contemporaneo Viessesux e o Instituto Britânico de Florença possuem coleções extremamente interessantes sobre Dorothy Nevile Lees, Edward Gordon Craig e o trabalho em *The Mask* e na Arena Goldoni. O material guardado no Instituto britânico foi doado pela própria Dorothy Nevile Lees (todos os exemplares possuem sua assinatura), devido ao vínculo feito em sua chegada a Florença com a comunidade britânica florentina e junto a qual nunca deixou de atuar. E o material no *Archivo Contemporaneo* foi doado por David Lees. Muito desse material se constitui de pequenos objetos, anotações em pequenos pedaços de papel, envelopes escritos por um extremamente caprichoso Gordon Craig. O diário de Lees, escrito a mão, é uma fonte de informação extremamente surpreendente sobre Gordon Craig. Além de constituir um depoimento comovente.

Durante o contato com as curadorias destes arquivos e mesmo em conversas mais informais, repetia-se constantemente a avaliação de injustiça histórica com o nome de Dorothy Nevile Lees. Um pouco sensível e solidário a estes depoimentos, decidi me estender aqui um pouco mais sobre Lees buscando fazer essa “adequação histórica” quanto ao projeto *The Mask* e assim fazer-lhe também uma pequena e modesta reparação. Um personagem importante e admirável, colocada, desnecessariamente, à sombra por Edward Gordon Craig.

2.3. A Arena Goldoni

O projeto teve sua origem com ele, e cresceu com ele. Por muitos anos, entre um trabalho e outro, ele sempre retornou a essa ideia predominante, fixando-a e refinando-a, destruindo porções e remodelando até obter sua finalização e bem sucedida implementação. (MARRIOTT in Craig, 1913, p. 43)

A Escola para a Arte do Teatro constituiu para Craig o ápice de um projeto pessoal que ele alimentou desde a Inglaterra. Antes de receber o convite de Eleonora Duse e

encontrar Florença, ele já havia visitado outras capitais europeias com a intenção de encontrar a estrutura física e principalmente financeira para viabilizar o projeto. Mas após peregrinar por algum tempo, percebeu que seria muito difícil algum investidor “acreditar em um empreendimento que parecia oferecer nenhuma chance de obter lucro” (BABLET in Aslan, 1985, p. 135). Vimos que quando Craig começou a colocar sobre o papel suas ideias que formariam o alicerce de seu ideário com *A Arte do Teatro* (1905) e *O ator e o Über-marionette* (1906), podia-se já perceber o viés pedagógico dessas realizações, ainda que incipiente. Podemos a partir deste ponto, traçar uma linha evolutiva nesse projeto pedagógico de Craig que passará pelo encontro com Isadora Duncan, a mudança para Florença, o contato com Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou, a publicação de *Sobre a Arte do Teatro*, a tradução de seus escritos para vários idiomas e, principalmente a criação de *The Mask*.

A Arena Goldoni, um antigo teatro pertencente a um mosteiro do século XV, foi o local encontrado por Craig para a inauguração da escola em 27 de fevereiro de 1913, conforme atesta ainda hoje a placa de mármore no alto da entrada do teatro. Era o dia do aniversário de sua mãe, Ellen Terry. Este acontecimento deveria significar para Craig o ápice do percurso não do diretor Gordon Craig, ou do ator, ou do cenógrafo, ou do teórico Gordon Craig, mas do homem de teatro genial, histórico, que revolucionaria a arte do teatro e colocaria seu nome na história. Um Gordon Craig que se acreditava predestinado à eternidade. Não por acaso Craig renunciou ao sobrenome célebre da mãe, Terry. Ele desejava imortalizar, com seus próprios esforços, o nome Craig.

A escola se concretizou e foi saudada como uma distinção à cidade recebendo toda pompa em sua abertura: música tocada na rua durante a cerimônia de inauguração e corte solene de fita inaugural com a presença de autoridades municipais. A escola teve uma vida curta de apenas 16 meses, mas causou enorme comoção em todo o teatro europeu. Várias personalidades importantes do mundo teatral se deslocaram até a “remota” Florença para conhecer o projeto. Com a guerra já em seu início, a escola foi forçada a encerrar suas atividades. Seu espaço foi requisitado pelas forças armadas para servir de base para a concentração e distribuição das tropas italianas. Craig e Dorothy Neville Lees conseguiram conservar o escritório que ficava agora em frente a Arena Goldoni, do outro lado da via dei Serragli e mantiveram a sobrevivência de *The Mask* até 1929.

O trabalho com marionetes e atores foi uma das marcas da escola durante a sua existência. E sua marca visual foi o desenho de da Vinci, do homem vitruviano, do homem em sua plenitude. A disciplina severa da rotina imposta por Craig – e que afugentou alguns alunos – possuía a intenção de construir uma “nova” estrutura técnica para o trabalho do ator. E essa “novidade” seria construída nos jovens atores através de uma singular interação

entre a busca extremamente disciplinada da maestria absoluta das técnicas relacionadas ao ator e a utilização pedagógica e criativa de alguns elementos resgatados do passado, como máscaras e marionetes. Uma escola exclusivamente dedicada à formação de atores. Craig ressaltou que aqueles interessados em direção deveriam se dedicar a um estudo diferenciado e mais longo. Ainda assim, a formação desses atores previa que obtivessem o conhecimento de todos os elementos componentes da cena, o que era um fato inusitado. De fato, os alunos faziam experiências não apenas com a atuação, mas também com a iluminação e sua estrutura técnica e elétrica. E o mesmo se daria com todos os outros elementos cênicos.

A combinação entre o tradicional e o novo, aliada à uma disciplinada dedicação do aprendiz, se fundem emblematicamente na figura do Über-marionette, cuja imagem simbólica parece rondar a estrutura pedagógica elaborada por Craig. O interesse de Craig por bonecos de madeira remonta a seus estudos com a xilogravura e seus brinquedos de um *penny*, e foi sendo lentamente alquimiado ao longo dos anos. Gordon Craig concluiu que a combinação entre o antigo e o novo poderia se fundir, de maneira pedagógica, ao universo do teatro de bonecos. De maneira ainda incipiente, esse amálgama entre ator e marionete já era rascunhado em seu primeiro *A Arte do Teatro* (1905):

Espectador - Mas você não estaria pedindo que estes inteligentes atores agissem quase como fantoches?

Diretor - Uma pergunta perspicaz. Muito adequada a um ator que se sinta inseguro sobre suas possibilidades. Um fantoche é, atualmente, apenas um boneco aceitável somente o suficiente para um entretenimento com marionetes. Mas para o teatro, nos precisamos mais do que um simples boneco (CRAIG, 2009, p. 168).

Craig sonhava encontrar na escola o espaço para refinar sua ideia de Über-marionette com a técnica e a sistematização que lhe faltavam. E apesar do curto período que teve, Craig conseguiu realizar alguns experimentos neste sentido. Encantado por construções mecânicas, Craig desenvolveu algumas maquinarias para a cena teatral e outras para a experimentação específica com marionetes. Ali construiu as maquetes para a montagem de *Hamlet* e experimentou nestes modelos sua ideia de *Screens*. É documentado que tentou, sem sucesso, construir uma estrutura gigante que se imagina poderia ter funcionado como um Über-marionette.

A Escola para a Arte do Teatro na Arena Goldoni, em Florença, teve uma existência curta e seus procedimentos metodológicos são pouco conhecidos, ainda que seus princípios Craig tenha definido de maneira teórica. O cruzamento entre a utopia e a realidade da Arena Goldoni, com seus acertos e equívocos, formam um quadro pedagógico bastante

particular, mas seus métodos e possíveis resultados nunca foram relacionados e analisados. O projeto não teve o tempo mínimo suficiente para proporcionar seus primeiros frutos.

Com a guerra, todos os planos são abruptamente cancelados. Para Craig esse corte significará um grande trauma do qual aparentemente ele nunca se recuperará. Ele decide em meio à guerra, junto à notícias da morte em combate de vários de seus colaboradores próximos, que a partir de então se dedicaria apenas a estudos teóricos. Craig assume um autoexílio e a solidão será uma característica que ele manterá até o final de sua vida.

Florença

Era essencial que as condições e circunstâncias ideais para a escola fossem encontradas. Na Inglaterra se procurou em vão. Quando se soube que o singular teatro a céu aberto em Florença – A Arena Goldoni - estava disponível, a ideia de se levar a escola para a Itália floresceu e deu frutos rapidamente. (MARRIOTT, Ernest, *The School at Florence*, in CRAIG *A Living Theatre*, 1913, p. 43)

Quando chegou a Florença, Gordon Craig se deu conta da refinada tradição artesanal e teatral que a cercava. Ele se encantou com esse rico manancial cultural e com as lojas de livros antigos de Florença, de onde recuperou, em uma atenta e longa procura, antigos escritos, desenhos, gravuras, etc. No artigo *A cidade das flores*, sob o pseudônimo de John Balance, Craig se derrama em elogios à cidade: “Ela é a verdadeira casa de todos aqueles que desejam criar” (Craig, 1913, p.8). Gordon Craig sempre havia pensado que sua escola se estabeleceria em solo inglês, mas a oportunidade se apresentou com um teatro aberto ao céu e ao sol da Toscana.

Temos ouvido murmúrios ocasionais de surpresa que um empreendimento inglês tenha se materializado numa cidade estrangeira. A resposta é “Venha até aqui! Veja nosso trabalho e olhe o magnífico arredor e você nunca questionará a intuição que fixou em Florença o local de estabelecimento da Escola para a Arte do Teatro” (NICHOLSON in Craig, 1913, p. 47).

A escola se integrou à cidade e à sua dinâmica. Apesar de Gordon Craig insistir em definir a escola, assim como a revista, como um empreendimento britânico. Era difícil tal empreendimento não se curvar à escalada dos graves eventos sociais que acometiam a Itália em guerra e, por consequência, a todos os que trabalhavam na escola. Dorothy Nevile Lees conta em seu diário que um dia ao se aproximar da Arena viu uma multidão aglomerada em sua entrada. Outra multidão estava no interior do teatro. Craig estava sozinho sobre o palco tentando acalmar os manifestantes com o parco italiano que possuía.

Lees o socorre e as pessoas ficam sabendo que Craig não se opõe à manifestação operária, que aquela manifestação pretendia organizar. Os operários buscaram, de maneira natural, o único espaço grande o suficiente na região para acolher a todos. Lees consegue convencer no calor do momento a um contrariado Craig a cancelar as atividades do dia para que os funcionários da Arena participassem das discussões. Ao final, todos queriam apertar as mãos de Craig e Lees, satisfeitos com a “solidariedade” de Craig. Como toda escola, apesar de seu rigor britânico, a escola de Craig acaba por participar dos eventos sociais às quais estava inevitavelmente exposta.

Iremos construir e equipar uma escola, munido-a de tudo o que for necessário. Precisarão possuir dois teatros, um a céu aberto e um fechado. Esses dois palcos, fechado e aberto, são necessários para nossos experimentos e ora num ora noutro, e por vezes em ambos, cada teoria será testada, e seus resultados registrados. (...) Com estes materiais e instrumentos devemos buscar um estudo do palco de hoje com o objetivo de encontrar as debilidades que o trouxeram à sua infeliz condição atual. (CRAIG, 2009, p. 114)

O projeto da escola consome enorme quantidade de tempo, esforço e dinheiro, mas nasce já com o mérito imediato e inegável de - em um período de grande crise econômica na Itália - reunir e empregar inúmeros artesãos, técnicos e professores. Em 1913, uma nota em um jornal de Londres informava: “A Escola de Gordon Craig: Eis a melhor notícia para o teatro, e não apenas para o teatro daqui, mas de fato, para todo o teatro europeu. É o estabelecimento da escola de teatro do Sr. Gordon Craig. Todos aqueles que se interessam pela arte do teatro devem estar.. e estão... animado sobre isto, pois não se pode deixar de perceber a importância e o valor desta notícia” (LEES, 1961, p. 42).

Estrutura da Escola (física e organograma)

A Escola para a Arte do Teatro era dividida em dois corpos separados: um corpo formava uma primeira divisão, sendo composta por trabalhadores e professores que eram ao mesmo tempo estudantes dos métodos de Gordon Craig, e que experimentariam sob sua supervisão. Entre eles, estavam músicos, eletricitas, escultores, modelistas, designers, fotógrafos, pintores de cenários, carpinteiros, etc., cada um deles com a obrigação de compartilhar o conhecimento de seu ofício com os outros. Os colaboradores foram escolhidos pessoalmente por Gordon Craig e deveriam trabalhar em seus projetos cênicos. O outro corpo, uma segunda divisão composta de alunos pagantes que aprenderiam os vários ofícios dos professores e colaboradores da primeira divisão. A primeira divisão

constituiria também uma possibilidade de emprego para os alunos que se sobressaíssem ao longo de seu aprendizado.

O espaço físico da escola ocupava uma área de mais de 13 mil metros quadrados e era dividido em muitos ambientes, de diferentes tamanhos, além de um grande palco. Gordon Craig costumava arranjar uma mesa ali mesmo sobre o palco para escrever ou simplesmente tomar chá enquanto os trabalhos aconteciam. A parte principal (e mais bela) da Arena era sem dúvida, a grande área semicircular a céu aberto lembrando um teatro grego com colunas ao seu redor, decorando o alto de suas arquibancadas. O local correspondente ao coro, a arena propriamente dita, era onde as aulas eram ministradas. As arquibancadas ainda possuíam um anel superior, que se revelava uma galeria. Essa galeria semi-coberta se abria para a arena abaixo, sendo decorada em seu redor por estas belas colunas em seu contorno, que serviam também como suporte para um anel ainda mais superior, esse coberto e fechado. Sob as arquibancadas, uma curiosidade: uma passagem em forma de túnel para circulação do público que acompanhava a circunferência da arena e oferecia acesso direto à área central. Esse esquema arquitetônico, com o túnel para o acesso do público era inusitado para o padrão grego, feitos todos costumeiramente a partir de um aproveitamento da topografia local, portanto impossibilitando essa opção. A similaridade deste modelo é com as construções romanas de “teatros gregos”, como o existente na cidade de Cádiz, Espanha, construído no século I D.C. O teatro de Cádiz possui esse mesmo esquema arquitetônico: a passagem em forma de túnel sob a arquibancada para facilitar o acesso do público às arquibancadas, não apenas pelas laterais, mas também por entradas extras que possibilitavam aceder ao meio da plateia.

Desenho de Gordon Craig da Arena Goldoni para *A Living Theatre*, 1913.

A escola na Arena Goldoni possuía em seu interior, almoxarifado, oficina de carpintaria, oficina de entalhamento, escritório, biblioteca, dois depósitos de materiais, sala de fotografia, espaço para maquinaria e um pequeno jardim interno. Um espaço com atmosfera poética e que remetia às tradições que Craig gostaria de resgatar em seu teatro. A arquitetura do local participava ativamente da ideia pedagógica da escola de Craig, como se tivesse sido construída exatamente para este fim.

No começo do século XIX, o prédio foi comprado para se tornar um centro de entretenimento com dois teatros, um deles em forma de arena. O espaço foi dedicado ao dramaturgo Carlo Goldoni. Quando Craig encontrou o local, ainda se podia distinguir ao fundo de seu palco resquícios da arquitetura eclesiástica do antigo mosteiro. Lees descreve a situação da Arena após todas essas mudanças: “Agora, assim como as freiras silenciosas de antes, os ruidosos e joviais grupos que buscavam entretenimento se foram, e a Arena entrou em uma fase de ordeira e calma atividade, de entusiasmo, e de preparação para grandes realizações” (LEES in Craig, 1913, p. 26). A qualidade silenciosa e tranquila do ambiente é citada muitas vezes não só por Lees e Craig, mas em muitos depoimentos e parece ser um atributo importante na rotina pedagógica imposta por Craig. As dimensões físicas da Arena isolavam o ruído das ruas criando um ambiente de disciplina e tranquilidade. Lees justificava a alegria presente no trabalho como sendo “em parte trazida pelo sol italiano, mas principalmente pelo homem que é a força motriz por detrás de todas as atividades, o líder a quem seus assistentes chamam carinhosamente de ‘Chefe’ (‘The chief’)” (LEES, 1913, p. 26). O sol, elemento blakeano, era sublinhado como personagem importante na criação das circunstâncias pedagógicas ideais. Craig escreve que muitas das aulas da escola aconteciam “ao sol e em uma atmosfera de criatividade. (...) É óbvio que saudáveis condições como essas reagem benéficamente sobre as mentes e os corpos dos trabalhadores na escola” (CRAIG, 1913, p. 44).

A própria divisão dos setores do teatro, denota a importância que Gordon Craig dava a certos elementos do projeto da escola: a Arena possuía uma sala de carpintaria, uma sala de entalhamento em madeira (onde modelos e maquetes eram construídos) e uma sala para maquinaria (onde se experimentavam a utilização de novos e antigos mecanismos). Sabe-se que Craig possuía uma prensa onde podia imprimir suas gravuras, o que também gera uma outra possibilidade para o trabalho de entalhamento. O palco coberto também servia de espaço pra experiências com modelos e marionetes. É notável a ausência de salas para maquiagem ou figurinos ou cenografia. Por outro lado, vários espaços foram dedicados à criação, construção e manipulação de bonecos. Uma curiosa estrutura para uma escola de atores! E cujo diretor havia pregado o desaparecimento deles como condição única de salvamento do teatro.

A estrutura física da Arena era perfeita. Incluindo o componente religioso, o que servia para, de certa maneira, “sacralizar” o espaço, conforme o antigo sonho simbolista. Havia até a estrutura de um altar ao fundo do palco. E os grandes espaços da arena eram perfeitos para o trabalho físico e de movimentação, além das experimentações com as marionetes, modelos e maquetes.

GROUND PLAN OF THE ARENA GOLDONI

Planta baixa da Arena Goldoni, em *A Living Theatre*, 1913.

Ao iniciar o trabalho, a Arena contava com um grupo de colaboradores escolhidos por Gordon Craig. Segundo o diário de Dorothy Nevile Lees, por ocasião da abertura da escola as pessoas envolvidas no projeto além dela e Craig, eram: Ernest Marriott (secretário), Leslie Brown (eletricista, que ajudava a iluminar os modelos de Craig), Leigh Henry (músico), Richard Dennys, Geoffrey Nelson, Nino Meo (esses três últimos Lees não soube definir que funções exerciam), “um homem chamado Brown (que se foi rapidamente insatisfeito com o modelo da escola e frustrado com a organização)” (LEES, 1961, p. 34), Meadmore (contador), Mario (um jovem italiano, ator e ajudante) e Anna Lark (secretária pessoal de Craig).

Disciplina da escola.

Todos os grandes artistas, quando perguntados por seus alunos como se pode ser um mágico, a resposta é bastante simples – que você somente precisa ser muito afeiçoado a fazer uma ou duas coisas simples inúmeras vezes. O prestidigitador não diz a mesma coisa? Ele diz: “É muito fácil, você pega a moeda, passa ela para uma mão dessa maneira – você fecha a mão – você abre a mão – você vê que a moeda desapareceu”. Ele então mostra tão fácil quanto parece. Se você tentar fazer irá falhar. A razão dele conseguir fazê-lo é que ele é tão afeiçoado a fazer isso, que o fez 20.000 vezes mal, outras 20.000 vezes um pouco melhor, até que agora ele pode fazer 20.000 vezes de maneira fácil e perfeita. Não existe sentido em desejar ser mágico sem desejar trabalhar (CRAIG, 1913, p.51).

Está claro que a pedagogia almejada por Craig prevê uma forte disciplina e respeito à hierarquia. Assim como Nietzsche, ou talvez inspirado por ele, Craig previa uma disciplina para o corpo e para o espírito, para homens capazes de “mandar e obedecer”. A formação desse ator completo, do *über* ator, protótipo do *Über-marionette*, se coaduna com a meta de Nietzsche para a educação, de formação do homem completo, de um homem superior, que se afina com sua ideia de *Übermensch*, configurado em seu Zaratustra. Craig tinha uma concepção severa do que deveria ser o trabalho do ator, e da disciplina indispensável para sua formação. Craig acreditava na disciplina dura como único caminho para o aprendizado. Em *A Living Theatre* ao abrir seu artigo *The School in Florence*, Craig cita um texto de Nietzsche com a clara intenção de embasar seu ponto de vista radical. O texto citado de Nietzsche é um excerto de *A vontade de poder*. A tradução feita do trecho abaixo citado por Craig está literalmente traduzida aqui para o português. Eu sublinho este fato, pois está claro que Craig também era mestre em fazer pequenas torções ao traduzir os textos para que eles se adequassem aos seus objetivos.

A coisa mais desejável entre todas, de qualquer maneira, é, sob quaisquer circunstâncias que se tenha uma disciplina severa *no momento certo*, isto é, naquela idade quando nos deixa orgulhosos que as pessoas esperem de nós grandes feitos. Pois isso é o que distingue a escola dura, como uma boa escola, de todas as outras escolas. (...) Nós precisamos de todas as maneiras de uma escola como essa” (NIETZSCHE in Craig, 1913, p. 43).

Para Craig, o ator *Über-marionette* é, no fundo, o ator despido de egoísmo e vaidades, liberto de todo acaso e com pleno domínio de suas possibilidades técnicas. Craig reclama da ausência de um utópico “manipulador” para esse ator. Algo ou alguém externo a ele, que lhe conferisse perfeição e disciplina. Segundo o projeto pedagógico de Craig, esse “super manipulador”, *externo*, deveria ser, na verdade, uma ferramenta *interna* do ator. E somente conquistável através de uma disciplinada e paulatina obtenção da maestria sobre as técnicas expressivas necessárias à cena.

Uma educação onde o Über-marionette é seu paradigma não suporta uma recepção por parte dos alunos simplesmente amistosa, mas demanda um esforço “extra-ordinário” deste aluno, tanto criativa quanto intelectualmente, uma brava disposição para a superação de seus próprios limites. A função de um educador seria a de estimular essa superação. No primeiro número de *The Mask*, falando para seu ator-aprendiz, imaginário e idealizado, ele recomenda que ele preste atenção aos ensinamentos tradicionais de seus mestres, mas que vá além disso: “procure o que ele não se mostra a você. Vá até onde se pintam os cenários, vá até onde se conectam os fios elétricos para as luzes, procure abaixo do palco para ver como se elabora o que é construído, procure sobre o palco e pergunte sobre as cordas e roldanas” (CRAIG, 1908, p. 3).

Esse estímulo não poderia estar submetido a nenhum programa governamental ou institucional, mas deveria advir da lucidez sábia de um homem com o conhecimento e a visão exatos: um homem superior. Para Craig os valores específicos pedagógicos de uma sociedade deveriam ser estabelecidos não por burocratas da educação, mas pessoas especiais, superiores, dotadas de grande saber e experiência de vida. Craig se julgava um desses homens. Craig admirava os princípios pedagógicos ideais de Nietzsche, que alegava que a liberdade pleiteada pela pedagogia “moderna” não ajudava a criar o vínculo pessoal e empático tão importante para a transmissão de conceitos mais próximos às questões essenciais da existência humana. Esse tipo de transmissão onde os conceitos apreciados por Nietzsche de “dependência”, “adestramento”, “submissão” e “obediência” encontram certo paralelo com o modelo oriental de pedagogia teatral tradicional. Craig sonhava estimular esse vínculo afetivo e personalista de aprendizado em sua escola, apesar (ou por causa) da severa rigidez disciplinadora que julgava indispensável.

Todos os alunos ao entrarem na escola recebiam um pequeno livreto, cuja amostra o arquivo contemporâneo de Florença possui, com regras estipuladas por Craig às quais os alunos deveriam se submeter. Em um formato adequadamente de bolso, Craig expõe já na capa do libreto os 14 pontos de sua escola, bastante ilustrativos de sua disciplina. Craig recomenda que seja carregado por todos os alunos, a todo momento, a qualquer lugar que fossem.

Esse livreto onde Gordon Craig estabelece suas diretrizes de aprendizagem, foi encontrado por acaso em uma pesquisa no Archivo Contemporaneo do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, visitado por mim em Novembro de 2012, em Florença, Itália. Em nenhum livro pesquisado por mim encontrei a reprodução de seu conteúdo, com exceção da biografia *Gordon Craig: the story of his life* (1985), escrita por Edward Craig, filho de Gordon Craig com Elena Meo, sua primeira esposa, em que *Rules* é apenas mencionado. Acredito, portanto, ser esta a primeira publicação desse conteúdo importante para o entendimento do

funcionamento da Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig. Segue aqui o texto completo do libreto intitulado *Rules*, que está disponível no original na seção de anexos ao fim do trabalho:

Capa do livreto de regras para a Escola para a Arte do Teatro, encontrado no arquivo contemporâneo do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, em Florença (foto do autor).

REGRAS (“Rules”)

ESCOLA PARA A ARTE DO TEATRO

1. Trabalhadores na Escola.
2. O Trabalho da Escola.
3. Horas.
4. Propriedades.
5. Ordem.
6. Exercícios.
7. Disciplina.
8. Descrição.
9. Comunicações.
10. Estudos Italianos.
11. Estudos de Férias.
12. Bolsas de Estudo.
13. Negócios.
14. Membros Deixando a Escola.

FLORENÇA.. 1913

Pag. 2

REGRAS

ESCOLA PARA A ARTE DO TEATRO

Essas Regras foram impressas exclusivamente para os Estudantes da Escola, e não devem ser mostradas, nem de maneira alguma informadas a qualquer pessoa de fora da Escola.

Pag. 3

1. TRABALHADORES NA ESCOLA

Espera-se que todo membro da Escola aplique-se unicamente ao trabalho da Escola, e que não dedique qualquer parte de seu tempo para outro trabalho a não ser com permissão especial do Diretor.

Nenhum membro da Escola poderá exercer serviço remunerado de qualquer tipo ligado a qualquer negócio ou a outra instituição, a não ser com permissão especial do Diretor.

Fica entendido que todos os membros da Escola se comprometem a não entrar em qualquer outra Escola de natureza similar, não importa quando ou o motivo pelo qual ele deva deixar esta.

Nenhum membro da Escola, caso ele deixe a Escola em qualquer momento, tem permissão de fazer uso do nome da Escola ou do Diretor profissionalmente.

2. O TRABALHO DA ESCOLA

Um livro deve ser mantido por cada Estudante, onde ele incluirá os pormenores do dia de trabalho, com anotações e comentários. Esses livros devem ser entregues em prazos determinados para a inspeção do Diretor ou alguém a quem ele nomear.

Uma grade horária mostrando o trabalho que deve ser feito durante a semana seguinte será impresso a cada Sábado.

Um registro deve ser mantido sobre o trabalho e o progresso de todo Estudante, com os pormenores de qualquer conduta especial de estudo que o envolva.

Pag. 4

3. HORAS

Todo membro da Escola em ambos os departamentos devem se apresentar na Arena Goldoni às 9 horas e às 13 horas todos os dias, exceto Sábado à tarde e Domingo.

Em qualquer caso de não comparecimento, os estudantes devem informar o motivo de sua ausência para o Diretor, sem demora.

4. PROPRIEDADES

Todas as ferramentas, livros, cadernos e livros de desenho serão fornecidos pela Escola livre de custos e vão permanecer propriedade da Escola.

Espera-se que os Estudantes supram-se de um caderno especial para cada matéria de estudo ou experimento, e que se esforcem em manter as anotações e as ilustrações.

Uma lista dos livros (e anotações a respeito deles) deve ser mantida pelo Responsável pelos Registros.

Quando um livro estiver completo, ele deverá ser entregue ao Responsável pelos Registros, que vai arquivá-lo sob o título "M.S.S." ou "Projetos".

Ao final de cada mês as ferramentas e os livros serão examinados pelo Diretor ou seu Representante.

Cada aluno é responsável pela manutenção de seus próprios papéis, ferramentas, livros e projetos até que ele os entregue ao Diretor ou ao Responsável pelos Registros.

Pag. 5

5. ORDEM

Espera-se que cada membro da Escola conserve sua sala, mesa, ferramentas , etc. em ordem após todo dia de trabalho.

O macacão de trabalho deve ser usado durante as horas de trabalho, e deve ser mantido em boas condições e pendurado em seu lugar conforme o estudante deixar o teatro ou o Estúdio.

6. EXERCÍCIOS

Problemas serão apresentados para os Estudantes trabalharem por iniciativa própria, sem assistência, e os resultados (tal como projetos, anotações, desenhos e fotografias) serão eventualmente expostos e criticados em Aula.

Um estudante não deve perguntar a outro estudante como fazer isso ou aquilo. Cada qual deve aprender autoconfiança e como solucionar algo por si mesmo.

Durante o trabalho de pesquisa o estudante deve usar seu próprio cérebro e recursos. Exceto como último recurso, não deve pedir conselhos aos diretores ou outros nas oficinas ou em qualquer outro lugar.

7. DISCIPLINA

Qualquer membro da Escola escolhido pelo Diretor para atuar como Supervisor de qualquer departamento, deve assumir o controle daquele departamento durante todas as aulas, e espera-se que todos que estejam trabalhando nestas aulas (...)

Pág. 6

(...) se submetam e obedeçam a ele prontamente, sem hesitação, discussão ou sugestão de qualquer tipo.

Membros da Escola necessitam deixar preconceitos de lado e proceder com a máxima cortesia em relação às pessoas de Florença, entre os quais existem visitantes, lembrando sempre que sobre a reputação da Escola na Itália repousa a sua reputação aonde for.

Estabilidade, diligência e obediência são esperados de todos os estudantes, que devem dar provas satisfatórias de suas habilidades e aptidão para o trabalho contínuo em ao menos uma especialidade da arte do teatro antes do final do primeiro ano.

8. DISCRICÃO

CRITICAR A ESCOLA OU SEUS MEMBROS NÃO É PERMITIDO, E QUALQUER VIOLAÇÃO DESTA REGRA NÃO SERÁ AVALIADA COM BENEVOLÊNCIA.

Espera-se que todos os membros da Escola em cada departamento cuidem de seus assuntos e sejam discretos, não tagarelem fora da Escola sobre o trabalho que acontece dentro da Escola, nem expressem nenhuma “opinião” em relação a esse trabalho.

Nenhum membro da Escola pode escrever para ninguém de fora da Escola, notícias a respeito dela, ou expressar (...)

Pág. 7

(...) sua “opinião” sobre o trabalho sendo feito ou sobre outros membros.

“Opiniões” não são desejáveis nem dentro nem fora da Escola.

Discrição, silêncio e atenção para trabalhar são esperados.

Quando fora da Escola ao invés de falar do seu trabalho, métodos, personalidades e resultados, o Estudante deve usar a máscara da ignorância. Ele não vai provar que sua Escola é boa conversando sobre ela com estranhos, ou mesmo com amigos e parentes.

“Eu não sei” é a resposta a dar ao curioso, e para os parentes a melhor resposta é “Quando os resultados puderem ser vistos, vocês serão os primeiros a vê-los”.

9. COMUNICAÇÃO

Nenhum membro da Escola pode escrever ou transmitir qualquer comunicação para nenhum Jornal ou Jornalista sem uma permissão por escrito do Diretor.

Nenhum membro da Escola tem permissão de enviar para ninguém de fora da Escola qualquer fotografia ou desenho de qualquer coisa relativa à Escola ou ao trabalho que é feito ali.

Qualquer Estudante recebendo qualquer comunicação, seja qual for, escrito ou de outro modo, de pessoas ligadas a qualquer teatro, Instituição ou Jornal (...)

Pág. 8

(...) – administradores, atores, professores, comerciantes, artistas, jornalistas ou outras pessoas da imprensa – na verdade, de qualquer pessoa ou pessoas de fora da Escola, em que uma proposta ou sugestão seja feita de que ele deveria fornecer informações da Escola ou de seus negócios, projetos ou experimentos, ou divulgar qualquer ideia ou projetos da Escola, ou os métodos e programas do Diretor (ou qualquer parte disso), por qualquer propósito ou motivo que seja, espera-se que informe ao Diretor o mais rápido possível.

Se o aluno for impelido por motivos fortes ou fracos a dar informação, espera-se que ele se recuse a consentir.

Ele não deve nem falar que ele irá trazer o assunto ao conhecimento do Diretor.

Pessoas de fora pretendendo ajudar a Escola podem se dirigir ao Diretor, sem necessidade de intermediação.

10. ESTUDOS ITALIANOS

Espera-se que os Estudantes aproveitem ao máximo cada oportunidade dada a eles para tornarem-se familiarizados com a Arquitetura e Música da Itália, lembrando que aprendendo a apreciar as duas outras Artes eles se capacitarão melhor para entender e apreciar a arte do teatro.

Aos Estudantes é requisitado que deem o máximo de atenção possível para o estudo do Italiano, dentro e fora dos horários da Escola.

Pág. 9

11. ESTUDOS DE FÉRIAS

Espera-se que os Estudantes dediquem uma parte considerável das suas Férias ao trabalho de uma forma ou de outra, tal como (enquanto viaja) fotografando, desenhando e observando quaisquer objetos ou assuntos ligados a teatro.

Prêmios especiais de cinco libras ou duas libras serão concedido para o melhor trabalho de iniciativa própria feito durante as férias.

Este trabalho pode ser apenas a descoberta de um certo objeto ligado a Arte, ou pode ser a invenção de um dispositivo cênico ou a elaboração de uma teoria.

Todas as inscrições devem ser comunicadas ou enviadas para o Diretor dois dias antes do início do período escolar.

12. BOLSAS DE ESTUDO

Bolsas de Estudo serão baseadas na oferta de uma quantidade de dinheiro que, quando concedidas, deverão resultar em uma renda anual suficiente para prover ou as taxas escolares anuais, ou as mesmas e um adicional de 50 guinéus para sua manutenção ao longo do ano letivo. As bolsas serão concedidas por meio de competição sob algum critério, cujas especificações serão informadas, ou por indicação feita a critério do Diretor.

Pág. 10

13. NEGÓCIOS

Uma certa porcentagem do lucro dos trabalhos realizados pela Escola serão entregues pelo Diretor àqueles que participaram deles.

14. MEMBROS DEIXANDO A ESCOLA

Em caso de que um membro da Escola deseje deixá-la, ou ser obrigado a isso por qualquer motivo que seja ou, ainda, ter que cortar sua ligação em qualquer momento ou de qualquer maneira, fica entendido que ele continuará, por respeito, a manter-se sujeito às obrigações que ele aceitou quando entrou pela primeira vez na Escola. Ele não deve falar sobre o trabalho que ali está sendo feito, ou sobre os projetos, planos ou experimentos, ou sobre as personalidades e assuntos particulares de seus antigos companheiros.

Ele não deve dar nenhuma informação que seja a pessoas ligadas a Imprensa, nem pode fornecer material na forma de fotografias, desenhos ou anotações para serem usadas por tais pessoas. Ele não deve escrever artigos ou ajudar a escrever artigos acerca de qualquer assunto que possa ser considerado propriedade da Escola, a partir de informações que ele tenha recebido ali.

Caso ele tenha deixado a Escola em consequência de qualquer descontentamento devido ao equívoco de seus objetivos especiais, confiaremos que não falará de maneira injusta em razão das diferenças de parâmetros.

Pág. 11

Como estabelecido na Regra I. , ele se compromete a não entrar em qualquer outra Escola de natureza similar.

A não ser que ele esteja preparado para cumprir este acordo tanto em espírito como por escrito, ele é aconselhado imediatamente a reconsiderar a sua intenção de continuar como um membro da Escola, pelo fato de sua participação implicar na aceitação de todas as regras e restrições.

Eu li e entendi essas regras, e as aceito conscientemente e irei cumpri-las fielmente.

Assinado:

Craig, em sua premissa inicial, não considerava o trabalho do ator um trabalho “artístico”. Ele almejava um ator criador de “obras de arte”. Para isso, uma nova forma de se pensar o seu ofício deveria ser criado. Para Craig, o ator necessitaria se submeter obrigatoriamente durante sua formação a um severo treinamento, obediente a uma tradição estabelecida. Somente assim poderia obter a maestria total das técnicas e habilidades específicas à sua arte. Esse treinamento deveria ser capaz de libertá-lo dos grilhões dos humores instáveis e caóticos humanos. Apesar de Gordon Craig nunca ter conseguido criar uma práxis metodológica para sua visão de “novo ator”, seu pensamento pode ser visto como um sistema de crítica e práticas suficientemente objetivos para embasar sua pedagogia. Essa pedagogia, espalhada por vários de seus escritos, e que possui como

premissa básica a “morte do ator”. Esperava sua estruturação ao longo do funcionamento da Escola para a Arte do Teatro da Arena Goldoni.

Documentos contribuem a definir o quanto a escola na Arena Goldoni não foi um sonho, mas uma realidade organizada até os mínimos particulares: dos regulamentos de trabalho, até o emprego de mão-de-obra local com salários regulares e até mesmo arrecadando a escola-laboratório uma receita significativa para a cidade de Florença, em um período de forte crise econômica. (ISOLA e PEDULLÀ, 1993, p.103)

Craig não fazia questão da quantidade de alunos, apesar de prever o pagamento pelas aulas. Isso porque ele confiava no financiamento de seus amigos mecenas (inclusive estrangeiros) que o ajudariam a concretizar e manter o projeto da escola. Em meio a crise econômica que atingia a Itália, ele percebe que não conseguirá fazer da escola um projeto auto-sustentável. Por isso, concentra-se exclusivamente na qualidade de seus alunos e cria um rigoroso sistema seletivo para admissão na escola. Isso não quer dizer que Craig não desejasse lucro. Assim como a modéstia, a filantropia tampouco era uma qualidade de Gordon Craig. Apenas para enviar o formulário de inscrição, Gordon Craig exigia que o candidato enviasse uma quantia (ainda que pequena) de dinheiro. Essa inscrição não garantia a matrícula do aluno, ficando este ainda sujeito a uma seleção posterior.

Uma grande quantidade de alunos não é necessária. A escolha será rigorosamente direcionada em selecionar de vinte ou trinta jovens talentosos e educados que se inscrevam, um ou dois que satisfaçam as necessidades do diretor. Existem regras mais rígidas que nas escolas comuns, mas ao mesmo tempo os alunos se sentem como “um da família” (MARRIOTT in Craig, 1913, p. 46).

Nota-se pelo formulário da escola, que após a repercussão de *The Mask*, Craig esperava por alunos oriundos de outros países, do que não se tem registro de haver acontecido. O formulário original utilizado na Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig pode ser encontrado na seção de anexos.

Currículo escolar. Setores da escola.

As disciplinas às quais os alunos da escola deveriam se submeter, segundo *A Living theatre*, eram: movimento, dicção, ginástica, esgrima, música, educação vocal, desenho, decoração de cena e vestuário (concepção e realização, de ambos), modelagem, esgrima,

dança, mimo, improvisação, iluminação, marionetes (concepção, fabricação e manipulação), construção de maquetes e língua italiana.

Podemos dividir as disciplinas eleitas por Craig para a formação dos alunos em três grupos, ainda que em alguns pontos elas naturalmente se entrelacem: o primeiro grupo seriam as disciplinas de treinamento físico voltadas diretamente para o trabalho do ator sobre o palco. São elas: movimento, dicção, ginástica, esgrima, dança, mimo, improvisação, música e educação vocal. O segundo grupo, com as disciplinas dos elementos da cena teatral: decoração (cenografia), vestuário (indumentária) e iluminação e língua italiana. A terceira com modelos (marionetes, entalhamento, manipulação e maquetes).

Ainda que algumas destas disciplinas atualmente pareçam um lugar-comum na pedagogia teatral, naquele momento não o eram. Além disso, Craig possuía uma visão muito particular de como orientar cada disciplina, definindo padrões bastante originais para a época. No caso das aulas de trabalho vocal, por exemplo, Craig utilizava para definir as qualidades vocais termos normalmente utilizados para a dança: a voz deveria deslizar ou saltar, ou flutuar e cair, e assim por diante. Além disso, quando falava em voz, se referia também à palavra, e a maneira de dizê-las. Buscava neste trabalho uma pesquisa de estilização, talvez mantendo como referência a maneira de Henry Irving. Se afastando às qualidades de oratória, comuns ao teatro de personalidades, Craig buscava fazer da voz também uma imagem, consistente com sua ideia central de que teatro é algo para ser visto e não ouvido. Nota-se uma destacada importância dada ao trabalho vocal em seu programa. Existem várias disciplinas relacionadas a este questão: dicção, educação vocal, música e em outro grupo o estudo da língua italiana, o qual sabemos que não era um estudo unicamente teórico. Ferruccio Marotti (1971) relata que, durante a montagem de seu *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, Craig já buscava uma recitação anti-natural dos atores, fria e distanciada, com um trabalho vocal buscando imagens e musicalidades inesperadas. Sua busca, para completo desalento de Stanislavski, era de criar nas vozes dos atores um ritmo anti-natural, que acentuasse o caráter onírico e místico (e simbólico) que fizesse jus, segundo Craig, à poesia de Shakespeare.

As disciplinas específicas de treinamento físico como a ginástica e a esgrima refletem a preocupação com o preparo atlético de Gordon Craig, seguindo sua definição de um teatro para esportistas e artesãos. Pode-se imaginar que improvisação, mimo, dança e movimento sejam relacionadas à uma predisposição física e atlética que Craig supunha ser importante para o ator.

As disciplinas que teriam um caráter técnico relacionados mais diretamente, se se pode dizer assim, com a atuação são Movimento, Mimo e Improvisação. Dentre elas, a

disciplina denominada Movimento recebeu uma atenção toda especial por parte de Craig. Esta disciplina configuraria o “ambiente” onde se dariam as interações entre diferentes matérias de estudo. Por exemplo, ainda que existisse a disciplina sobre iluminação, Gordon Craig entendia ser fundamental que o ator compreendesse a relação entre ele e a luz que o revela. E soubesse dialogar com esse elemento, a partir da consciência da natureza dinâmica de ambos, como ele atesta em seu livro *Scene*, escrito 9 anos após o fechamento da escola e que documenta alguns procedimentos didáticos da escola de Gordon Craig.

Recorreu-se ao uso da luz para ajudar o ator e para colaborar com ele. (...) o uso da luz para o ator deve ser estudado pelo mesmo ator, que observará como a luz tem um difícil papel na vida real. Se o observar, se dará conta que a iluminação cênica pode ser a melhor amiga de seu trabalho. (CRAIG, 1922, p. 42)

O primeiro grupo de disciplinas é o mais reconhecível para os padrões atuais. A maioria delas possui seus objetivos muito claros. A exceção é exatamente a disciplina denominada “Movimento”, onde se sente, aliás, a inspiração de Isadora Duncan. Ali seria o espaço onde os atores deviam pesquisar corporalmente a descoberta de uma linguagem expressiva anti-natural, essencialmente teatral, o que remete uma vez mais à influência da estilização de Henry Irving. O fato é que Gordon Craig buscava uma padronização nova para a movimentação dos atores. E aqui entrava o elemento pedagógico das máscaras. Ao contrário de outras escolas como a de Lecoq ou Decroux, a máscara em Craig não ocupará o eixo central dos trabalhos, principalmente por ser, dentro de seu projeto pedagógico apenas uma hipótese técnica. Craig obviamente não dominava a técnica de utilização das máscaras. Possuía apenas a admiração por elas, além da auto-suficiência de que descobriria sozinho uma maneira de trabalhar didaticamente com elas. A disciplina denominada Movimento se distinguia da disciplina Dança ou improvisação

A disciplina Movimento

Eu vou dizer de que matérias um artista do teatro do futuro deverá criar suas obras-primas: da ação, da cena, da voz. Não é simples? E quando eu digo “ação”, quero dizer tanto o gesto quanto a dança, a prosa e a poesia da ação. Quando eu digo “cena” quero dizer tudo o que surge diante dos olhos: iluminação, figurinos, assim como o cenário. Quando eu digo “voz” eu quero dizer palavra falada ou palavra cantada, em contraposição à palavra que é lida, pois a palavra escrita para ser falada e a palavra escrita para ser lida são coisas completamente diferentes (CRAIG, 2009, p. 89).

É curioso imaginar que tais experimentos com a movimentação dos atores tenha sido experimentado por Craig no espaço aberto da Arena Goldoni, um espaço teatral historicamente dedicado ao coro da tragédia grega, objeto de tantos estudos de Isadora Duncan. Gordon Craig aboliu a maneira usual, para a época, de ensino do teatro e privilegiou os elementos de jogo dramático, movimento e dicção. Enfatizando os elementos mais elementares da cena, buscava resgatar uma técnica para o ator: como deslocar-se em cena, como utilizar braços, pernas e o rosto de maneira consciente. Isso fazia parte da disciplina denominada “Movimento”. Esta disciplina se revelaria central no plano pedagógico de Gordon Craig.

Não há como saber com precisão como foram estes experimentos em “Movimento”, mas Craig deixou um esboço de programa para a disciplina. Em alguns destes escritos (como o trecho transcrito abaixo), nota-se, apesar do acento poético, a influência do pensamento de Duncan: sobre a maneira de pisar, de utilizar os pés desnudos, da relação com os elementos (terra, ar) e as imagens de dança para a utilização da voz. E termina se contradizendo (uma vez mais) sobre a superioridade da razão sobre a intuição que ele sempre prezou no trabalho do ator, citando como exemplo o próprio Henry Irving: “Enquanto isso não nos esqueçamos que quem mais se aproximou do que deve ser um ator ideal, com seu cérebro comandando sua natureza, foi Henry Irving” (CRAIG, 1911, p. 12).

Que o ator estude como andar sobre o palco tão maravilhosamente bem que através de seu caminhar, o sentimento das pessoas seja aquecido e mobilizado. Que o ator pense como ele pode fazer o som de sua voz tão belo que, ao escutá-lo, as pessoas queiram ouvir este som. Que ele não ache que possa dizer o que é leve ou profundo se sua voz nunca fizer flutuar ou cair, deslizar ou saltar, correr e parar repentinamente. Essas e milhares de outras atitudes e mudanças. E que ele não ache que possa fazer gestos e movimentos que possam ser entendidos até que ele possa fazer que os movimentos possam ser sentidos. Que ele não se preocupe sobre o significado, deixe-o preocupar-se apenas com a maneira. E para isso, ele precisa sentir a terra sob seus pés. E enquanto ele pisa o palco todo o seu corpo deve estar vivo e os seus pés como os de Mercúrio. É tudo isso que fez de Edmund Kean o maior entre todos os atores ingleses. Através do sentimento físico, não pelo pensamento ou pela razão. (CRAIG, 1966, p. 164)

A máscara para Gordon Craig se opõe à fragilidade do rosto humano enquanto meio expressivo. O rosto do ator faz a denúncia mais eloquente da inadequação de seu trabalho para compor uma obra de arte. Sua inconstância eterna, sujeito aos sopros instáveis das emoções e do acaso, fazem do rosto do ator seu meio expressivo mais frágil. E para educação do ator, a máscara seria o instrumento pedagógico perfeito. Podendo ser apenas um, o rosto da marionete consegue ser mais expressivo que o rosto do ator com suas inúmeras possibilidades. Craig afirma que o trabalho expressivo do rosto do ator deve ser direcionado à essa constatação proveniente da observação e da utilização das máscaras.

Gordon Craig nunca perdeu de vista o potencial técnico da máscara para a formação do ator. Craig, oculto sob o pseudônimo de John Balance (seu alter-ego em opiniões mais comedidas e “equilibradas”), afirma no artigo *A Note on Masks*, publicado em *The Mask*, em março de 1908, “que a expressão facial humana, em sua maior parte, não tem valor algum, e que as leis de sua arte dizem ao ator que “é melhor, desde que ele não seja um tolo, que ao invés de seiscentas expressões, surjam no rosto apenas seis expressões” (CRAIG [John Balance], 1908, p. 5). Para Craig, o rosto humano é um instrumento para o realismo convencional. Logo, a máscara se tornaria uma garantia contra a emoção. Ela faz, por si só, do ator uma marionete e o obriga a uma recitação simbólica, transformando-o em uma espécie de símbolo não-humano de uma humanidade mais essencial, repetindo o mote simbolista de tornar visível o invisível. Craig desejava romper as amarras da escravidão mimética do ator, mas não queria retomar algo arcaico, que simplesmente repetisse antigas tradições. Ele buscava com a máscara afastar a interpretação do ator das expressões faciais “comumente ridículas, aquelas deformações extravagantes através das quais se tenta fazer acreditar na vida do personagem representado” (BABLET, 1962. p. 139). Mais do que qualquer outra parte do corpo, Craig identifica o rosto como um exemplo grotesco do acaso ao qual o trabalho do ator é deixado. Resultado incontível de suas emoções e de sua inconstância psicológica, “o rosto do ator é vítima da escravidão emocional e os efeitos do acaso”. Os rostos que buscavam grotescamente imitar emoções, eram por demais instáveis e eram desestabilizados por qualquer mudança em seus humores. Craig queria limitar a utilização do rosto, ou melhor racionalizá-la. E como consequência desse redimensionamento da expressividade do rosto e do corpo do ator, necessitariam se transformadas também suas relações com os elementos compositivos da obra como um todo.

Abria caminho, assim, para a aparição de uma nova concepção para a arte do ator, pura e renovada. Essa disciplina expressiva corporal, mas principalmente facial, Gordon Craig herdou de seu aprendizado ao lado de Henry Irving, no Lyceum Theatre. Craig intuía que o aparecimento da nova arte do teatro passava indispensavelmente pelo resgate cênico da máscara. Não como uma imitação de antigas tradições seculares, mas como uma renovada alavanca para o renascimento do teatro e do ator, para o surgimento de um teatro do futuro.

É inútil que me venham dizer que a emoção é alma dos deuses e que é exatamente isso que o artista busca produzir; primeiramente isso não é verdade e depois, ainda se fosse, uma emoção desordenada em sentimento accidental não pode possuir valor algum (CRAIG in Azzaroni, 1990. p. 19)

Por detrás das alegorias provocativas das máscaras e marionetes, embutidas no conceito de Über-marionette, Craig tinha um objetivo técnico: ele acreditava que para o ator, a máscara, além de um recurso cênico expressivo poderoso, poderia se transformar em um instrumento pedagógico ainda mais potente e revelador. Com ela, por exemplo, o ator poderia aprender a compor sua musculatura facial de modo a criar máscaras faciais que pudessem ser mantidas durante toda uma performance. E através dela também poderia vir a perceber que não deveria buscar um “sentimento” em cena, mas algum tipo de simbolismo facial e corporal que ocasionasse o efeito equivalente ao sentimento. E aqui recorria novamente a Irving e sua célebre utilização estilizada do rosto e do corpo. Ao invés de sentir, o ator deveria exemplificar o sentimento e transformá-lo em efeito no espectador. Um processo absolutamente idêntico ao que teatro clássico indiano lança mão em suas elaborações expressivas e que o denomina pelo binômio *Rasa/Bhava*, conceitos esses que Craig desconhecia.

Trata-se, portanto, de problematizar a tradição dramática naquilo que carrega de coordenação dos efeitos a serem obtidos, mas também de colocar em questão práticas artísticas substitutivas que mantenham a mesma lógica e que sustentem a posição do artista como a de detentor das regras e fins do jogo. Estabelece-se, assim, uma lógica em que a atuação proposta ao espectador se aproxima de relações pedagógicas em que o papel do mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante (DESGRANGES, 2011, p. 66).

No fundo, ele talvez sonhasse, segundo o mesmo processo projetado para a marionete, que o ator compreendesse como agir com seu rosto de maneira essencialmente simbólica e se libertasse do mimetismo. Craig sabia que se tratava de um objetivo factível, pois havia testemunhado isso no trabalho de Henry Irving. “Usando Irving como exemplo de controle físico indispensável ao ator, Craig esclarece bem a relação entre o ator vivo e a máscara da Supermarionete” (SAVARESE, 2002, p. 391). A disciplina “Movimento” se apresenta como um dos espaços ideais para Craig experimentar uma nova técnica para o ator: rosto e corpo. Um espaço onde o ator poderia aprender como buscar romper as amarras dessa escravidão, a qual sua própria formação o condenou, segundo Craig. Extremamente intrigante imaginar os resultados decorrentes de tal pesquisa, nos moldes de Craig: Isadora Duncan e Henry Irving.

Craig oferecia a seus alunos as bases técnicas do jogo dramático, movimento e dicção: como deslocar-se de um lugar a outro da cena, como se expressar com os braços, as pernas, o torso e os músculos do rosto. Craig ensinava a expressar os movimentos da alma, mas isso não significava “atuar”, mas fazia parte da matéria “Movimento”. Ensinava-se a utilizar a voz sobre o palco, mas isso não era atuar, mas “falar”. (HERRERA, 2009, p. 177)

O segundo grupo de disciplinas seria: iluminação, cenografia, figurinos. Ainda que hoje seja também comum o ensino destes itens em escolas de teatro, naquele tempo, atores não precisavam aprender sobre esses elementos “secundários” da cena. Gordon Craig, ao contrário, exigia artistas conhecedores de todos os aspectos da cena teatral. E aqui, se inclui também a utilização perfeita da língua italiana. Não se tratava da utilização da voz, mas do idioma em si, como um elemento compositivo da cena. Isso se fazia necessário pelo fato de, como vimos, Craig ter a expectativa de receber alunos de outros países. Ele inclusive adicionou em suas “Regras”, a recomendação de que estrangeiros “deixassem de lado o preconceito” e agissem com cortesia com os cidadãos de Florença.

O ator e a marionete

Mais eis que mais tarde, Craig no revela que a sua ideia de substituir o ator pela marionete de que falamos era uma imagem de combate e que nunca tomou a sério uma tal perspectiva. Então, o que fazer? Nem ator tradicional, nem marionete, nem ator corporal. Com que representar então? (DECROUX, 2003, p.11).

O terceiro grupo de disciplinas era o mais inovador de todos. E ainda o é, nos dias de hoje. Consistia no grupo de atividades relacionadas diretamente a utilização pedagógica de bonecos, em todas as suas possibilidades. E aqui vemos ao longe, assomar o ideal do Über-marionette. Os alunos deveriam aprender: entalhamento de madeira (entalhar e esculpir bonecos), construção de maquetes e bonecos de todos os tipos (marionetes, fantoches, etc.); e a manipulação de bonecos. Supõe-se que também a técnica da gravura fosse ensinada e praticada, uma vez que Craig dominava com maestria sua execução e possuía todo o equipamento e material para este fim, à disposição na Arena Goldoni. Craig gostava de planejar e confeccionar novas maneiras de manipulação, tendo patenteado alguns artefatos deste tipo. Algumas dessas inovações seriam ali testadas. Pensar na formação de atores através do contato com as marionetes talvez tenha sido uma das grandes singularidades da escola de Craig. E não apenas em sua manipulação. O contato dos atores com sua construção, desde a madeira, é uma interessante parte da formação do ator que Craig objetivava.

Gordon Craig continuava em sua busca de um caminho para o ator do futuro. Um ator especial. Um ator que queira e consiga fazer uma superação de si mesmo. Ele percebe que o caminho é físico e também espiritual. Ao propor o Über-marionette, Craig estava concretizando sua indignação com o papel egoísta e vaidoso que o ator, segundo ele, havia aceitado assumir. Diante da magnificência do papel que o ator estaria “destinado” a ter.

Logo, o Über-marionette é a constatação de uma barreira humana ao trabalho do próprio ator. Mas também seu manifesto de libertação e transposição desta barreira. E se o corpo em si não é capaz, deve-se habilitar o espírito, a mente, para que o faça capaz. Assim como nos esportes, assim como nos processos místicos. O Über-marionette é uma profissão de fé no ator e em sua técnica transformadora. A escola de Gordon Craig é a prova de que as dificuldades terríveis que ele identificava no ator, ele também as julgava absolutamente transponíveis.

As pequenas peças do quebra-cabeças de Craig aos poucos fazem surgir a imagem de seu Über-marionette. Mas se a imagem idealizada por Craig do ator é a marionete, antes um Über-marionette, ela também configura um padrão. E demonstra as virtudes importantes para o ator. Estudando as qualidades do objeto marionete, entalhando suas articulações, manipulando seus membros, esmaltando suas feições, o ator poderia apreender essas virtudes quase arquetípicas, pois elas impregnam de sentidos existenciais e expressivos esse objeto de madeira simples, mas de ascendência ritualística. Para Craig o ator teria muito o que aprender com a marionete. “O estudo aprofundado da anatomia da marionete permite ao ator conhecer melhor seu próprio corpo e sua própria aptidão para um movimento harmonioso e gracioso” (MARRIOTT in Craig, 1913, p. 44). Craig sempre intuiu nas máscaras e nas marionetes não só elementos de uma linguagem cênica, ou forma estética, mas “uma forma de comunicação mística com o que é transcendente, com algo que está além da existência terrena” (LE BOEUF, 2009, p. 12). Além de treinar o novo ator, Craig imbuía seus processos com o sentido de busca existencial do ser humano.

A “separação” do ator em ator-autor e ator-produto artístico é uma questão técnica já implícita na proposta do Über-marionette. Se, como já dissemos, a dedução da presença de um manipulador está subentendida na proposta do Über-marionette, a questão da natureza desse Über-manipulador acompanha o enigma do que seria o próprio Über-marionette. Mas tudo indica - e Denis Bablet (1962) respalda este ponto de vista - que o manipulador do ator Über-marionette idealizado por Craig seria ele mesmo, o próprio ator. Um “manipulador interno”, garantindo o auto-controle e a utilização com maestria de sua técnica. E servindo também como salvaguarda do produto do ator contra sua tendência exibicionista e vaidosa. Usando sempre como exemplo o teatro de bonecos, “uma vez que a presença do manipulador é uma dedução óbvia, no teatro de bonecos eles normalmente ocultam a si mesmo” (BLUMENTHAL, 2005,68). Gastón Bachelard faz uma reflexão sobre essa distância lírica que separa a matéria e a mão que se prepara para agir sobre ela. E a poética que rege a relação entre uma e outra, onde uma busca desvendar a outra. Faz assim uma analogia interessante sobre a distância entre a mão e o objeto e, mais objetivamente, sobre o movimento que cria e opera essa distância.

A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário. (BACHELARD, 1985, p.52)

Essa “separação” entre o ator e o produto de seu trabalho remete de maneira direta e natural ao efeito de Estranhamento proposto por Brecht, onde o ator se mantém distanciado do que está criando. Um ator capaz de planejar, agir e avaliar constantemente, durante sua dinâmica atuativa. Isso abole qualquer tipo de procedimento que proponha a identificação entre ator e personagem. Ao criticar o ator com seu *Über-marionette*, Craig clamava por um artista com excelência técnica e sensibilidade estética a todos os desdobramentos do jogo cênico. Ou seja, um artista com uma visão clara das possibilidades dialéticas intra e extra-ficcionais. Por fim, se supormos que estes procedimentos dialéticos idealisticamente deveriam acontecer internamente ao ator em cena, temos um procedimento bastante assemelhado ao processo de distanciamento e crítico de Brecht.

Brecht teve também sua dose de espanto com o teatro oriental, mais precisamente com o teatro chinês. Ele escreveu com entusiasmo sobre a interpretação dos atores chineses onde pode Perceber que “a empatia do espectador não era completamente rejeitada. A plateia se identificava com o ator, mas o ator como observador e, de acordo com isso, adotava também uma atitude de observação” (BRECHT, 1967, p.107). O teatro chinês oferecia uma concretização muito explícita desse processo, ainda que suas soluções sejam, como Brecht logo percebeu e Craig já havia alertado, intraduzíveis para o teatro ocidental. Ele conheceu a Ópera chinesa em Moscou e ali se encontrou com Mei Lan-Fang, por quem desenvolveu enorme admiração pela singular habilidade técnica em cena. Brecht identificou com perspicácia a qualidade do ator chinês de auto-observação durante sua performance. Ele diz que o ator chinês, enquanto atua, “observa também seus braços e suas pernas, guiando-os, experimentando-os e, possivelmente, também os aprovando” (BRECHT, 1967, p.106). Aqui também identificamos a qualidade de estar “dentro e fora” ao mesmo tempo. Situação similar à da marionete com seu manipulador. O elogio de Brecht a Mei Lan Fang se assemelha ao que Craig fazia a Henry Irving, seu modelo de *Über-marionette*. Coomaraswamy por sua vez, cita que o ator Shiva quando realiza sua dança de maneira adequada e vê os benefícios em seus devotos/espectadores, “recolhe as qualidades do palco e permanece sozinho em sua felicidade (COOMARASWAMY, 1996, p.66) *.

* Podemos lembrar também da figura do Deus bíblico no livro do Genesis, capaz de desfrutar de sua própria criação durante seu nascimento: “Ouviram o barulho dos passos do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa fresca da tarde” (Gen. 3,8).

Podemos pensar também que este processo celebrizado por Brecht com o nome de *estranhamento* pressupõe um deslocamento de um enfoque sobre algo ou alguém ou algum aspecto da realidade. Partindo do pressuposto que os enfoques sobre os elementos da realidade são colocadas de maneira rígida pela sociedade, estranhá-lo é fazê-los moverem-se, dinamizá-los. Logo a mola mestra desta operação também pode ser encarada como uma instauração de “Movimento” ou de um “Gesto”. Assim novamente a operação de Craig se aproxima da de Brecht.

O ator que encarna o personagem e se “mistura” à sua criação, retorna ao mar revolto de suas emoções ocasionais e imprevisíveis, que levaram Craig a propor o *Über-marionette*. Por isso também, sua aversão ao psicologismo, tão em voga à sua época. Como falar de psicologismo quando o padrão é um material inerte, uma marionete? O arsenal técnico evoluído com o Realismo para Craig é responsável pela decadência da arte teatral. “Enquanto as pessoas continuarem a acreditar que o drama pode ser revelado através da psicologia, o teatro vai permanecer onde tem estado nos últimos cem anos” (CRAIG, 1967, p. 163).

Craig não descartava a ideia de que o *Über-marionette* pudesse ser um boneco, uma estrutura mecânica. Há relatos de suas tentativas práticas neste sentido. Aqui novamente se encontra essa indiferença com a possibilidade de suas contradições pudessem significar incoerências. Em 1907 Craig escreveu que o ator deveria ser excluído da cena. Em 1913 cria a escola para a formação de atores. Neste mesmo ano, tenta construir uma estrutura, como uma máscara total, habitada por um ator. Em 1924 ele escreveria que, na verdade, ele sempre se referiu a uma proposta de um novo ator, com “mais fogo e menos egoísmo”. Gordon Craig parecia ziguezaguear ao redor da ideia do *Über-marionette*. A busca do *Über-marionette*, afinal seria em direção à um boneco perfeito ou à um ator perfeito? Craig parece dizer que o *Über-marionette* poderia ser as duas coisas: uma **ou** outra, ou uma **e** outra. Mas a criação da escola, no entanto aponta claramente uma direção preferencial. Ela vetoriza essa questão em uma direção contrária ao objeto mecânico.

Mas Craig conhecia muito bem as inferências, em sentido oposto, de Heinrich Kleist sobre o assunto. Kleist enxergava a possibilidade concreta de construção de um ator mecânico, um boneco perfeito, um ator sem erros. Kleist escreve que “se um mecânico quisesse construir uma marionete de acordo com algumas estipulações específicas, ela conseguiria executar uma dança que nem ele, nenhum qualquer dançarino de seu tempo – por mais hábil que fosse – conseguiria superar” (KLEIST, 2009, p. 136). Cita então a construção de próteses artificiais para indivíduos que perderam algum membro. Esse mecânico artífice poderia, portanto, se assim desejasse, construir “uma marionete inteira de acordo com tais exigências”. Mas quais seriam essas exigências? Kleist responde: “Nada

que já não se ache aqui: proporção, mobilidade, leveza – mas isso tudo em um grau superior” (KLEIST, 2009, p. 136). E aqui se sente, um século antes de Craig, a premonição do Über-marionette.

Uma outra lição importante que, segundo Craig, a marionete oferece ao ator é o da valorização do silêncio. O Über-marionette é um símbolo silencioso do ator perfeito. E define o silêncio como a forma de comunicar teatral por excelência. “Em tempos antigos, uma performance de marionetes era chamada de ‘Movimento’, e esse ‘Movimento’ acontecia em silêncio” (CRAIG [John Furst], 1909, p. 60). Craig passou sua vida escrevendo sobre teatro e para teatro, mas sempre que pôde atestou sua aversão pela palavra: “Eu tendo ao drama silencioso simplesmente porque eu acredito que a peça mais duradoura será aquela construída no silêncio” (CRAIG, 1979, p. 23). Fruto dessa certeza, Craig criou a peça *Steps*, sem nenhuma fala. Um perfeito teatro para “ser visto”. Craig definia *Steps* como um “drama de silêncio” e representa bem sua busca pela expressividade do plástico sobre a cena. Não existem palavras a serem ditas, apenas indicações de movimentações e gestos dos personagens abstratos. Os quatro atos que compõem a peça são chamados de “Estados de ânimo”: Primeiro estado de ânimo, Segundo estado de ânimo, etc. Somente através do silêncio a característica arquitetural da cena poderá adquirir uma qualidade dramática, acredita Gordon Craig: “A ausência da palavra humana serve para ressaltar valores ambientais, espaciais e envolventes da arquitetura; paradoxalmente lhe traz vida” (HERRERA, 2009, p. 333).

Existem dois tipos de dramas bem distintos. Chamei-lhes de o Drama de Palavras e o Drama do Silêncio; creio que suas árvores, fontes, correntes e todo o mais pertencem ao Drama do Silêncio; dramas, quero dizer, em que a palavra se torna mesquinha e inadequada. Mas além das obras da natureza, muitos outros elementos são próprios do Drama do Silêncio, e entre eles ocupa um lugar importante a mais nobre das atividades humanas: a arquitetura. Que sensação de amor, de presença humana, me dá uma grande cidade a noite, quando em volta não há uma alma viva e tudo é silêncio. Passear então é triste e angustiante; o amanhecer ao contrário se torna excitante (CRAIG in *Steps* (1905) in Herrera, 2009, p. 337).

O libreto *Steps*, que poderia ser traduzido como “A Escadaria” é composto por quatro desenhos, todos mostrando uma mesma cena, uma imensa escadaria que leva à um patamar superior que se deduz de grandes dimensões e iluminado, contrastando com a penumbra que ronda os inúmeros degraus. É um livro extremamente interessante, pois se propõe a ser uma peça, mas não possui falas. É toda composta de visões, compostas também por atores, mas eles claramente não possuem o protagonismo da peça, sendo toda ela concentrada na visualidade impactante oferecida por esta imensa escadaria e as possibilidades de iluminá-la.

No primeiro desenho, ou Primeiro Estado de ânimo, três crianças brincam nos degraus da escadaria “como pássaros esvoaçantes sobre o dorso de um grande hipopótamo dormindo nas águas de um rio africano. Sonhei que o faziam de modo preciso, mas agora não me lembro e assim não tem mais importância: é um detalhe técnico e não tem valor se não se vê” (CRAIG in *Steps (1905)* in Herrera, 2009, p. 338). Além de uma certa nuance surrealista, está claro que o acento da cena é na visualidade pura, como possibilidade expressiva em si e pedagogicamente acenando a qualidade essencialmente visual e dinâmica do teatro. No Segundo Estado de Ânimo, ocupando aquele plano superior ao alto da escadaria, vários “meninos e meninas brincam como vaga-lumes. (...) No primeiro plano, no ponto mais distante do piso superior, a terra responde a seus movimentos. A terra parece ter sido feita para dançar” (CRAIG in *Steps (1905)* in Herrera, 2009, p. 340). No terceiro quadro, um homem se movimenta por um labirinto desenhado no chão ao pé da escadaria. Uma mulher surge no alto e começa a descer os degraus, mas “não saberia dizer se chegará até ele ou não; quando fiz o desenho, eu esperava que sim” (CRAIG in *Steps (1905)* in Herrera, 2009, p. 341). No quarto e último Estado de ânimo, Craig afirma que desta vez “a escadaria precisa suportar um peso maior”. Vemos uma figura solitária, “pesa sobre ela uma inútil angústia”. Ela se movimenta lenta e solenemente da penumbra até a parte iluminada da escadaria. Ao final, duas enormes passagens são criadas por luzes que se insinuam lentamente no alto da escadaria. No piso inferior, ao pé da escadaria, surgem as sombras de um casal emolduradas por uma janela sutil. A figura recostada nos degraus levanta lentamente a cabeça e “o drama termina” (CRAIG in *Steps (1905)* in Herrera, 2009, p. 342). Antes de uma peça propriamente dita, esta estranha escritura visual poderia ser descrita como uma partitura para um Über-marionette. As figuras humanas são indistinguíveis e se harmonizam com o todo visual, assim como todos os outros elementos da cena. Uma cena exemplar do que Craig esperava tanto de um encenador quanto de um ator.

É verdade que como miniaturas, elas eram usadas como brinquedos para crianças, mas seu verdadeiro lugar eram as cerimônias religiosas, e era exatamente nessas cerimônias, nestes ritos e movimentos silenciosos, e não, como foi dito certa vez, nas palavras dos poetas, que o teatro nasceu, surgindo do movimento e não do som (CRAIG [John Furst]), 1909, p. 63).

Craig acredita que através dessas possibilidades, desses artifícios e interfaces entre ator e bonecos, o ator poderá galgar aqueles estágios necessários para arrancá-lo da condição de inadequação à arte, diagnosticado por ele ao início de sua cruzada crítica. Craig diz que o ator no estágio em que se encontrava, ele se limitava a *imitar, copiar* a natureza. E que ele precisaria saltar essa etapa para um momento onde ele entendesse que

estando ele mesmo imerso nesta natureza, deitado sobre essa relva whitmaniana, sendo ele próprio natureza (dionisíaca), não necessitaria de cópia. O ator nesse estágio passaria então a *representar*. E se pode identificar aqui sim, segundo Craig, um trabalho artesanal. Mas para Craig, o ideal é o terceiro estágio, onde o ator transcende essas constatações e busca o sublime em um processo racional, como Irving, mas absolutamente fora de qualquer razão ou juízo pré estabelecido. Aproximando-se, como Isadora em sua dança, a um estado de êxtase (ou mesmo de certa “loucura”), o ator percebe que sua função é mais que imitar ou representar, ele precisa transbordar, como a taça de Zaratustra. Como um mediador entre mundos, como um personagem saltado de alguma gravura de Blake, ele assume o papel de revelar. E nesse revelar, inclui-se a destruição das etapas anteriores previstas por Craig. Retorna-se aqui assim ao tema da destruição e da morte. A ilusão e o ego, inimigos do Nataraja, são empecilhos para seus objetivos. A abordagem mística novamente se insinua. Ela faz parte deste processo uma vez que inclui um contato do ator com suas questões mais existenciais, sobre o mais radical “ser ou não ser”. “Quanto pior o ator, melhor o artista” (CRAIG, 2009, p.). O ator então se torna um artista e começa a *criar*. “Hoje os atores apenas *imitam*, amanhã eles deverão *representar* e no terceiro dia eles deverão *criar*. E só aí então, o estilo retornará” (CRAIG, 2009, p. 30).

Haverá método mais científico do que aquele que despe o ator a fim de se ver o que fica? Que consiste em privá-lo do que não é o seu ser: cenário, indumentária, acessório, texto? Quando o ator, abandonado a si próprio, descobrir o que pode e verdadeiramente não pode, não veremos melhor o papel que desempenham as coisas de que o privamos? E, portanto, em que medida e, também para que fim é preciso reintegrar o que foi alienado? (DECROUX, 2003, p.12)

A relação das ideias de Gordon Craig com a obra de Tadeusz Kantor é emblemático pela influência da interação entre ator e marionete. E de suas possibilidades dialéticas apontando para distintas perspectivas de leituras e desdobramentos. Tadeusz Kantor, diretor teatral e artista plástico polonês, dividiu com Craig o amor pela figura inerte em cena, concretizado em Kantor por seus manequins, característicos de sua obra. Kantor, na década de 1970, enfatizaria o sentido literal da provocação de Craig: “Não penso que um manequim (ou uma figura de cera) possa ser o substituto de um ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais”. E mais adiante: “Ainda que admire o desprezo orgulhoso professado por Craig e suas diatribes apaixonadas (...) devo tomar distância em relação às conhecidas soluções que ele adotou para o ator. pois o momento em que um ator aparece, pela primeira vez, diante de um público parece-me um momento revolucionário e de vanguarda” (KANTOR, 2008, p. 201).

Kantor tem um vínculo antigo e visível em sua obra com as artes plásticas e no questionamento da visualidade da obra teatral. Intimamente ligado ao movimento dadaísta e influenciado pelo gesto que cria o “objeto pronto” (Ready made) descobre o “objeto achado”, na fronteira do limbo e sem nenhuma função cotidiana. Esse objeto sem futuro e destinado ao lixo, está também, segundo Kantor, pleno da eternidade artística mais característica. E ressuscita em plenitude quando o gesto o coloca em cena e o resignifica. Partindo desse princípio, todos os elementos do teatro podem ser identificados como “objetos achados”, cheios de limbo e eternidade: texto, atores e cena. Kantor buscava não “o objeto extraordinário; pelo contrário. Logo compreendeu que o objeto pobre, prestes a ser descartado, é o que está disponível para a arte: o objeto entre a eternidade e o lixo” (LOPES, 2009). Desprovidos de futuro e destinados ao limbo, esses “objetos-achados” se encontram, segundo Kantor, repletos da eternidade artística mais característica. Sua obsessão pela utilização de objetos simultaneamente aos atores reforça essa busca por uma expressividade alternativa. Uma linguagem onde objetos e manequins assumem um protagonismo fundamental na busca por uma composição que ultrapasse as possibilidades humanas, nitidamente compreendidas como impotentes ou ineficientes para abarcar o universo expressivo que ele almejava.

Permiti-me, Supremos Juízes apresentar-vos meu credo solene, meu desafio e minha provocação. Permito-me recordar-vos que o método fundamental (se posso exprimir-me de maneira tão patética) de meu trabalho é e era a fascinação pela realidade que denominei realidade do nível mais baixo. É ela que explica meus quadros, minhas Embalagens, meus Objetos Pobres e também meus Personagens Pobres, os quais como vários filhos pródigos, retornam na miséria a suas casas natais (KANTOR, 1977, p. 257).

Lehmann comenta esse embate entre a maneira de encarar o Über-marionette e indica o equívoco comum de se tomar a proposta de Craig em seu sentido literal: “Kantor distingue claramente seu amor pelos bonecos de Craig. Ele não polemiza como este contra o ator (embora caiba observar que o Über-marionette de Craig não deveria de modo algum expulsar o ator humano do palco, mas mostrar um outro modo de presença do intérprete)” (LEHMANN, 2007, p. 122). Todos estes procedimentos com a marca da visão, do sonho, no entanto compõem uma proposta pedagógica, ainda hoje inovadora e digna de atenção. Ela descortinou um novo modelo para a formação de atores, que em sua maioria se formavam através do convívio em companhias teatrais, como no caso do próprio Craig.

Gordon Craig possuía confiança em encontrar nas atividades da escola uma resposta mais técnica para sua visão de Über-marionette. E possivelmente retirá-la do universo da abstração. Talvez ao contrário, desejasse mantê-la ali, sob o véu do enigma e do mistério. Mas com certeza ele pretendia encontrar uma resposta, prática, para suas

questões cênicas. E se encontramos no Über-marionette seu motor inicial, a escola de Gordon Craig não queria pouco: ela buscava um caminho para este ator über. Craig intuiu que esse caminho passava por Isadora Duncan, Henry Irving, Nietzsche, pela máscara e pela marionete. Uma alquimia difícil, mas sem dúvida das mais intrigantes. A criação da disciplina “Movimento”, com sua intimidade ao espírito de Isadora é uma característica bem definida. E estabelecer a Arena Goldoni como um grande centro de diálogo entre atores e bonecos foi a marca principal do revolucionário projeto da Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig. Mas Gordon Craig necessitava de tempo. As circunstâncias, o destino, os deuses, decidiram diferente, e puxaram seus fios.

A Living theatre: divulgação dos princípios pedagógicos.

Esses que Gordon Craig reuniu em torno a si parecem instigados por um êxtase de trabalho. Este é um lugar onde as coisas caminham com alegria, apesar de toda a rigidez da disciplina, em uma alegre camaradagem a qual os alegres carpinteiros e pedreiros toscanos, como crianças felizes, dividem. (LEES, 1913, p. 26)

A divulgação não apenas da sua concretização, mas das ideias fundamentais contidas na criação da Escola para a Arte do Teatro, faziam parte do projeto de Gordon Craig de internacionalizar suas ideias. Craig projetou um livro que seria como um plano pedagógico, mas que se mostrou historicamente mais modesto, configurando uma declaração de princípios, poderosa e eterna. Esses princípios atemporais transformaram a maneira de se fazer e ensinar teatro. Para divulgar essas ideias, Edward Gordon Craig publica, com o auxílio de alguns colaboradores o livro *A Living theatre: The Gordon Craig School. The Arena Goldoni, The Mask; Setting forth the aims and objects of the movement and showing by many illustrations the city of Florence (and) the Arena*. Esse era o título na capa, quando foi publicado em 1913, no mesmo ano da inauguração da escola e com a finalidade última de divulgar a escola e seus princípios. *A Living theatre*, no fundo, faz um panorama bastante idílico do funcionamento da escola.

Edward Gordon Craig escreveu o prefácio e os artigos *The city of flowers* (como John Balance), *What my school needs* e *A coach and four horses*. Ernest Marriott, secretário da escola, escreveu *The School in Florence*. Dorothy Nevile Lees escreveu *About The Mask, The Arena Goldoni*, a tradução do texto de George Baltruschaitis sobre Gordon Craig, preparou a biografia de Craig e coletou as homenagens e opiniões elogiosas sobre o trabalho de Craig (que Craig analisou e escolheu). As mensagens elogiosas eram de Stanislavski, Max Reinhardt, da revista *Life*, entre outros. Traz também um singelo

depoimento de um aluno, John Nicholson, *A student's impression*, sobre sua experiência na escola de Gordon Craig: “É quase impossível falar sobre o trabalho que realizamos aqui sem entusiasmo. (...) Quando você aprende a usar suas mãos ‘artesanalmente’, após uma educação tradicional que lida na maioria do tempo com ‘trabalhos mentais’, você percebe que sua visão sobre a vida, e seus interesses na vida, se alargam” (NICHOLSON in Craig, 1913, p. 47). Ao relatar em seu diário como foi a produção de *A Living theatre*, Dorothy Nevile Lees traz um dado inesperado: “mas eu não consigo lembrar exatamente quem produziu *A student's impression* assinado por John Nicholson, pois não havia estudante algum com este nome” (LEES, 1961, p. 53). Como não passaram tanto alunos assim pela Arena Goldoni em seus curtos 16 meses de existência, não é totalmente impossível que o texto seja de autoria do próprio Gordon Craig.

Um texto de *A Living Theatre* é emblemático: *What my school needs* (“O que minha escola necessita”) escrito e assinado por Gordon Craig. Em um subtítulo, o próprio autor responde: esportistas e artesãos (“sportsmen and craftsmen”). Aqui ele define não só a disciplina que pretendia impor e que esperava que os alunos abraçassem, mas também o tipo de atitude requerida por parte do aluno.

Um menino ou jovem precisa entender que uma hora de trabalho em um dia o traz uma hora mais perto do estado em que ele pode criar e que se ele trabalha dez horas por dia ele está mais próximo do estado que o homem que trabalha um tempo menor. Ao final de vários anos surgem as primeiras intuições do que está aprendendo, ele não chega até isso antes desse tempo. E se você tiver trabalhado bastante duro por muitos anos você estará a frente de seus colegas, você olhará para trás e os verá atrás de você (CRAIG, 1913, p.51).

Ilustração de Gordon Craig para *A Living Theatre*, 1913.

Gordon Craig afirma que não existe diferença entre a arte e o esporte. “Um corredor e uma artista são irmãos. (...) Deve-se atuar como se atua no cricket” (CRAIG, 1913, p. 52) afirmando que a arte moderna acomodou alguns padrões estéticos tanto para o público quanto para os artistas, Craig exige que os atores reaprendam a se superar, fazer mais do que é o esperado. Por isso a analogia com o esportista, que sempre busca a superação. O ator deve sempre buscar se superar. Não pelo público, mas por si mesmo. Aqui também ecoa o ideal superlativo do *Übermensch* de Nietzsche e do *Über-marionette*. É a esse ator com a atitude de um esportista, que ele deseja treinar como artesão, para que desse processo emerja o artista.

E Craig comenta a sentença de morte de Eleonora Duse aos atores, citada no início de seu *O ator e o Über-marionette*. Ele diz que ao ouvi-la as pessoas levantaram as sobrancelhas e a olharam como se tratasse de uma lunática, “ao invés de uma mulher que enxergou algo, que conhecia, que desejava ajudar” (CRAIG, 1913, p. 55). E aqui Craig faz a operação que espera que se faça com ele: transformando uma afirmação absolutamente negativa (de La Duse) em algo solidamente positivo. O que remete à polêmica criação de seu próprio *Über-marionette*. E também ao feito filosófico de Nietzsche que traduziu a visão pessimista de seu mestre Schopenhauer em uma proposta positiva e propositiva em relação à vida.

A Living theatre se esforça em oferecer opiniões de vários autores para com isso balizar o grande projeto de Gordon Craig, repetindo a estratégia utilizada em *The Mask*, inclusive lançando mão novamente do uso de pseudônimos. Ele cumpre o seu papel de oferecer um panorama interessante não apenas dos princípios pedagógicos, mas da escola em si: localização, estrutura física e rotina de trabalho. Buscou pintar um quadro positivo e idealizado para o projeto da escola, como contraponto ao monstro destruidor do *Über-marionette*. Ao abrir o livro com a figura do homem pleno de da Vinci, no entanto, Craig fortalece a ideia do *Über-marionette* e seu papel modelar. O homem vitruviano era a imagem escolhida por Gordon Craig para ser associada à escola e, conseqüentemente, ao *Über-marionette*. Mas o *Über-marionette* que paira sobre a Arena Goldoni também é um pouco a imagem do Zaratustra, do Dioniso e do Shiva. O *Über-marionette* da Arena Goldoni, assim como o deus hindu, é em si a performance de todas as contradições. O corpo do *Über-marionette* poderia ser a própria Arena Goldoni, onde Gordon Craig sonhava criar um local para seus transbordamentos, um local de embate para todos os paradoxos, para a destruição do velho e para o nascimento do novo.

A guerra. Influências da escola.

Excluído do paraíso, prisioneiro de uma lógica interna, Craig abriu as portas do teatro não tanto a Supermarionete, da qual augurou o advento, mas ao “Super-homem” teatral, o diretor dotado de poderes irrestritos. Meyerhold que primeiro encarnou esta figura, em tal concepção, é herdeiro de Craig, seu sucessor laico, foi Craig quem preparou o caminho para uma figura de diretor senhor absoluto da cena. (ISOLA E PEDULLÀ, 1993, p. 244)

A guerra se aproximava cada vez mais à Florença e Craig e Lees perceberam que algo precisaria mudar. Mas não imaginavam que isso seria feito com um corte tão drástico. Mesmo em um ambiente de constante apreensão, por vezes, Gordon Craig recebia visitas de alguns visitantes renomados tais como Jacques Copeau e Max Reinhardt. Nestas ocasiões costumava demonstrar, orgulhoso, seus modelos, maquetes, escritos, projetos. Quando Jacques Copeau decidiu sair da França e fazer uma viagem de estudos para visitar a escola de Gordon Craig em Florença, desejava em parte fugir do tormento da guerra, em parte alimentar sua alma artística para continuar produzindo apesar de toda a desolação. Copeau que havia fundado o Théâtre du Vieux-Colombier naquele mesmo ano, tinha grande interesse pela pedagogia teatral e decidiu permanecer em Florença com Craig por um mês inteiro. Não foi um intercâmbio fácil. Copeau tinha dificuldades com o idioma: o italiano das ruas e o inglês que Craig insistia em utilizar.

A escola do Vieux-Colombier de Copeau funcionou até 1924, podendo fechar diversos ciclos formativos de alunos, conquista que a Escola para a arte do teatro de Gordon Craig nunca obteve. Alguns dos alunos de Copeau e de seu Vieux-Colombier alcançaram grande sucesso e se dedicaram eles também à pedagogia cênica, como Etienne Decroux, que fundou, também em Paris, sua escola de Mimo em 1941. Ali, desenvolveu o que seria denominada de sua técnica de Mímica Corporal dramática e formou muitos alunos, esses também com muito sucesso, como Marcel Marceau, Jean Luis Barrault e Thomas Leabhart. Decroux se revelaria um grande admirador e estudioso de Gordon Craig. E se valeu das ideias de Craig para elaborar seu projeto pedagógico: “Se a marionete é, pelo menos, a imagem do ator ideal, devemos tentar aprender as virtudes da marionete ideal. Ora, é possível aprendê-lo apenas praticando uma ginástica adequada à função esperada, e isto nos leva ao mimo, chamado corporal” (DECROUX, 2003, p. 31).

Jacques Copeau escreveu em um diário que, apesar da gentileza de Gordon Craig, ficou horrorizado com o projeto megalomaniaco que Gordon Craig preparava para uma montagem de *A Paixão segundo São Mateus*, que terminou por não se concretizar pela situação crescente dos conflitos na Itália.

Banhado e descansado, embora entre deslocamento e o barulho não tenha sido capaz de dormir, vou almoçar com Craig. Dolorosa tensão de espírito em me comunicar em um idioma que não o meu (Craig não fala uma palavra de francês), com um homem que não conheço, e que não tem, eu sinto, nada em comum comigo a não ser um grande amor pelo teatro. Mas mesmo sobre isso não concordamos. Ao final de uma conversa de uma hora, me diz: "Bem. Você tem muito de um literato. Você não é do teatro". E era verdade. De fato, eu cheguei ao teatro através da literatura (COPEAU in Schino, 2003, p. 13).

Enquanto tentava sobreviver e negociar o aluguel dos vários imóveis que envolvia seus projetos (Arena, escritório de *The Mask*, estúdio da igreja), Dorothy Nevile Lees é informada pela proprietária que o imóvel havia sido inteiramente requisitado pelas autoridades militares, como um centro para o agrupamento e deslocamento das tropas. Eles tinham 4 dias para esvaziar todos os locais. Edward Gordon Craig explodiu em fúria, mobilizou a embaixada em Roma pedindo proteção para os interesses de cidadãos britânicos. Mas a verdade é que ele já não conseguia pagar o aluguel da Arena Goldoni há alguns meses. Os envios de ajuda financeira (principalmente de seu mecenas na Alemanha, o conde Harry Kessler, e de sua mãe) haviam cessado por conta da guerra e o dinheiro que entrava era insuficiente para manter toda a estrutura da escola e da revista. De um lado as autoridades pressionavam Dorothy Nevile Lees para esvaziar o local. O que ela devia fazer em um prazo mínimo e sem ter dinheiro para tal deslocamento e nem para alugar um novo local. E de outro, Craig mandava incessantes telegramas de Roma exigindo que não se movesse nem um objeto e que a entrada da arena fosse bloqueada.

Se Dorothy Nevile Lees não agisse o exército invadiria o local e o desastre seria pior. O local estava repleto de material extremamente delicado. Um enorme modelo de cenário estava sobre o altar no fundo do palco, máscaras, marionetes. Dorothy Nevile Lees iniciou sozinha a coleta de todo o material da Arena Goldoni. Dias mais tarde os soldados começaram a chegar e os oficiais ofereceram alguns soldados para ajudar no que faltava da mudança. O que ainda levou mais alguns dias inteiros. Ao todo uma semana. Tudo foi empilhado no escritório de *The Mask*. Mas por fim, a Arena Goldoni foi completamente esvaziada.

Tudo estava lá, seguro, nada havia se quebrado, com exceção de um pequeno vaso de flores que um dos meninos deixou cair. Se Edward Gordon Craig conseguir alguma satisfação da embaixada, ou algum dinheiro surgir de algum lugar, tudo poderia acontecer de novo, mas enquanto isso todas as suas coisas... tudo, tudo e tudo ... estava a salvo (LEES, 1961, p. 74).

Em Julho de 1914, 16 meses após sua abertura, a escola encerrou seu funcionamento. As atividades da escola haviam sido interrompida para as férias de verão em Julho e no início de Agosto a guerra foi declarada na Europa: "uma bomba atirada no

meio de todos os projetos e planos, interrompendo tudo” (LEES in Sborgi, 2001, p. 3). A guerra cancelou abruptamente a existência da escola, que nunca mais reabriu suas portas. De fato, todas as circunstâncias propícias para a criação e a pesquisa artística haviam desaparecido, inclusive as financeiras. Não havia mais dinheiro, os professores, colaboradores, e alunos envolvidos no projeto da escola se alistaram ou foram recrutados pelas forças armadas italianas. As liberdades individuais foram reduzidas. Florença foi bombardeada. Ao iniciarem os combates, Craig é obrigado a fechar completamente o espaço da Arena Goldoni. Ao fazer isso, encerrava amargamente seu projeto mais idealista. O ciclo mais produtivo e feliz de Gordon Craig é encerrado pelo terrível advento da primeira grande guerra na Europa. Mesmo assim, neste mesmo ano publica o livro *Towards a new theatre* (1913).

Aos poucos Gordon Craig e Lees recebem as primeiras notícias de baixas da guerra. Alguns colaboradores, co-fundadores da Arena Goldoni, são mortos em combate. “Um de meus irmãos, o mais querido, foi morto na Bélgica em Abril de 1905. O pequeno Mário, o alegre garoto italiano que participava da escola foi morto. Nino Meo também. Richard Dennys morreu em consequência de um ferimento grave. Ernest Marriott morreu com uma doença contraída nos campos de batalha. Longas listas diárias nos jornais, cartas que chegavam de todas as partes...” (LEES, 1961, p. 67). Gordon Craig se exila na costa da região italiana da Ligúria por dois anos e, a partir de 1915, se dedica a escrever um ciclo de peças para teatro de marionetes. Essa seqüência de peças pretende atingir o numero de 365, novamente buscando um sentido universalista, de totalidade, um conceito freqüente no pensamento de Craig. O nome que ele escolhe para esta série de obra não poderia ser mais simbólico do momento e do estado de espírito que o acomete: *Drama for fools*.

Desfecho

O aspecto central dos projetos e realizações de Florença é que Gordon Craig não somente se dedicou a criticar e aterrorizar o coração do teatro com sua monstruosidade apocalíptica, o Über-marionette. Apesar de todas as suas idiossincrasias, Craig possuía o zelo e a devoção pelo teatro. Lutou para construir e manter viva uma escola com padrões revolucionários. Elaborou uma metodologia pedagógica extremamente peculiar e inspiradora para um ator do futuro: “Sempre e agora aqui me bato pela libertação do ator, para que possa desenvolver as suas forças e cessar de ser uma marionete do dramaturgo” (CRAIG, 1979, p. 70). Criou empregos em um momento de crise econômica na Itália e acolheu alguns alunos em um fértil processo pedagógico no curto tempo de Arena Goldoni. Criou

uma revista *The Mask* que é uma referência histórica sobre a dialética e a investigação teatral.

Com suas críticas, Gordon Craig esperava um renascimento da arte teatral pura com o estabelecimento preciso das técnicas relacionadas a cada área da encenação teatral. À sua maneira, Craig se preocupou em buscar formular padrões, assim como procedimentos artísticos e técnicos visando à formação profissional diversas especialidades do fazer teatral. Buscando colocar em prática as ideias cultivadas ao longo dos anos, algumas delas veiculadas em sua publicação *The Mask*, a proposta pedagógica de sua escola englobava todos os domínios do teatro em seus aspectos práticos e teóricos. O teatro do “passado” serviria como fonte de tradição. O presente, dos três, seria o que mais necessitaria de atenção. Assim, o futuro, talvez pudesse propiciar o nascimento de um novo teatro.

A dimensão pedagógica no pensamento de Edward Gordon Craig é um fator que deve sempre ser considerado ao se aproximar de sua obra. Os escritos de Craig revelam a intuição primordial como professor, como mestre. Assim como Nietzsche, no entanto, um professor fora de seu tempo, que sabia falar para além de sua circunstância, como um profeta de um teatro do futuro. “Querer ser profeta é sem dúvida a maior das presunções, de modo que parece ridículo declarar que não se quer sê-lo” (NIETZSCHE, 2003, p. 43).

Gordon Craig padeceu de um rótulo niilista sobre o trabalho do ator em cena. Seu ímpeto em construir uma escola para atores, cujo projeto acalentou durante décadas, por si só, já deveria desfazer esse preconceito, pois erigiu um padrão pedagógico teatral seguido por diversas outras escolas. Mas seu tempo de existência foi extremamente curto e a análise de seus resultados está comprometida por este fato. Apesar de sua premissa de “morte do ator”, Gordon Craig constrói uma pedagogia positiva, humanista e revolucionária em seus métodos e princípios. Estas experiências significaram para Craig talvez a parte mais importante de todas as suas pesquisas. Um pouco por inépcia e autossuficiência, outro tanto pelo tempo escasso de vida de sua escola, Craig não conseguiu refinar seu projeto pedagógico.

Com o fim da grande guerra, a antiga escola de Gordon Craig foi esvaziada. Mais tarde, o belo teatro a céu aberto em forma de arena foi coberto e se transformou em teatro, e depois ainda em Cine Goldoni. Um pequeno anexo do grande teatro original foi restaurado e transformado em Teatro Goldoni, onde Tadeusz Kantor em 1981 estreou com o Crickot 2 seu *Wielopole, Wielopole*. Parte da grande estrutura interna original ainda resiste, a maior parte já foi demolida. Hoje, a placa na fachada é a única melancólica indicação de que “Edward Gordon Craig, com seus escritos e obras precursores da cena moderna, aqui, onde se encontrava a Arena Goldoni, fundava, em 27 de fevereiro de 1913, a sua escola para a

arte do teatro”. Hoje, fechado e abandonado, o Cine Goldoni, a antiga e célebre Arena Goldoni, espera a aprovação de uma licença municipal para transformá-lo em um estacionamento.

Atual fachada da antiga Arena Goldoni (foto do autor).

Aparência atual da localização da Escola de teatro Arena Goldoni (foto do autor).

Capítulo 3. O Über-marionette: um diálogo com a Índia.

Ananda Coomaraswamy. *Notes on Indian dramatic technique*. 1913. Vol. VI. No. 2

Se o senhor Craig tivesse tido a possibilidade de estudar os atores indianos, e não simplesmente aqueles do teatro moderno, talvez não houvesse julgado tão necessário rejeitar o corpo de homens e mulheres como material para a arte dramática. (...) Os movimentos do ator indiano não são governados acidentalmente por suas emoções pessoais; eles são treinados de maneira por demais perfeita para que isso possa ocorrer. O seu corpo é, se quiser, um mecanismo; enquanto atua, não possui nada de natural – quero dizer de casual ou de não artístico – nos seus movimentos ou nas alterações de expressões (p. 123).

Edward Gordon Craig. *The Theatre Advancing*. 1919.

Eu tenho ouvido - desde que escrevi sobre o Über-marionette - sobre uma estirpe de atores que existiu (e alguns ainda nos dias de hoje preservam essa tradição) que se adequariam a fazer parte e parcela do mais durável dos Teatros que se pode conceber. Quando ouvi sobre isso eu fiquei pasmo, prazerosamente pasmo. Disseram-me que essa estirpe era nobre, sem autoindulgência quanto a dores e austeramente auto-disciplinados, que todas as fraquezas da carne eram erradicadas, e nada restava a não ser um ser humano perfeito. Esta estirpe não era inglesa, nem americana, mas sim indiana. Se um ator ocidental puder se tornar o que me disseram que o ator oriental foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo *Sobre o ator e o Über-Marionette*. (p. 40)

3.1. Über-marionette e as margens sutis do Ganges.

Gordon Craig deixou Florença após o encerramento das atividades da Escola para a Arte do Teatro. Mudou-se em 1916 para Roma e depois para Rapallo e Genova. E a partir de 1932, Gordon Craig passaria o resto de seus dias, recluso no sul da França, dedicando-se exclusivamente ao trabalho teórico. Ele continuou a escrever livros e manteve a publicação de *The Mask* até 1929. Durante o ano de 1918, publicou seu novo periódico *The Marionette*. Quando enfrentou problemas financeiros, decidiu vender o espólio material (bonecos, maquetes, arquivo de correspondências, etc.) dos anos de pesquisa e realizações em Florença. Nunca mais viria a encenar um espetáculo teatral, nem resgatar seu projeto da Escola para a Arte do Teatro. Seus esforços para a realização prática, tão presentes antes da primeira guerra mundial, haviam se enfraquecido.

O Über-marionette parecia permanecer sem a concretização objetiva que suas outras propostas cênicas receberam. Ainda que tenha retomado sua imagem até o final de sua vida, o Über-marionette permaneceu sem um desdobramento mais nítido após a edição de *On the art of theatre* em 1924, onde admitiu em um prefácio que o Über-marionette seria, na verdade, um ator “com mais fogo e menos egoísmo” (CRAIG, 2009, p. XXII). A ideia do Über-marionette, desde seu anúncio, no entanto, parecia apontar para um desenvolvimento posterior prático: técnico e pedagógico, um projeto que a escola na Arena Goldoni e *The Mask* comprovavam. Mas então seria o Über-marionette um projeto inacabado? O diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy pode ser entendido como uma evidenciação de uma nova etapa no percurso evolutivo da alegoria do Über-marionette. Esta nova etapa tem seu início em um momento em que a ideia do Über-marionette já havia sido solidificada e já movia seus fios em *The Mask* e no projeto da escola de Gordon Craig, que estava sendo inaugurada. Este diálogo concretizado em cartas e artigos talvez forneça algumas pistas sobre o (não) desenvolvimento prático do projeto do Über-marionette de Craig.

Notes de Ananda Coomaraswamy

Gordon Craig publicou em 1913, em *The Mask*, exatamente no ano da inauguração de sua escola, o artigo *Notes on Indian Dramatic Techniques* do historiador Ananda Coomaraswamy e ali se inicia um debate que, além de apontar algumas deficiências na elaboração teórica do Über-marionette, inaugura um universo investigativo teatral sobre a interface entre oriente e ocidente, com suas ricas descobertas e idiossincrasias. Esse debate em si não esclarece os motivos da imobilidade de Craig em relação ao projeto Über-

marionette, mas aponta algumas dificuldades na “mecânica” de sua invenção e, como consequência, em seu desenvolvimento técnico. Coomaraswamy, ao contrário de todos os críticos de Craig, não discordava da proposta do Über-marionette, mas do procedimento intelectual de seu engendramento.

Ananda Coomaraswamy (Wikipedia.com)

Coomaraswamy escreveu que “se o senhor Craig tivesse tido a possibilidade de estudar os atores indianos, e não simplesmente aqueles do teatro moderno, talvez não houvesse julgado necessário rejeitar o corpo de homens e mulheres como material para a arte dramática” (COOMARASWAMY, 1913, p. 123). Esse embate intelectual acerca do Über-marionette poderia ser descrito como um confronto simbólico entre uma proposta técnica atoral ocidental (de Gordon Craig) e uma tradição clássica oriental (apresentada por Coomaraswamy). Mas Gordon Craig com suas ideias demolidoras não era um representante idôneo da tradição do teatro europeu. Era mais um crítico a ele.

Tendo “nascido” na Índia, “às margens do Ganges”, como afirmou Craig, parece adequado que em sua maturidade o Über-marionette tenha se confrontado com suas “origens”. Craig sempre exibiu seu grande encanto e erudição sobre os teatros da Ásia e

não hesitou em visitar teoricamente estes universos, quando lhe convinha, para sedimentar suas ideias. Ao se confrontar, inesperadamente, com a argumentação balizada de Coomaraswamy, Craig se viu obrigado a evoluir intelectualmente sua ideia sobre o *Über-marionette*. Ao contrário de suas outras inovações cênicas (cenografias e figurinos, potência da visualidade, abstração cênica, *Screens*, etc.), os passos seguintes no desenvolvimento do projeto *Über-marionette* dependiam intrinsecamente da continuidade da escola ou de um projeto conjunto com algum outro diretor. Ambas as possibilidades se mostravam altamente improváveis. Note-se que a maior parte do diálogo entre os dois, se dá após o encerramento das atividades da escola e em meio às atribulações da guerra, ou seja, em uma circunstância histórica terrível e que causava enorme abatimento em Gordon Craig, não apenas pela perda de seu projeto mais sonhado, mas pelas mortes em combate de vários de seus colaboradores mais próximos.

O diálogo com Coomaraswamy impôs à Craig uma reavaliação de seu *Über-marionette*. Uma mudança da perspectiva de sua proposta é percebida em seus escritos. A proposta de redimensionamento do ator simbolizada na figura inerte da marionete, e interpretada por muitos como uma utopia, modera lentamente sua acidez. Seu modelo se desloca aos poucos da matéria inerte e, modestamente, se encarna. Craig percebe que para a evolução de seu projeto radical, necessitaria de um arsenal técnico para metodizar esse desenvolvimento. O diálogo com Coomaraswamy deixa claro que ele não possui esse vocabulário técnico. Por isso, apesar de pedir “mais informações detalhadas” sobre o assunto, Craig prefere afastar a possibilidade de um paralelo concreto entre o oriente e seu *Über-marionette*.

Isto não deve ser mal interpretado por aqueles poucos e bons trabalhadores que me acompanham. Para que sua atenção não possa ser de modo algum atraída para longe. (...) Você não deve ser muito crítico comigo, porque eu admito que para mim, e vou adicionar que para você também, o assunto é estranho. (...) Em resumo, a Índia é perigosa para os incapazes e ignorantes... para nós (CRAIG, 1918, p. 32).

No ano seguinte escreverá: “Se um ator ocidental puder se tornar o que me disseram que o ator foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo *Sobre o ator e o Über-marionette*” (CRAIG, 1919, p. 40). E, por fim, em 1924, em um prefácio para uma nova edição de seu *On the art of theatre*, escreverá que seu *Über-marionette* é, na verdade, um ator, apenas “com mais fogo e menos egoísmo” (CRAIG, 2009, p. XXII). Contraditoriamente, essa humanização representava para Craig um recuo em sua proposta. Talvez pelo desaparecimento da perspectiva da escola de teatro, ou pelo simples entendimento de sua incapacidade, Craig nunca mais se dedicará a desenvolver tecnicamente a proposta do

Über-marionette, preferindo mantê-la viva apenas a nível teórico. Estava claro que neste viés, ele possuía desenvoltura suficiente para alimentá-la infinitamente, com reflexão, inspiração e poesia.

Gordon Craig havia identificado nas informações trazidas por Coomaraswamy uma possibilidade clara para sua busca de uma educação com o rigor que o Über-marionette (e Nietzsche) sempre havia exigido. E na linguagem artística indiana, a estruturação técnica que poderia significar um caminho para o desenvolvimento para a pesquisa do Über-marionette. Mas a questão era como traduzir essa complexa estrutura linguística, que Craig vislumbrava somente agora, em um esteio viável para suas pesquisas e compatível com suas propostas sobre o Über-marionette?

Devemos lembrar que o universo técnico teatral asiático, era totalmente desconhecido na Europa, durante a primeira década do século XX, mesmo nos círculos intelectuais mais “refinados”. Um dos primeiros depoimentos escritos vindos do oriente sobre o teatro da Índia foram os escritos de Coomaraswamy publicados em 1913, em *The Mask*. Neste mesmo período, outros experimentos aproximativos das artes cênicas (teatro ou dança) com o oriente terminaram em processos miméticos de aspectos estéticos, buscando instaurar uma idealizada e exótica aura de misticismo associado a uma imagem fetichizada da Índia e do oriente. “O universo oriental modificou substancialmente a linguagem do teatro europeu, mas deve-se também apontar que isto ocorre em um clima que admitia e, antes, favorecia grandes confusões, e a mera reprodução de exterioridades levava inevitavelmente a maneirismos e equívocos” (SAVARESE, 2009, 375).

A aproximação e as ilações de Gordon Craig sobre o universo cultural da Índia são pautadas por uma frágil metodologia e por uma “excessiva desenvoltura” (SAVARESE, 1992, p. 393). Craig nunca teve nenhum contato com nenhuma forma de teatro da Índia, nem sequer conheceu o país. Todas as informações que possuía foram adquiridas através de livros. No entanto, esse universo teve enorme impacto em seu pensamento, sendo possível definir o Über-marionette como um resultado direto de seu fascínio com esta cultura. O avanço tateante e idealizado de Gordon Craig sobre os ambientes teatrais dos países asiáticos (Índia, Japão, Camboja, Indonésia, China) o levou a algumas conclusões senão equivocadas, pelo menos incompletas. Além disso, Craig sempre possuiu a tendência em adaptar qualquer conhecimento às finalidades que lhe fossem mais convenientes. “Craig escreveu favoravelmente sobre todos os livros (de Coomaraswamy), mas quando ele lida com assuntos nos quais Craig se considera a autoridade, os problemas começam” (TAXIDOU, 1998, p. 91). Ao contestar a Coomaraswamy, Craig demonstrou uma inesperada parcimônia sobre a contribuição que os teatros orientais poderiam oferecer ao renascimento do teatro sonhado por ele. Sua dualidade hesitante e precavida sobre o assunto inaugura,

na figura do Über-marionette, os paradoxos e contradições das relações propostas no pantanoso terreno do interculturalismo, que se solidificaria ao longo do século XX.

O embate de tradições espelhado no diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy se tornaria universal. Tornar-se-ia, ainda, mais diverso e mais profundo. E, por fim, definiria o teatro intercultural como uma interface investigativa de enorme abrangência e difícil delimitação. O diálogo entre Craig e Coomaraswamy se mostra assim um micro exemplo de um diálogo que ocorre ainda hoje num plano macro, em quantidade e intensidade cada vez maior. Esse diálogo, micro exemplo do diálogo entre culturas tão distintas, sintomaticamente se repetiu nos anos 1980, desta vez entre Rustom Bharucha e Richard Schechner. Digo sintomaticamente, pois talvez insinue a existência de inúmeros outros desses micro diálogos. E sugere, em sua ciclicidade, a perpetuação desses difíceis diálogos, sejam em dimensão micro ou macro.

A Resposta da Índia

Gordon Craig reconhecia em Coomaraswamy um profundo conhecedor da tradição teatral indiana, e sua argumentação, inadvertidamente, trouxe para Craig um conflito intelectual. Segundo o historiador, muitos dos questionamentos que Craig levantava já haviam sido enfrentados e solucionados pelo teatro clássico indiano, alguns dos quais há quase dois mil anos. Coomaraswamy apresentou a complexa estruturação da tradição milenar indiana de formação do ator: sua rígida pedagogia, a maestria técnica de seus atores e sua comprovada excelência artística, e a contrapôs à afirmação de Craig que o ator não seria o material adequado para a Arte.

Apesar de identificar a provável pertinência da argumentação de Coomaraswamy, Gordon Craig resistiu em aceitar tacitamente o fato, pois isso implicaria admitir um erro conceitual. Ele tem consciência que tal erro só poderia ser decorrente de uma deficiência teórica em sua aproximação a esse universo teatral. E de certa forma admite isso de maneira sutil em sua carta para Coomaraswamy: “se existem livros de instruções técnicas, me indique eu lhe peço. Ainda poderei um dia possuir um ou dois traduzidos para estudos e consultas particulares” (COOMARASWAMY, 1915, p. I).

Gordon Craig havia publicado no volume VI, número 2, de *The Mask*, o ensaio de Coomaraswamy no qual se oferece pela primeira vez ao ocidente informações concretas sobre a arte do ator clássico indiano. O artigo *The Actor and the Über-marionette* de Gordon Craig já havia sido publicado há cinco anos na mesma revista e há dois no livro *On the art of*

theatre. Devemos dizer a favor de Gordon Craig que dada suas conhecidas e crônicas dificuldades de relacionamento profissional, ele, na posição de editor de *The Mask*, poderia ter simplesmente se escusado de publicar um texto que o colocaria em uma posição difícil. Mas não o fez.

Se o senhor Craig tivesse tido a possibilidade de estudar os atores indianos, e não simplesmente aqueles do teatro moderno, talvez não houvesse julgado tão necessário rejeitar o corpo de homens e mulheres como material para a arte dramática. (...) Os movimentos do ator indiano não são governados acidentalmente por suas emoções pessoais; eles são treinados de maneira por demais perfeita para que isso possa ocorrer (COOMARASWAMY, 1913, p. 123).

Em 1915, Ananda Coomaraswamy escreve a Craig anunciando a conclusão de uma tradução sua para um importante texto sobre as tradições cênicas indianas, o *Abhinaya Darpana*, um manual para atores escrito no século XIII cuja autoria é atribuída a Nandikesvara. Coomaraswamy relata sua intenção em publicá-lo sob o título de *The Mirror of Gesture*, uma tradução livre para o inglês de seu título original em sânscrito. Planejava com essa publicação provar a Craig sua tese da rigorosa tradição de formação dos atores da Índia, fornecendo vários detalhes sobre essa preparação. Em uma nota em seu *The Mirror of Gesture*, Coomaraswamy explica as qualidades previstas para um ator-dançarino: “O ator não deve estar suscetível a seus impulsos, mas possuir um perfeito autocontrole, senhor de uma arte estudada, de acordo com o ditado ‘Como se manipulasse os fios de uma marionete’” (COOMARASWAMY, 1987, p. 16).

Parte da resposta enviada por Craig, Coomaraswamy incluiu na introdução de *The Mirror of Gesture*. Gordon Craig afirmava temer que o irresistível fascínio do oriente levasse o teatro à uma possível perda da identidade, pois “a Índia é perigosa para os incapazes e ignorantes (...) e assim como não existe retorno para um verdadeiro amante, não obstante todas as dores, mesmo aquelas do inferno, assim também não existe retorno da Índia” (CRAIG, 1918, p. 31). Esta carta enviada por Craig a Coomaraswamy foi publicada em *The Mask*, Volume VIII, número 8 em Outubro de 1918, sob o título de *Asia America Europe*. Nota-se que Craig se esquivava em adentrar tecnicamente na questão do ator, a qual obviamente não dominava, e preferiu rejeitar, de maneira quase ingênua, a Índia como um todo. Mas Coomaraswamy possuía uma outra forte motivação para a publicação de *The Mirror of gesture*.

Nesta época, a Índia travava sua batalha pela independência. Costumes e valores, religiosos e culturais, estavam sendo banidos, discriminados pelos dominadores ingleses. Entre eles, todas as formas de dança e teatro tradicionais, principalmente as femininas. O

poeta indiano Rabindranath Tagore em 1917, após ganhar o prêmio Nobel de literatura, sentiu que poderia através de seu prestígio, desafiar os dominadores ingleses e a elite indiana pró-britânica, resgatando essas formas tradicionais de arte. Tagore criou uma escola nos arredores de Kolkata (antiga Calcutá) com uma proposta pedagógica inovadora: ao lado das disciplinas básicas, os alunos teriam aulas de arte indiana: pintura, música e, principalmente, dança, todas sob o padrão tradicional indiano. Esta escola não tinha como objetivo formar dançarinas, mas apenas comprovar a importância do fortalecimento da cultura tradicional indiana. Neste contexto de resgate e desafio ao domínio inglês, Coomaraswamy consegue fazer chegar ao ocidente as primeiras informações sobre essa tradição milenar e que aos poucos se buscava sua revitalização. A publicação em *The Mask* de Gordon Craig era uma oportunidade importante de Coomaraswamy fazer sua contribuição para esse resgate.

Nascido no antigo Ceilão, atual Sri Lanka, em 1877, filho de pai indiano e mãe inglesa, Coomaraswamy considerava a Índia sua verdadeira pátria. Apesar de sua formação em Geologia, dedicou-se com grande afinco ao estudo da arte indiana antiga, não só de seus aspectos artísticos, mas também religiosos, mitológicos e filosóficos. Entre as duas guerras, o grande desencanto civilizatório europeu fez os olhares da intelectualidade da época voltarem-se para o oriente e tornou-se internacionalmente reconhecido como a principal autoridade e fonte de informações sobre a cultura indiana. “Os escritos de Coomaraswamy, com uma considerável base filológica, eram apreciados internacionalmente, e no período entre as duas guerras se tornaram fonte primária para a compreensão da história e da cultura indiana” (SAVARESE, 2009, p. 393). Após a primeira guerra mundial, se tornou diretor do setor asiático do Boston Museum of Fine Arts, onde trabalhou até sua morte em 1947.

A relação entre Coomaraswamy e Craig possui um aspecto dual, pois simultaneamente, respondia aos anseios de Craig por informações fidedignas acerca desta realidade teatral, mas ao mesmo tempo revelava uma deficiência no discurso de Gordon Craig que ele não intencionava deixar transparecer. Coomaraswamy afirma, de maneira indireta, que Craig foi incapaz de identificar a cultura teatral indiana, apesar de todas as suas leituras, como fonte técnica para sua pesquisa prática e que ele não soube retirar desse manancial os subsídios para o desenvolvimento de sua ideia sobre o Über-marionette. Ele indica para Gordon Craig, que se acreditava uma autoridade no assunto, o seu *The mirror of gesture* como uma “introdução” ao universo das artes teatrais indianas. Havia embutido na argumentação de Coomaraswamy, logicamente, um repúdio à presunção caracteristicamente inglesa, e colonizadora:

O Sr. Gordon Craig, que compreende tão bem a nobre artificialidade da técnica dramática indiana, tem frequentemente me pedido informações mais detalhadas do que as disponíveis neste campo tão negligenciado. Enquanto ainda nos falte uma tradução completa e adequada e mesmo uma edição do “Dramatic Science” (*Natya Shastra*) de Bharata, a presente versão de um compêndio mais breve conhecido como “The Mirror of Gesture” (*Abhinaya Darpana*) de Nandikésvara pode talvez servir como introdução ao método indiano (COOMARASWAMY, 1917, p. 1).

Gordon Craig publicou *Notes on Indian dramatic Techniques* de Coomaraswamy em *The Mask*, em 1913 (volume VI, numero 2, p. 109-130), com um sub-capítulo *The Human actors* (p. 130-138). Em outubro de 1918 (Volume VIII, numero 8, p. 31-32), e em Abril de 1919 (Volume VIII, numero 12, p. 24), Gordon Craig publicou ainda dois artigos com comentários sobre *The Mirror of Gesture*; e em Maio de 1915 outro artigo sobre outra publicação de Coomaraswamy *The arts and crafts of Ceylon and India* (volume VII, numero 2, p. 270-273). Esta frequência de aparições em *The Mask* comprova a forte impressão que Coomaraswamy havia causado em Gordon Craig.

A partir dessa interface reflexiva, vários aspectos do Über-marionette de Gordon Craig e, por consequência de seu pensamento e procedimento intelectual acabam por ser colocados sob uma lente e redimensionados sob parâmetros mais técnicos e menos idealizados. Craig bebeu nas fontes das tradições indianas de forma idílica e fetichizada, e fez sua criação, o Über-marionette, surgir às margens do rio Ganges, em um templo, e o irmanou à outras imagens divinas. Durante muitos anos, Gordon Craig ao evocar seu Über-marionette relembra não apenas sua origem teatral, mas seu aspecto místico. Em *Gentlemen, the Marionette!* publicado em *The Mask* em Outubro de 1912 (Volume V, numero 2), Craig retoma este discurso afirmando que convivemos, ainda que inadvertidamente, em nosso cotidiano, com esse ator magnífico e superior, seja na figura do homem “pendente na cruz” ou na “figura sentada serenamente diante de alguns incensos com a palmas das mãos reunidas”, e conclui: “Senhores... eis aí a Marionete!” (CRAIG, 1912, p. 96). O Über-marionette, portanto, possui, em sua concepção, laços de parentesco imagéticos e místicos com outras elaborações sagradas. A Índia de Coomaraswamy possuía em seu arcabouço cultural e religioso uma outra elaboração simbólica igualmente relacionada simultaneamente ao teatro e à questões místico-religiosas: o deus hindu Shiva, em sua aparição como Nataraja.

Reunindo aspectos filosóficos, éticos, espirituais e artísticos, a representação do deus Shiva em seu aspecto dinâmico, como Nataraja, busca resumir a atividade cênica e sua significação imediata na vida dos seres humanos, e possui inevitavelmente um papel importante dentro do universo teatral clássico da Índia. Neste sentido, se aproxima claramente da construção intelectual do Über-marionette de Craig, enquanto padronização e

inspiração. Coomaraswamy obviamente possuía grande familiaridade com a cultura e a ritual religiosidade hindu, e sabia que a sombra simbólica do Shiva Nataraja paira sobre toda e qualquer incursão sobre as artes cênicas tradicionais da Índia.

A argumentação de Coomaraswamy sobre o Über-marionette sem dúvida está apoiada no substrato da longa tradição cultural, artística, religiosa e filosófica que alicerçou a formalização do teatro indiano. Esta formalização tem como característica central a obediência a padrões estilísticos estabelecidos à quase dois milênios. Desta densa mescla entre cultura e religiosidade, surgem os vários estilos de teatro-dança (*Natya*) da Índia. Cada um, traduzindo esses padrões tradicionais para sua realidade regional específica: sua estética, suas cores e “sabores” particulares. Essas linguagens teatrais regionalizadas surgem como resultado do depuramento das tradições culturais milenares e da combinação desse depuramento com as características culturais regionais. Assim surgiram o Kathakali (no estado de Kerala), o Bharata Natya (no estado de Tamil Nadu), o Kuchipudi (no estado de Andhra Pradesh), o Orissi (no estado de Orissa), etc.

Um outro alicerce importante para a argumentação de Coomaraswamy é exatamente o milenar livro de preceitos dramáticos mencionado anteriormente: o *Natya Shastra*. Neste livro encontram-se definidos os rígidos padrões estilísticos e pedagógicos que avalizarão o status de arte clássica para todas as linguagens cênicas da Índia. Este livro, apesar de quase dois mil anos de idade, continua servindo de base para todo estudo sobre o teatro clássico da Índia, e sobre ele Coomaraswamy possuía expertise. Esses dois fatos, a imagem do Shiva Nataraja e o *Natya Shastra*, compõem um invólucro fundamental para a argumentação de Coomaraswamy e seu diálogo com Gordon Craig.

Os alicerces milenares da resposta de Coomaraswamy

Contraditórios e provocativos, universais e perenes, alguns símbolos são uma chave mestra para abrir algumas portas importantes do ser humano, independente de seu pano de fundo cultural. Jung afirma que “o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (...) Assim uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. (JUNG, 2002, p. 20).

A população do Sri Lanka é dividida majoritariamente em hindus, cristãos e budistas*. Coomaraswamy nasceu e se formou intelectualmente em uma sociedade embebida por uma

* A religião hindu não é, historicamente, uma religião guerreira. Mas os conflitos que ainda hoje convulsionam social e politicamente a região tâmil, onde hindus são predominantes, ao norte do Sri Lanka, são motivados (supostamente) por questões religiosas. Uma minoria hindu (tâmil) ao norte do país luta pela independência política do restante cingalês (budista).

atitude cultural e religiosa onde os rituais e as alegorias fabulativas hindus desempenham um papel fundamental. Como pano de fundo para sua argumentação, Coomaraswamy traz impregnado em sua retórica uma profunda experiência da enorme e complexa estruturação cultural e mitológica que é o Hinduísmo^{**}. A religião hindu celebra o acontecimento artístico como sendo um evento regido e abençoado pelos deuses. Esse fato justifica e explica, em parte, a enorme estilização e aperfeiçoamento técnico das artes em geral e do teatro em particular desenvolvido sob sua influência.

Os hindus não encaram o religioso, o estético e o científico como pontos de vista necessariamente conflitantes, e em todas as suas obras mais refinadas, seja musical, literária, ou plástica, estes pontos de vista, atualmente tão acentuadamente distintas estão inseparavelmente reunidas (COOMARASWAMY, 1915, p. 274).

Dentro do panteão hindu, o deus Shiva é uma das figuras mais conhecidas e veneradas entre a miríade de divindades. E quando ele aparece dançando em meio a um círculo marcado com pequenas labaredas ao seu redor é identificado como o deus do teatro, o Shiva Nataraja. O epíteto Nataraja significa que ele é o Senhor (Raja) protetor e propiciador do ato de “representar histórias sobre o palco” (Nata).

Shiva é o mais antigo entre os deuses da Índia. Pinturas datadas do início do 4º milênio A.C. encontradas em cavernas no Noroeste da Índia, na fronteira com o Paquistão, no vale do rio Indo, nas cidades de Mohenjo-Daro e Harappa, mostram a figura de um deus sentado na posição de ioga, com chifres e rodeado de animais. As indicações de culto ao touro, à serpente, ao falo, a indicação de chifres como símbolo de poder e a postura sentado evidenciam o culto a um “proto-Shiva”. A imagem de Shiva como Nataraja, cercado pelo aro de chamas, somente surgirá entre os séculos IX e XI D.C.

De todos os deuses hindus, Shiva se destaca por sua aparência particularmente bizarra. Enquanto outros deuses como Krishna, Ganesha, Rama, aparecem engalanados em belas e inspiradoras pinturas, Shiva costuma ser representado com uma pele rota de tigre, um colar de crânios humanos e cobrindo a nudez de seu corpo com cinzas. Shiva não parece admitir a vaidade e insinua desejar ocultar sua identidade física escondendo sua figura sob as cinzas que ele recolhe dos crematórios. Parece, enfim, querer nos fazer

^{**} O Hinduísmo, a rigor, não é uma religião, mas um “feixe de religiões aparentadas” (LEMAITRE, 1958, p. 7). Essa reunião de práticas religiosas somente é identificada como uma, quando vista sob a ótica de seu fundamento comum estabelecido nos livros chamados *Vedas*, escritos por volta do século XV A.C. Uma verdadeira miríade de práticas religiosas identificadas como Hinduísmo possui, no entanto, como eixo comum, um tripé filosófico nos conceitos de *Dharma*, *Karma* e *Reencarnação*. E como objetivo último a libertação (*Moksha*) do ciclo doloroso de encarnações e a re-união final com o Todo.

atentar não para sua forma física, mas para sua ação, para sua atividade. E aqui já encontramos algo de teatral em sua representação.

Shiva Nataraja (commons.wikimedia.org).

Muito do poder visual e simbólico do Shiva Nataraja é devido à sua configuração contraditória. Sua representação imagética retrata um corpo em conflito, percorrido por tensões. E sua contundência tem como mola mestra precisamente essa convivência de antagonismos, aparentemente insuportáveis, mas que se revelam como impulso para sua dinâmica corporal e, filosoficamente, para todas as dinâmicas vitais. Sua dança resume em si a percepção hindu das oposições que interagem no Universo e que dão vida e movimento a tudo. A perene convivência litigante das contradições é, em si, a própria definição de um corpo “in-divíduo”. A totalidade una do corpo, seja do Shiva Nataraja ou do Über-marionette, é uma metáfora da condição do corpo como campo de batalha para todas as contradições. O corpo, uno, sintetizaria em si a ideia dos contrários interdependentes e estabelece a contradição e o paradoxo como paradigmas da vida, e da vida em cena. E por isso, destruidor da ilusão de Maya, cuja ação diabólica (separadora, fragmentadora, contrária a ação simbólica) é fazer perceber que são dois (ou mais), o que nunca deixa de ser um. A ação “sim-bólica” se contrapondo à ação “dia-bólica”.

O termo indiano ioga deriva da raiz verbal sânscrita yuj, “ligar, juntar ou unir”, (...) e é, em certo sentido, análoga à palavra “religião” (latim re-ligio), “ligar de volta ou atar”. O homem, a criatura, é ligado de volta a Deus pela religião. (...) Na ioga o que é unido é, finalmente, o Si-próprio consigo mesmo, consciência com consciência; pois o que parecia, através da mâyā, ser dois, na realidade não é assim; ao passo que na religião, o que se une são Deus e o homem, que não são a mesma coisa (CAMPBELL, 1995, p. 21).

A imagem do Shiva Nataraja (assim como o do Über-marionette) possui um intrínseco apelo sensorial. O elogio ao corpo humano enquanto matéria. Contrariando o ideal platônico de falibilidade inexorável do corpo pela corrupção de seus sentidos na apreensão da realidade, o corpo aqui é exaltado como poderoso retrato da natureza em si e representativo das potencialidades e dualidades da vida. Por isso, o treinamento do espírito do ator, inicia pelo corpo nas artes dramáticas clássicas da Índia e não possui nada de teórico. Principalmente naquelas artes originárias do sul da Índia, onde se encontra uma antiga tradição de luta marcial, que participa ativamente na estruturação do treinamento físico dos atores daquela região: o Kalarippayattu. O Kalarippayattu é um dos alicerces do Kathakali e sua base primordial de treinamento físico. Como em geral acontece com as artes marciais, o Kalarippayattu surge como resultado de uma necessidade militar e ao mesmo tempo espiritual. Em várias artes marciais se pode encontrar essa comunhão de formação guerreira com um necessário desenvolvimento espiritual. Coomaraswamy tinha consciência do caráter físico e espiritual da formação do ator. Philip Zarrilli define o Kalarippayattu como sendo uma prática oitenta por cento mental e somente vinte por cento física: “Os oitenta por cento mentais são desenvolvidos não apenas através dos exercícios marciais neurofisiológicos, quando o foco em um único ponto é primeiramente abordado, mas também pela manutenção de uma rotina severa de disciplinas (ZARRILLI, 2000, p. 173).

A relação entre o Über-marionette e a morte, tratada com prioridade nesta pesquisa, possui protagonismo também na figura do Shiva Nataraja: ele é o benéfico deus da destruição, que abre espaço para tudo o que de novo surge no universo. O deus de tudo o que é novo, o deus do presente, do agora e do efêmero. O deus das propriedades teatrais mais evidentes e básicas, das representações fugazes, onde as essencialidades eternas humanas buscam concretizarem-se num agora, em busca de uma revelação. Por isso o deus Shiva é o deus dos atores. Não um protetor, mas um deus que é, ele próprio, um ator.

Em uma mão, o ator Shiva traz um tambor em forma de ampulheta, símbolo do som original, criador da vida. Em sua mão oposta, carrega o fogo, simbolizando a destruição. Trazendo a morte e a vida nas mãos, Shiva simboliza o ciclo natural da existência. Se Gordon Craig pudesse ter sabido, descobriria que o Shiva Nataraja, assim como o seu Über-

marionette, carrega em si a contradição entre a matéria inerte, não-viva, e a vida, constituindo um manifesto simbólico sobre a existência. A existência teatral faz o ator, momentânea e conscientemente, obliterar sua identidade e criar uma representação de si mesmo: uma outra vida, sobreposta a sua. Assim a ocultação do “sujeito” do ator a cada vez que ele sobe ao palco, num processo de morte e vida, de idas e vindas entre uma realidade e outra, tem um vínculo nítido com a filosofia hindu. O ciclo teatral, segundo o Shiva Nataraja, representa o ciclo vital. Uma operação filosófica que justapõe e sequencia morte e vida, em um ciclo infinito, como as labaredas que circundam a figura do deus. Na citação abaixo, ao se referir a seu Über-marionette, encontramos em Gordon Craig uma verve aproximada ao mito do Shiva Nataraja, inclusive com as imagens poéticas muito semelhantes.

Não é verdade que quando gritamos “Ah, vá para o diabo!” nós, na verdade, não queremos que isso realmente aconteça? O que quero dizer é: “Pegue um pouco de seu fogo e volte curado!”. E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. Então o que, por favor, é esse monstro Über-marionette? Gritam alguns terrificados. O Über-marionette é o ator mais fogo, menos egoísmo: o fogo dos deuses e dos demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade. (CRAIG, 2009, p. XII)

A ideia da morte como pressuposto linguístico teatral, participa simultaneamente da proposta pedagógica de Gordon Craig. Buscando uma relação de veneração e submissão do aluno em relação ao mestre, o ator Über-marionette seria aquele que teria sua formação através de uma disciplina severa e sábia, quando então aprenderia a abdicar de seu ego. Conforme dizia Craig, um treinamento para matar o ator e fazer nascer o artista: “Quanto pior o ator, melhor o artista” (CRAIG, 2009, p. 19). Por isso, a submissão irrestrita, a obediência das marionetes, a busca da maestria absoluta de seus próprios fios.

Aqui reside uma dificuldade para a ideia de criação artística como a concebemos no ocidente. Para o ocidente, a criação artística, de maneira geral, é associada a um princípio de livre criação, de expressividade subjetiva única e irrepetível. Preza-se na educação a formação de sujeitos pensantes. Sobretudo quando contemporaneamente habituou-se a associar a criação artística a uma prática metodológica da investigação. E se relaciona educação, de maneira indissociável, à ideia de pesquisa. “Educação e investigação temática, na concepção problematizadora da educação, se tornam momentos de um mesmo processo” (FREIRE, 1984, p. 120). Tanto quanto ao conceito que o processo educativo é um processo basicamente dialógico. “A investigação da temática é o ponto de partida do processo educativo, assim como é o ponto de partida de sua dialogicidade” (FREIRE, 1984, p. 120). Sob esta ótica, é difícil a identificação da ideia de processo educacional e de criação

artística, como os concebemos, quando se impõe o apagamento justamente daquilo que faz o artista, o aprendiz, se expressar de maneira individual e irrepetível.

Mas a questão da morte também aí se apresenta. Isto compõe um quadro de eliminação do sujeito e enaltecimento da tradição artística e de suas sutis dinâmicas intrínsecas. Este fato está implícito no próprio conceito das artes cênicas clássicas da Índia e subjaz como um contexto óbvio (e velado) na argumentação de Coomaraswamy, inadvertidamente fora do alcance de Gordon Craig. Como podemos ver, a difícil justaposição entre o teatro da Índia, representado na figura do Shiva Nataraja e um projeto para o teatro europeu, representado na figura do Über-marionette, é a dificuldade de se paralelizar não formas de arte diferentes, mas maneiras essencialmente distintas de elaborar a linguagem artística. O teatro da Índia com seu anseio clássico, talvez tenha um parentesco maior com a música erudita ocidental e com sua pedagogia.

Quando a cortina sobe, de fato, é tarde demais para iniciar a construção de uma nova obra de arte. Precisamente como um texto de uma peça permanece a mesma qualquer que seja o ator, precisamente assim a partitura de uma composição musical não varia seja quem for tocá-la, assim também não há razão por que uma linguagem gestual formalizada deva variar sob o argumento de tirar vantagem da personalidade do ator. É a ação, não o ator, o essencial à arte dramática. Sob estas condições, logicamente, não há lugar para amadores no palco; de fato, não existe amadorismo na arte oriental (COOMARASWAMY, 1917, p.3).

Acredito haver na renitência dessa interface uma certa nostalgia de algo inacabado (ou perdido) na história da arte teatral do ocidente. Esta nostalgia que se pressente na alegoria de Gordon Craig em seu discurso sobre o renascimento do teatro. O apelo à morte dos atores feito por Gordon Craig em seu manifesto sobre o Über-marionette ultrajou aqueles que identificavam a arte teatral com a personalidade de seus atores. O sintoma maior da ruína e do fracasso histórico do teatro, segundo Craig, era o culto obscuro à personalidade de atores em detrimento do culto ao teatro em si. Como remédio, Craig via apenas uma pedagogia possível: uma pedagogia da morte do ator - um vigoroso gesto do deus Shiva. Um retorno às origens em prol de um renascimento.

Outro dado importante é que o teatro clássico da Índia não reconhece diferenças entre a arte dramática e a dança. *Natya* é a palavra em sânscrito que dá nome a essa arte onde essas duas noções se apresentam de forma indissociáveis. Podemos dizer que, quando falamos de uma arte cênica clássica da Índia, não há teatro que não seja dançado ou dança que não seja dramática. Os dançarinos são atores que interpretam personagens e suas performances contam histórias retiradas dos mitos hindus. Portanto, a combinação gestual elaborada por Shiva em sua dança indica que ele, enquanto dança, busca dar significados aos seus movimentos, combinando gestos (*Mudras*) e uma linguagem corporal

anti-natural e de dinâmica complexa. Shiva busca dar significado a seus gestos combinados. Ao mesmo tempo, articula esteticamente a dinâmica de suas formas, elaborando uma linguagem dramática e artística. Movimento e ação/gesto novamente simbioticamente amalgamados.

Na Índia, atuação ou dança – a mesma palavra, *Natya*, cobre as duas ideias – é portanto uma arte intencional. Nada é deixado ao acaso; o ator não mais está sujeito ao impulso do momento tanto no gesto quanto na palavra falada. Quando a cortina sobe, de fato, é tarde demais para iniciar a construção de uma nova obra de arte (COOMARASWAMY, 1917, p. 3).

Essa intrínseca dinâmica no Shiva Nataraja também define uma inesperada tridimensionalidade à sua figura somente notada quando se a observa de perfil. “Existe uma estreita ligação entre a escultura e a dança, não apenas na medida em que algumas imagens representam divindades que dançam, mas porque a arte indiana da dança é antes de tudo a arte do gesto, na qual as mãos desempenham o papel mais importante” (COOMARASWAMY, 1915, p. 273). Essa estátua que parece saltar para fora de sua moldura, poderia demonstrar uma afinidade íntima com o Über-marionette de Gordon Craig em sua busca por uma nova presença do ator em cena. Um ator consciente de sua tridimensionalidade e de sua potencialidade criadora de uma nova teatralidade.

Esse princípio de criar contradições em seu próprio corpo, fazendo dele esse território de embates de opostos, é uma característica que pode ser encontrada em quase todas as formas cênicas clássicas do mundo, que chegaram a pontos semelhantes seguindo caminhos, por vezes, bastantes distintos. Em qualquer foto de uma performance de qualquer estilo de teatro clássico indiano (ou de teatro Nô, teatro Kabuki, da ilha de Bali, etc.), se poderá notar a complexidade da composição e da dinâmica física dos atores, surpreendidos invariavelmente em posições arduamente antinaturais, como marionetes manipuladas por um hábil manipulador. Salta aos olhos os diversos e, por vezes, antagônicos vetores apontados pelas diferentes partes do corpo do ator dessas formas teatrais, minuciosamente setorizados. O corpo do ator parece não obedecer a um fluxo único, mas a diferentes estímulos que os leva a lugares e direções inesperados e surpreendentes. Essa reconstrução extremamente vetorizada e tensionada do corpo do ator faz parte do processo comumente chamado de marionetização, o que nos leva uma vez mais a Gordon Craig. A marionetização do ator é uma das características mais marcantes da estruturação, não apenas do teatro da Índia, mas de todas as formas teatrais asiáticas. Sua composição em cena somente se torna possível através de um refinado domínio do corpo e de suas mecânicas psicofísicas, ou seja, após um árduo e específico treinamento

físico. Gordon Craig sequer tinha conhecimento desse tipo de disciplina na formação de atores asiáticos. Respondendo a Coomaraswamy, ele descreve esta habilidade de dominar seus meios expressivos como uma conquista unicamente possível através de um processo necessariamente desprovido de “autoindulgências quanto a dores e austeramente autodisciplinado, que todas as fraquezas da carne sejam erradicadas, e não restasse nada além de um ser humano perfeito” (CRAIG, 1919, p. 40).

O movimento de um único dedo, o alçar de uma sobrancelha, a direção de um único olhar, tudo é estabelecido nos livros de instrução técnica ou através ininterrupta transmitida de aluno para aluno. Além disso, em toda a Índia, para exprimirem-se a mesma ideia são usados quase os mesmos gestos e muitos deles, se não todos, são usados há dois mil anos. (...) Muitos destes gestos, chamados mudra, possuem um significado hierático: do mesmo modo em uma pintura, em uma estátua, em um marionete, em um dançarino vivo ou em uma oração pessoal, exprimem as intenções da alma em uma linguagem convencional (COOMARASWAMY, 1913, p. 123).

Encontra-se também nas argumentações de Coomaraswamy a mitologia da ilusão causada pela ação do demônio Maya. Esta ilusão referente à vida cotidiana é parte também dos preceitos do teatro da Índia implícitos na imagem do Shiva Nataraja. E se difere, conceitualmente, da ilusão contra a qual Craig se colocava: a ilusão naturalista. O que Gordon Craig contrapõe a essa ilusão é o renascimento do teatro, uma nova reafirmação de sua teatralidade. E seu Über-marionette é a figuração dessa afirmação da artificialidade “natural” à arte teatral. O que o Shiva Nataraja contrapõe à ilusão é a realidade. Um verdadeiro e profundo reconhecimento da essência da existência.

A questão da naturalidade em oposição à artificialidade é uma das facetas do Shiva Nataraja que decorrem da questão da ilusão. O *Natya Shastra* já havia elaborado uma reflexão sobre esta questão e quando Coomaraswamy afirma que Gordon Craig deveria ter conhecido os atores indianos, ele com certeza têm em mente a artificialização que está no cerne da estruturação física do ator oriental em cena. Qualquer tipo de ilusão, enquanto imitação, reprodução da natureza, de tentativa de convencimento, de verossimilhança, de identificação, em qualquer nível, segundo o *Natya Shastra*, é oposto ao teatro. Sendo a estilização o alicerce de toda a estruturação do teatro da Índia, a naturalidade, como é encarada no ocidente, nunca foi um ingrediente cabível de pertencimento à equação teatral indiana. A arte cênica da Índia há muitos séculos reconhece que a “vida” em cena é necessariamente oposta àquela fora do palco. “Os gestos usados no palco não devem nunca se aproximar dos gestos usados na vida cotidiana ou num drama ou em um filme. *Abhinaya* (expressividade) está tão afastado da representação como a poesia da prosa” (GUHAN, 1991, p. 15).

Como trabalha fundamentalmente com a consciência de que se encontra em um ato teatral, portanto artificialmente construída, o ator que busca estar “natural” em cena instaura o absurdo. Por isso a busca da “naturalidade” é estranha ao teatro clássico indiano, onde a “artificialidade” é um princípio básico e essencial. “A demanda de realismo corta pela raiz o valor estético da performance teatral” (NATYA SHASTRA, 1989, p. 17). O *Natya Shastra* definiu, há dois mil anos atrás, a distinção entre estas duas atitudes. Para a ação na vida cotidiana, ele deu o nome de *Lokadharmi* - *Loka* (povo) *dharmi* (comportamento) - e para a ação expressiva, artística, *Natyadharmi* - *Natya* (“teatro”) *dharmi* (comportamento), a qual o *Natya Shastra* endossa como a única útil. O *Natya Shastra* define que “se ao invés de caminhar de maneira usual o personagem dança ou se movimenta com movimentos graciosos de membros e passos, isto é um exemplo de *Natyadharmi*” (NATYA SHASTRA, 1981, p. 204). O *Natya Shastra* determina que “uma performance teatral deve invariavelmente utilizar *Natyadharmi*, pois a não utilização de gestos (estilizados), etc. pelos atores estabelece estranheza aos espectadores” (NATYA SHASTRA, 1981, p. 204).

Os princípios teatrais sintetizados na figura do Shiva Nataraja estão presentes de forma evidente nas colocações de Coomaraswamy, como se fossem um senso comum. Para Gordon Craig não era. Ainda que básicas para um indiano, algumas dessas premissas são obscuras ou relevadas pelo ocidental comum. Provavelmente poderia ter sido uma experiência importante para Craig conhecer de mais perto a complexidade desse símbolo e de suas implicações teatrais. Implicações tão complexas que se estendem desde aspectos pedagógicos até padrões estéticos e espirituais. O impulso de Coomaraswamy em responder à Craig especificamente sobre sua proposta de um Über-marionette talvez se explique pelo declarado aspecto simbólico do Über-marionette. E por se identificar ali, um método de pensamento oriental: não analítico, mas sintético: a síntese é uma operação estranha ao pensamento ocidental, pois não prevê a abordagem analítica, base da ciência e de todos os procedimentos investigativos (inclusive deste). A maneira oriental busca o amálgama, a comunhão, a síntese, o ideograma, o *koan* zen, o simples. Coomaraswamy pode ter identificado o procedimento simplificativo implícito ao Über-marionette, com todos os seus incontáveis alcances e ramificações.

O livro hindu da tradição teatral.

O sábio Bharatamuni trouxe então à mente todos os Vedas e criou o ‘Natya Veda’, nascido dos quatro primeiros: ‘Eu desenvolvi este Veda intitulado Natya a partir de suas bases históricas. Sua prática deverá conduzir à retidão e servirá como um guia em todas as atividades humanas das futuras gerações’ (NATYA SHASTRA, 1989, p. 1).

Escrito por volta do século II A.C., o *Natya Shastra* é uma verdadeira enciclopédia teatral, e especifica detalhadamente todos os aspectos que envolvem uma representação dramática, desde as cores adequadas para a maquiagem, passando pela formação técnica dos atores, tipos de movimentos de cada parte do corpo, até a maneira correta de construção dos teatros, em suas exatas proporções. As indicações ditadas pelo *Natya Shastra* regulam ainda hoje, dois mil anos depois de ser escrito, a prática de todas as formas clássicas teatrais da Índia. E é, sem dúvida, a fonte mais básica para o estudo das artes cênicas clássicas da Índia.

Teatro construído segundo as especificações do *Natya Shastra*, localizado na escola de Kathakali Kalamandalam em Cheruthuruthy, Kerala (Foto do autor).

Segundo o *Natya Shastra*, quando os textos sagrados dos Vedas - escritos em sânscritos - se tornaram um privilégio para uns poucos letrados, os deuses apelaram à Indra, o rei dos deuses, para que fosse criada uma maneira de divulgar os quatro livros védicos, de modo que pudessem ser vistos, ouvidos e compreendidos por todos, independente de cultura ou casta. Indra incumbiu ao sábio Bharata Muni de criar esse “Quinto Veda”, que popularizasse os ensinamentos tradicionais. Bharata Muni concebeu *Natya* como o quinto Veda, e para orientar sua execução adequada, o sábio escreveu o *Natya Shastra* (ou “Tratado sobre teatro”). Esse livro deveria ser uma espécie de “manual” para esse novo modo de divulgação dos vedas, uma forma espetacular e representativa,

popular o bastante para ser compreendido por todos e onde o texto se conjugasse com a ação e o movimento. E assim teria nascido o teatro na Índia.

De todos os ritos caritativos e piedosos, este é definido como o produtor dos maiores benefícios. De fato, a oferenda de uma arte visual é louvada mais do que qualquer outra oferenda. Quando adorados com incensos, essências e guirlandas, os deuses não ficam tão agradecidos quanto quando reverenciados com danças e dramas. O homem que aprecia perfeitamente as artes da música e da dança atinge o objetivo mais alto junto aos mais sábios" (NATYA SHASTRA, 1989, p. 536).

O *Natya Shastra* aponta o teatro e as artes de um modo geral, como responsáveis não só pela sobrevivência da tradição cultural, mas também pela divulgação e pelo aprofundamento de seus valores morais, éticos, sociais e religiosos. Um espetáculo de teatro Clássico na Índia é encarado não só como uma cerimônia de caráter exotérica, pública, mas também como uma oferenda comunal aos deuses e um meio de crescimento individual, tanto para quem o realiza, como para quem o assiste.

Este Shastra com sua aplicação prática foi proferido pelo auto gerado senhor Brahma. É meritório, sagrado e dirimente de pecados. Aquele que o ouve, que o realiza, que o testemunha com atenção, consegue atingir aquela meta que se reputa ser o objetivo dos que se dedicam a estudar os Vedas, aquela meta dos que dedicam sacrifícios e dos que fazem oferendas de maneira digna" (NATYA SHASTRA, 1989, p. 536).

Em seu capítulo sobre os atores, por exemplo, o *Natya Shastra* prevê o treinamento da habilidade em poder criar uma emoção naqueles que assistem a performance, sem implicar em um envolvimento emotivo do *performer*: "A exibição de sua arte é completamente independente de suas condições emocionais, e se ele é movido pelo que ele representa, ele é movido como espectador, e não como um ator" (COOMARASWAMY, 1917, p. 4). O *Natya Shastra* preconiza também a obtenção da maestria das técnicas de atuação em cena e de sua utilização consciente durante a representação através de um longo e rígido processo pedagógico: "O ator perfeito possui o mesmo calmo e completo controle dos gestos que um ator-manipulador possui sobre os movimentos de seus bonecos" (COOMARASWAMY, 1917, p. 4). Preceitos que poderiam muito bem fazer parte dos objetivos pedagógicos da Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig.

Uma determinação importante feita pelo *Natya Shastra* é que a combinação dos elementos cênicos em ação sobre o palco sejam abordados e entendidos de maneira conjunta. Esse conjunto dos elementos encontra seu eixo central na figura e atuação do ator. A maneira com que o ator articula todos os elementos que ele deve necessariamente utilizar para compor a cena recebe o nome de *Abhinaya*. É *Abhinaya* a maneira como o ator

fala, como ele se move e como ele se expressa corporalmente. Mas também é *Abhinaya* a maneira como ele se relaciona com seu figurino, com a iluminação e com as peças do cenário. *Abhinaya* é, portanto, a expressividade do ator elevada ao seu extremo, a cada mínima porção da complexa combinação de elementos que comporá a obra cênica como um todo. “Muito mais importante que a história são os meios técnicos ou *Abhinaya*. É a qualidade de *Abhinaya* e a qualidade do espectador que completa o drama e cria o *Rasa* (“sabor”) (COOMARASWAMY, 1983, p. 25). Um dos primeiros estudiosos do Kathakali, Bharata Iyer define *Abhinaya* como “um termo abrangente, que cobre todos os aspectos da técnica dramática: atuação, gestos, música e ator, sua maquiagem e a expressão de estados psíquicos. Em um sentido muito mais estreito, no qual é comumente utilizado, denota o atuar/dançar ou a mímica” (IYER, 1987, p. 35). Coomaraswamy, portanto, compreendia muito bem a necessidade de um ator absoluto em cena. Um ator detentor da maestria de seus meios expressivos.

O *Natya Shastra* institui uma prática rigorosa de treinamento para o aprendizado das técnicas e para a perpetuação adequada da tradição. Muitas dessas informações são passadas de professores a alunos e se constituem uma tradição mais oral do que escrita. “A Índia sempre privilegiou o meio de transmissão oral, por sua relação estreita de um indivíduo com outro indivíduo, mantém-se o mais eloquente e verdadeiro portador de sementes para as gerações vindouras” (SALVINI, 1990, p. 23). No Kathakali, por exemplo, cada passo, de cada um de seus personagens, de cada uma de suas (poucas) peças é rigidamente definido. E não há nenhum registro escrito de nenhuma dessas informações até hoje. O livro onde está escrito todas essas informações, testemunho de muitas gerações passadas, repositório de toda a tradição de uma cultura, é o corpo dos atores. Por isso, o rigor e a disciplina de seu treinamento. Uma abordagem que privilegia o físico e o psicofísico em detrimento ao psicológico.

“Que a terra seja repleta de verde. Que seja livre de doenças. Que haja a paz das vacas e dos brâmanes. Deixai o rei governar a terra inteira, *Natya Shastra* concluído” (NATYA SHASTRA, 1989, p. 536). Assim termina o livro do *Natya Shastra*. Fica claro em suas páginas aquela mistura de espiritual, científico e estético a qual Coomaraswamy se referia. Suas cartas e artigos enviados a Craig reproduzem essa mescla curiosa e poética destes elementos. O pensamento indiano parece possuir sempre, nas entrelinhas, o objetivo de reforçar a consciência da unidade de todas coisas. Se lograsse ter contato com o *Natya Shastra* (o que não consta ter acontecido), Edward Gordon Craig poderia ter encontrado neste livro um suporte importante para várias de suas premissas para a formação do ator do futuro. O que seria uma ironia que certamente lhe conviria bem: encontrar uma fonte para o renascimento do teatro, para a formação de seu “ator do futuro”, em um livro tão antigo.

A relevância da correspondência entre Craig e Coomaraswamy reside em evidenciar a ousadia da aproximação de Gordon Craig ao complexo universo do teatro asiático. O que caracteriza de maneira sombria um prenúncio sobre as futuras aproximações entre esses dois universos. O exemplo não poderia ser mais emblemático: um inglês, cidadão do país colonizador, pretensiosamente proferindo conclusões a partir de suas leituras sobre a cultura do país dominado. E sem o conhecimento adequado para realizar tais inferências sobre uma cultura milenar e altamente estruturada filosófica e artisticamente. Coomaraswamy talvez não tivesse a intenção de atuar como acusador, mas acabou determinando um diálogo interessante e crítico sobre o chamado Interculturalismo, a partir de uma argumentação comparativa entre o *Über-marionette* de Gordon Craig e a técnica e formação do ator da Índia. Podemos então fazer uma rápida análise do oriente de Gordon Craig que surge a partir deste diálogo. Ou pelo menos dos elementos principais que participaram na construção desse oriente claramente idealizado. Coomaraswamy não estava sugerindo que Gordon Craig adotasse o sistema indiano em suas práticas teatrais. Coomaraswamy parece, mais sabiamente, estar propondo uma inspiração. Mas uma inspiração a partir de um exemplo concreto, testado e sedimentado ao longo de séculos de testes empíricos de inúmeras gerações de atores que povoaram e escreveram a história do ancestral teatro da Índia. Ele não sugeria práticas, adaptações, mas desvendava alguns processos. Talvez aí resida uma lição perene.

O oriente segundo Gordon Craig

Seria fácil enumerar algumas coisas duras sobre o teatro e sua ignorância sobre Arte. Mas não se bate em algo caído, a menos que, talvez, se espere que o choque o faça saltar sobre os pés novamente. E nosso teatro ocidental está muito caído. O oriente ainda ostenta um teatro. O nosso aqui no ocidente está à beira do fim (CRAIG, 2009, p. 88).

Se a revista periódica florentina de Gordon Craig *The Mask* foi sua principal realização, como ele mesmo atestou, podemos tomá-la como indicativo de seus interesses temáticos preferenciais dentro do universo teatral. Neste caso, podemos constatar, que depois da *Commedia dell'arte*, que ocupa um grande percentual do espaço em vários de seus números, o segundo tema que mais frequenta as páginas de sua revista é o do oriente, com escritos sobre o teatro do Japão, Camboja, China, Índia, etc. Em terceiro lugar talvez pudéssemos eleger o tema das marionetes, que em alguns momentos se mescla com o tema oriental.

Gordon Craig era sensível à natural inclinação simbólica da Índia e localizou a gênese de seu Über-marionette em um templo hindu irmanado a outros ícones divinos. Craig havia lido que a marionete havia tido sua origem “às margens do Ganges” em um livro de Richard Pischel, um estudioso do teatro sânscrito citado por Nicola Savarese (1992). Pischel afirmava em seu livro que a origem do teatro da Índia era, de fato, não o ritual dos atores, mas o teatro de marionetes. “Uma das provas citadas por Pischel consistia no fato que o *Sutradhara*, a palavra em sânscrito que designa o diretor do teatro, significa literalmente ‘aquele que puxa os fios’ e indica, exatamente por isto, também o manipulador de marionetes, aquele que faz agir através de fios” (SAVARESE, 1992, p.390).

Desenho de Gordon Craig em *The Mask* Vol. 5 No. 3, 1913(Foto do autor).

O termo *Sutradhara* significa também “aquele que carrega a corda”, significando a pessoa que utilizava uma corda para fazer as medições durante a construção de uma casa ou um templo. Por isso, “aquele que carrega a corda” possui a sabedoria sagrada da exata medida e proporção das coisas. Portanto, o *Sutradhara* é não apenas o que puxa os fios da marionete e, por consequência do drama, mas também aquele que sabe dar a justa medida e o justo valor às coisas que nos rodeiam. Uma ode ao diretor, detentor da sabedoria e mestre de todos os elementos da cena, em sua conjugação harmônica e reveladora.

A ideia do *Sutradhara* faz parte do universo inspirador do Über-marionette de Craig. Por isso a imagem dos fios me parece possuir uma simbologia adequada. Não apenas os fios da marionete, mas os daquele que manipula a marionete, e os do que manipulam o manipulador da marionete. Como em um desenho de Craig publicado em *The Mask* em Janeiro de 1913 (Vol. 5, No. 3, p. 239) e que simboliza com poesia essa estruturação de fios e articulações.

Gordon Craig era um conhecedor profundo e pesquisador atento das artes teatrais asiáticas orientais. Como exemplo, podemos relatar seu encontro com Sada Yacco, que se apresentava como atriz do tradicional teatro japonês em apresentações pela Europa e Estados Unidos. Craig teve contato com seu trabalho durante o evento da Exposição Universal em Paris, em 1900, e imediatamente percebeu a concessão que o Yacco fazia com a tradição japonesa original para se aproximar do “gosto europeu”. O exótico estava em voga na Europa e era aceito e aplaudido rapidamente. Apesar da euforia causada em muitos artistas renomados nos primeiros anos do século XX, Craig apontou as adaptações feitas por Yacco como um fenômeno negativo. O simples fato da presença de uma mulher sobre o palco, coisa impensável no teatro Nô japonês, era para Craig reprovável. Craig identificou que se tratava de uma apropriação do teatro tradicional, feita por uma japonesa, que descaracterizava a tradição original do verdadeiro teatro daquele país. Identifica-se sua arguta percepção em reconhecer os elementos do teatro japonês e identificar sua deslocada utilização. De fato, Yacco nunca havia sido atriz no Japão. Havia recebido treinamento como gueixa - e isso quer dizer treinamento em dança e música tradicionais - e se casado com um ator famoso. Quando surgiu a oportunidade de viajar à Europa, decidiu aproveitá-la: “Como resultado, suas produções eram tudo menos clássicas. Existiam alguns traços de Kabuki. Ao invés eles apresentavam melodramas altamente românticos e levemente estilizados” (TAXIDOU, 1998, p. 94). A indignação de Craig o leva a escrever e publicar em *The Mask* o artigo *The history of japanese colour prints* (Volume 4, 1911, p. 64), onde não perde a oportunidade de destilar sua aversão contra mulheres sobre o palco, desavisado, talvez, que

no teatro Kabuki mulheres são aceitas no palco. Craig é duro em sua crítica sobre o trabalho de Yacco:

Sem duvida ela sustinha a sua hábil representação com o argumento que é “verdadeira como a vida”. Qual vida Madame? A vida que aspiramos? ... e amamos? Não! Precisamente a vida da qual desejamos fugir e que também nos fascina como uma serpente. (...) Ninguém na Europa pensa que a senhora e o seu tipo de recitação refletem minimamente a Arte do teatro no oriente. A senhora não representa o Japão (CRAIG, 1911, p. 64).

Outra atriz japonesa também alcançou grande sucesso na Europa fazendo essa aproximação entre a cultura japonesa e o “gosto europeu”: Hanako. Ao tomar conhecimento que suas coreografias eram assinadas por uma suposta “Loi-Fu”, Craig talvez tenha identificado suas próprias artimanhas com seus inúmeros pseudônimos em *The Mask* e percebido que estaria ali oculto o nome da dançarina Loie Fuller. Craig sentenciou: “não é absolutamente uma artista” (CRAIG in Savarese, 1992, p. 308). Nicola Savarese confirma que, excluindo “uma breve experiência quando menina com dançarinos ambulantes, Hanako nunca havia pisado antes em um palco” (SAVARESE, 1992, p. 303). Hanako não era atriz e praticamente não havia tido experiência em teatro antes de ir para a Europa. Gordon Craig havia analisado certo. Gordon Craig possuía a perspicácia em identificar as idiossincrasias no que se refere às aproximações às artes cênicas do oriente. Ele parecia ter claro os “nãos” neste diálogo. Faltava-lhe o “sim”.

Longe de representar uma ignorância sobre o assunto, a Craig faltava sim a metodologia de instrumentalizar essas informações, tarefa que se mostrava obviamente difícil, mas não impossível. Olga Taxidou (1998) também aponta para a falta de recursos técnicos no aprofundamento de suas elaborações como o motivo das propostas de Craig, principalmente a do Über-marionette, permanecerem no campo das abstrações e da “utopia”. “Quando vir uma apresentação de arte indiana aperte seu capacete. Admire-a... venere-a... mas por amor a ti mesmo, não a assimile. São maravilhosas e nós podemos tomar consciência disso, admiti-lo, admirá-la e... basta” (CRAIG, 1918, p. 32).

A experiência com Yacco e Hanako, mas também o diálogo posterior com Coomaraswamy, comprovavam que uma simples assimilação da tradição dos atores orientais não poderia ser encarada como uma resposta direta para sua questão sobre o Über-marionette. Mas essas reflexões geraram em Craig uma inquietação nítida e sabiamente prudente. Craig era avesso à imitação exterior que os europeus faziam da espetacularidade oriental, especialmente daquela japonesa e indiana. Para Craig, “os teatros da Ásia não eram modelos a serem imitados, mas uma preciosa fonte de princípios de onde retirar auxílio e inspiração (SAVARESE, 1992, p. 388). Ainda que identificasse

qualidades que ele sonhava para o ator do futuro, representado na figura de seu Über-marionette (como sua exemplificação para as emoções, seu afastamento de arrebatamentos, seu apreço pela precisão e eliminação do acaso em cena, a elaboração cênica e atoral de forte caráter simbólico, a sacralização do ato teatral e a ascética simplicidade cênica), Craig se demonstrava preocupado com a aproximação passiva a essas tradições e as tendências miméticas ou cleptômanas do ocidente em relação ao exótico proveniente do oriente.

Devemos tentar evitar no teatro o efeito desastroso como o causado pela porcelana chinesa ou as estampas japonesas em nossa pintura. O senhor sabe o quanto reverencio e amo de todo coração os milagres de sua terra, mas temo que meus colegas possam ficar subitamente cegos na tentativa de ver a Deus. (CRAIG in Coomaraswamy, 1987, p. 2).

Gordon Craig possuía especial admiração e afinidade com o teatro Nô. Ele se sentia atraído pela circunstância austera, sacralizada, masculina e conservadora do teatro tradicional japonês. O elogio ao passado e a reverência à suas figuras ancestrais se coadunavam com algumas opiniões de Craig. Algumas delas, bastante questionáveis, como a publicada em seu artigo *The Nô plays of Japan* em *The Mask* (1919, volume 9, numero 6) onde utiliza o rigor do teatro Nô para justificar seu pensamento de tendência fascista e seu apoio à esse movimento na Itália: “Eles farão, um dia, quem sabe, algo heroico a partir da vida de Mussolini” (CRAIG, 1919, p. 34). Craig saudou o advento do fascismo e foi durante muito tempo admirador de Mussolini. Tiveram inclusive um rápido encontro pessoal em que se cumprimentaram, mas, segundo o relato de Gianfranco Pedullà, Mussolini não teria recordado o nome de Craig, o que o teria deixado muito desapontado. Craig teria saído daquele encontro decepcionado e, segundo seu próprio depoimento, com “a impressão que ele (Mussolini) não tivesse a mais pálida ideia de quem fosse aquele inglês de cabelos brancos” (ISOLA & PEDULLÀ, 1993, p. 172).

O elemento humano, o agente principal do drama, o ator, age simbolicamente em um ambiente rarefeito que parece perder toda relação com a realidade: a recitação é toda estilizada, os atores se movem com calculada lentidão sem nunca alçar os pés do chão e o arrastar dos pés amplificado com recursos particulares propicia uma sonoridade estupefaciente. Os figurinos majestosos, a imobilidade assustadora das máscaras de madeira de uma rigidez e neutralidade que autorizam cada expressão, os grandes sentimentos, a atmosfera, os gestos, as palavras, os sons, o respeito religioso pela dignidade humana, contidos em uma harmonia, estabelecem esta unidade irreal, que é a riqueza e a validade conseguida dentro dos limites da arte. O ator recusa todo particular realístico, se refugia em um mundo poético convencional, se apegando a figuras simbólicas. Neste tipo de religiosidade levada aos limites do misticismo, se reflete um mundo extraordinário e único, um mundo permeado de contradições mas rico de sentimentos complexos (PANDOLFI, 1964, p. 514).

Gordon Craig havia identificado rapidamente o potencial técnico (mais que o estético) que as formas de teatro do oriente apresentam. E o fez sem nenhuma referência considerável anterior. No entanto, essa possibilidade nunca assumiu o protagonismo dentro de seu pensamento que poderia ter. Sua abordagem essencialmente romântica do assunto, o acorrentou a uma visão idílica desse universo artístico e não permitiu que extraísse dele o material necessário para aprofundar e evoluir suas investigações. Gordon Craig possuía certa familiaridade com a cultura daquele país, como todos os ingleses, pela ligação britânica com a Índia. Mas o país natal de seu Über-marionette permaneceu para sempre como uma terra distante e coberta de misticismo e idealizações. E ele admite isso em sua resposta à Coomaraswamy:

Gostaria de refrear aqueles que podem se sentir atraídos para longe do trabalho que fazemos aqui juntos, para ouvir a requintada flauta do amoroso e divino Krishna, pois suas doces e tristes notas tristes são um prelúdio das poderosas espirais de músicas as quais é arremessado todo aquele que as escutam por muito tempo. Em resumo, a Índia é perigosa para os incapazes e ignorantes... para nós. Assim como não existe retorno para um verdadeiro amor, apesar de todas as dores, ainda que sejam aquelas do inferno, assim também não existe retorno da Índia (CRAIG, 1918, p. 32).

Não se poderia afirmar que foi Coomaraswamy o responsável por Gordon Craig ter repensado o seu Über-marionette. Mas a troca de correspondência entre eles evidencia uma lacuna técnica na pesquisa de Gordon Craig. Com certeza, Coomaraswamy não possuía o intento de questionar de forma tão incisiva o trabalho de Craig, a quem admirava. Mas é fato, que durante esta troca de correspondências, Craig irá aos poucos redimensionando sua proposta de Über-marionette. Ele parece não saber encontrar aquele “sim” que o faria continuar a desenvolver sua proposta na única maneira possível e esperada: a prática, ou metodológica. A escola da Arena Goldoni teria sido sua grande oportunidade. Mas a guerra o impediu. Ou talvez seja este apenas seu grande álibi. Ao se deparar com a concretude do universo prático descortinado por Coomaraswamy, Craig parece ter constatado (de maneira íntima e inconfessável para ele) a idiossincrasia e a impossibilidade de suas próprias abordagens. Craig talvez tenha avaliado que seu Über-marionette corria o risco de agora sim se tornar - para ele! - uma utopia irrealizável.

Acredito que o conflito estabelecido em Craig e em seu pensamento sequer foi identificado pelos principais intelectuais de sua época e muito menos pelos leitores de *The Mask*. Penso que essa pequena crise de Craig passou despercebida, de um modo geral. Mas teve grande significância transformadora para Gordon Craig. Ele se viu no papel de “vidraça” em uma circunstância que ele sempre frequentou como “pedra”. As críticas que ele havia feito, por exemplo, à Yacco e Hanako, poderiam ser, de certa maneira, aplicadas a ele

próprio. Ele também não possuía elementos básicos em sua aproximação à Índia, ou a Java, ou ao Japão. Sua aproximação com a mitologia indiana, situando o nascimento de seu Über-marionette às margens do Ganges foi extremamente audaz, e até infundada.

Gordon Craig compreendeu que uma aproximação minimamente consequente ao universo teatral oriental requeria um aprofundamento teórico sim, mas principalmente um simultâneo e metódico desenvolvimento prático. Gordon Craig parece ter preferido ligar o “controle de danos”, dar um passo atrás e não se mover muito no projeto Über-marionette. Sem a perspectiva da escola, em meio à guerra, Gordon Craig decidiu se dedicar exclusivamente à investigação teórica. Muito a seu caráter, Craig escolheu manter seu Über-marionette em um esquema fetichizante, rondando a esfera da parábola. E sua alegoria, sua über-criatura, permaneceu para sempre imóvel, em um palco a meia luz. Um pouco assombrada, um pouco encantada.

Gonçalo M. Tavares em seu romance *Uma viagem à Índia* (2010) afirma que todas as nossas viagens, mesmo as que fazemos sem sair do lugar, são sempre viagens à Índia. Esse “lugar” dentro de nosso imaginário, aonde sempre vamos em busca de um conhecimento arcaico, pertence a uma ancestralidade acima das distinções culturais. De fato, Gordon Craig havia percorrido um caminho iniciático. Havia descoberto no bojo do movimento simbolista o universo das artes oriental e participado da euforia europeia de sua época com as artes da Ásia. Mais tarde, ao aprofundar de maneira extremamente peculiar sua abordagem sobre este universo, percebeu, de maneira quase singular, a idiossincrasia e os equívocos latentes nestas aproximações cercadas de fascínio e fetiche. O diálogo com Coomaraswamy colocou em evidência as lacunas existentes nestes diálogos e, principalmente as deficiências em sua própria abordagem. Incapaz de avançar tecnicamente com sua proposta, ele repudia a influencia da Índia e se refugia na teoria, deixando seu Über-marionette pairando como uma alegoria abstrata.

Gordon Craig foi um exemplo da visão eurocêntrica (ainda vigente) não só das artes como do mundo. Convencionou-se que a Europa deve ocupar, invariavelmente, o centro de todos os mapas. Assim, movendo-se para o oriente se chegaria à Ásia. Obviamente, esta mesma convenção seria possível também para os asiáticos, o que colocaria a Europa no oriente. Acreditando-se no coração da cultura mundial, Craig sempre lidou com o oriente como periférico geograficamente e estranho culturalmente. E como inglês, se avaliava em um lugar ainda mais especial neste coração cultural. Possuiu a falha, não tão anacrônica ainda hoje, de não ter se perguntado “onde está e o que é, afinal, periferia? Periferia para quem?” E o que é, de fato, o “estranho”, o “exótico”? Algo é exótico para quem? Como a lagarta encontrada por Alice, ao caminhar pelo país das maravilhas, que indica a ela para comer um pedaço do cogumelo que está do outro lado para que volte a crescer: “Um lado

de que? O outro lado de que? pensou Alice” (CARROL, 1980, p. 72). E ela se embaraça, pois sendo o cogumelo redondo estará sempre “deste lado” e nunca “do outro lado”.

De qualquer forma, é inegável a profundidade do conhecimento de Gordon Craig sobre as tradições teatrais asiáticas e a acuidade de sua percepção sobre seus elementos compositivos. Esses mesmos fatos ajudaram a deixar Craig cada vez mais hesitante sobre a aproximação entre Europa e o teatro asiático. “Dizendo que a tarefa não poderia ser levada a cabo em uma situação como aquela ocidental, Craig havia analisado certo. Quem venceu sem as armas necessárias ali onde Craig quis poder vencer, lhe lance a primeira pedra. Quem o viu correto lhe lance a primeira flor” (DECROUX, 2003, p. 35). Mesmo sua imobilidade final, misto de impotência e reverência é bastante simbólica da dificuldade e complexidade extremas embutidas neste diálogo intercultural e suas tensões. O Über-marionette cria um eixo de reflexão atemporal e universal sobre a questão da técnica do ator e seus diálogos.

Um episódio indiano em Florença

Em uma ironia da história, Dorothy Nevile Lees teve a oportunidade de assistir, em Florença, oito anos após a partida de Craig a um espetáculo de teatro indiano. Lees conheceu um oficial indiano do exército britânico que organizava um insólito evento teatral: um espetáculo de variedades cênicas com atores militares indianos, realizado diariamente para entretenimento exclusivo dos soldados indianos. As apresentações, gratuitas, aconteciam todos os dias pela manhã, no teatro Niccolini, atualmente desativado. O fato de serem atores e militares não é incomum, pois os artistas, comumente, fazem parte da casta dos militares e guerreiros na Índia. O oficial, em um gesto incomum, convida Lees para assistir a uma apresentação. “Nenhum outro militar do exército aliado, nenhum civil, era admitido na audiência” (SBORGI, 2006, p. 72). Após o espetáculo, Lees escreve um artigo denominado *Indian theatre in war-time*, que se inscreve na relação de primeiros contatos teatrais entre oriente e ocidente.

As impressões de Lees são balizadas, obviamente, pela experiência com Craig e pelos textos de Coomaraswamy, publicados por ela e Craig em *The Mask* quase trinta anos antes. Ela cita o autor cingalês diversas vezes analisando a codificação gestual das mãos e o rigoroso treinamento a que os atores são submetidos na Índia. Lees observa que a audiência identifica os códigos da apresentação cênica. Apesar de praticamente leiga no assunto, Lees identifica que “os soldados-atores provavelmente tinham conhecimento das técnicas dramáticas mas apenas enquanto espectadores, pois certamente não haviam

recebido o longo treinamento de que fala Coomaraswamy em seus escritos” (LEES in Sborgi, 2006, p. 79). Ainda assim, segundo Lees, seus gestos eram inteligíveis aos indianos, mas não a ela.

Teatro Niccolini, Florença (Foto do autor).

O episódio em si é digno de nota: em uma cidade devastada pela guerra - todas as famosas pontes de Florença (com exceção da Ponte Vecchia) haviam sido destruídas pelos alemães – bem no centro da cidade ocupada por militares, ao lado do *duomo*, ocorria regularmente performances de teatro oriental. O artigo de Lees representa muito provavelmente a única documentação existente sobre estas apresentações, resgatado por Ilaria Sborgi (2001) em seu artigo *Dorothy Nevile Lee's Florentine contribution to Edward Gordon Craig's "New theatre"*.

3.2. O exemplo Kathakali.

Quando se observa atentamente a tremendamente impressionante personificação de deuses, feitas pelos dançarinos de Kathakali do sul da Índia, não há sequer um gesto natural a ser visto. Tudo é bizarro, tanto sub-humano e super humano. Os deuses-dançarinos não andam como pessoas, eles deslizam; eles não parecem pensar com suas cabeças, mas com suas mãos. Mesmo as faces humanas desaparecem atrás das máscaras esmaltadas. Nosso mundo não oferece nada que possa ser comparado a tal grotesca magnificência. Quando se assiste a um desses espetáculos, se é transportado ao mundo de sonhos, porque lá é o único lugar onde se pode conceber algo similar. Não há sombras ou semelhanças de uma realidade original, são mais como "realidades que ainda não foram". Realidades em potencial, as quais podem saltar o limiar da existência (JUNG in Savarese, 1980, P. 31).

Na Índia existem oito estilos clássicos de teatro reconhecidos como clássicos: Kathakali, Bharatanatya, Kuchipudi, Orissi, Kathak, Manipuri, Sattriya e Mohiniattam, e são classificados como clássicos exatamente por obedecerem rigorosamente aos padrões especificados pelo *Natya Shastra*. Apesar de todas elas atenderem às mesmas especificações, os diversos estilos teatrais possuem formalizações muito distintas decorrentes de suas características culturais regionais*. Outras dezenas de estilos de teatro são considerados semi-clássicos por não terem conseguido absorver completamente em sua linguagem a padronização prevista pelo *Natya Shastra*. Além destas ainda, outras centenas de danças folclóricas, rituais, litúrgicas, compõem um mosaico teatral ímpar no mundo. Estas últimas, por vezes, sequer pretendem buscar tais padrões por divergirem em objetivos e funções.

Mas então, a qual teatro da Índia especificamente se referia Coomaraswamy? De fato, em seus escritos, Coomaraswamy nunca fez menção literal à qual tradição teatral indiana se referia. Mas a descrição da técnica e da formação de seus atores, poderia facilmente indicar a estrutura do teatro Kathakali, do estado de Kerala, antigo Malabar, no sudoeste da Índia. Regiões vizinhas, o Sri Lanka, país natal de Coomaraswamy, e o sul da Índia, guardam entre elas grandes semelhanças em vários aspectos. Portanto, Coomaraswamy conhece desde a infância o ambiente cultural do sul da Índia e com ele possui natural intimidade. Ali, estilos como Mohiniattam, Kuttyattam, Krishnattam e, principalmente, o Kathakali foram depurados ao longo de muitos séculos e atingiram uma elaboração técnica e formal das mais complexas.

Buscaremos analisar se seria possível que o Kathakali** fosse a referência utilizada por Coomaraswamy e se ela serviria adequadamente à sua argumentação em seu diálogo com Craig. Uma segunda questão é como paralelizar a estrutura do Kathakali com a proposta do Über-marionette. Espero ter ficado claro no sub-capítulo anterior que a conclusão desta interface, para Craig, é que a viabilidade de o Kathakali substituir o Über-marionette é inexistente. Mas tampouco isso foi proposto por Coomaraswamy. Craig se mostrou extremamente prudente em reproduzir modelos estrangeiros em sua busca de redefinição da arte teatral. Se a técnica estilizada de alguma forma de teatro oriental pudesse servir para este renascimento, demandaria um enorme aprofundamento teórico

* A Índia é constituída, na verdade, de “vários países” (cada um com idiomas, religiões e história cultural particulares) que foram reunidos durante o domínio inglês para formar a Índia atual. Como exemplo de sua diversidade poderíamos citar a existência de 24 idiomas reconhecidos oficialmente pelo governo da Índia. A língua falada no estado de Kerala é o malayalam.

** Minha primeira experiência com o Kathakali, na Índia, se deu em 1989, com uma estadia de seis meses de treinamento intensivo e árduo, no pequeno vilarejo de Cheruthuruthy, no interior do estado de Kerala. Seguiu-se uma outra estadia em 1991, de pouco mais de um ano de treinamentos ininterruptos, e é a partir desse contato bastante íntimo e do natural encanto com essa arte e com a cultura de Kerala que essa pequena e incipiente pesquisa sobre a interface entre o Kathakali e Gordon Craig foi pensada.

(algo para ele muito possível) e um disciplinado método prático que servisse de ferramenta para a descoberta de algo culturalmente “orgânico” (algo que as circunstâncias tornaram impossível para Craig).

O Kathakali com sua bizarra artificialidade acompanha, como já dito, a intuição asiática de que a linguagem da cena é, naturalmente, artificial. A separação entre a subjetividade do ator e do que ele formaliza em cena é explícito, e ali reside grande parte de seu encanto e potência expressiva. O apagamento da figura humana em cena oferece a possibilidade de uma formação atoral desprendida de um reconhecimento personalista. E não por acaso, o Kathakali conseguiu elaborar, ao longo de seus quatrocentos anos de idade, um refinamento técnico incomparável, em todas as instâncias de sua performance. Ainda que preze por suas tradições poéticas, musical e dramatúrgica, o eixo central de toda elaboração artística do Kathakali é o ator. Completamente apagados e incógnitos por detrás de suas faces esmaltadas, os atores e sua arte são, paradoxalmente, o coração do teatro Kathakali, seu foco principal, o objetivo estético último, e a eles, seus atores, o Kathakali dedica todas as suas severas elaborações e benesses.

Assumindo, logicamente, a diversidade das capacidades naturais, parece de forma natural existir menor diferença entre o bom e o mau ator, do que estamos acostumados observar na Europa moderna, porque o ator que meramente exhibe a si mesmo é eliminado completamente. A diferença, ainda assim, existe, e um expert indiano é tão sensível a cada nuance quanto um crítico ocidental à vasta escala de variações no palco europeu. O ator perfeito possui o mesmo calmo e completo controle dos gestos que um ator-manipulador possui sobre os movimentos de seus bonecos; a exibição de sua arte é completamente independente de suas condições emocionais, e se ele é movido pelo que ele representa, ele é movido como espectador, e não como um ator (COOMARASWAMY, 1987, p.4).

A figura em cena do ator Kathakali é tão absolutamente desumanizada que infalivelmente remete a analogia de bonecos, marionetes gigantes, movidos por fios invisíveis. E que se movem, e agem, como marionetes superdotados. A relação de descendência direta entre o teatro de bonecos e o teatro de atores é uma possibilidade que assume grande viabilidade ao se observar as silhuetas dos atores Kathakali em cena. Nessa silhueta não se encontra nenhum traço de humanidade, destruindo qualquer pretensão mimética e assumindo uma teatralidade grotesca e sublime. Grande parte desse processo de desumanização é elaborado por seu figurino e sua maquiagem. O majestoso figurino do Kathakali é composto por dezenas de peças de madeira, couro e pano, de diferentes tamanhos, cores e texturas. Muitos de seus detalhes são quase imperceptíveis ao espectador comum. A elaboração do figurino obedece ao ideal estético indiano, onde o belo é composto de uma exuberante profusão de cores e formas. Com seu apurado detalhamento, o Kathakali requer do espectador uma apreciação calma e desapressada de

todas as suas minúcias. O amor pelo detalhe parece concretizar a intuição estética indiana de uma contínua e dinâmica renovação na apreciação do belo. O apreço pela repetição e pelo detalhe impõem um redimensionamento temporal ao espectador.

Ao questionar a crítica elaborada pelo Über-marionette, Ananda Coomaraswamy apontou para a tradição teatral indiana como possível resposta para a insatisfação em relação ao trabalho do ator. E menciona atores sem obstáculos do ego e com a consciência de privilegiar a arte e não a si mesmos. Craig responde que se existissem atores com tal disciplina ele abdicaria de sua proposta do Über-marionette. Pode-se identificar que o eixo da questão se refere à formação que é dedicada aos atores, mais do que a sua prática cênica. Como vimos ao longo deste estudo, Gordon Craig possuía uma dimensão pedagógica intrínseca à sua maneira de sistematizar seu pensamento. E a tradição na Índia, assim como em geral em todo o oriente, empresta à prática pedagógica uma importância não apenas prática, por sua aplicação concreta na vida cotidiana, mas também um sentido simbólico e espiritual de perpetuação. Uma mescla de espiritualidade, arte e pedagogia que encontra afinidade com a sistematização intelectual de Gordon Craig.

Nenhum estilo de teatro clássico da Índia prevê uma rotina pedagógica tão minuciosa, severa e complexa como o Kathakali. Por isso, é extremamente difícil pensar que quando Coomaraswamy mencionou a eliminação do que é casual e da disciplina em que “são treinados de maneira por demais perfeita para que isso possa ocorrer”, transformando “o seu corpo em um mecanismo” (COOMARASWAMY, 1913, p. 127), ele não tivesse visualizado a estrutura formativa do ator Kathakali. Sua árdua rotina de treinamento formativo é exemplar mesmo para os outros estilos de teatro da Índia, com destaque para o intenso treinamento das expressões faciais. Coomaraswamy ao citar a precisão e contenção do ator durante o “movimento de um único dedo, o alçar de uma sobrancelha, a direção de um único olhar”, ele seguramente tinha em mente a linguagem expressiva e estética construída pela Kathakali.

Como o Sr Gordon Craig indica, é exatamente sua passividade, obediência e capacidade de responder que torna a marionete um material tão valioso para o artista de teatro, o que torna possível o que com o material vivo do corpo do ator vivo permanece impossível... a criação de uma obra de arte. Numa performance na qual os atores são pessoas vivas é impossível, por mais disciplinadas que elas sejam, que submetam completamente sua própria vontade e personalidade à vontade de seu diretor, e assim a unidade, a expressão de uma única vontade que é uma qualidade necessária para um obra de arte se torna inatingível (CRAIG, [John Furst], 1909, p. 64).

A utilização do Kathakali como exemplo concreto para a argumentação de Coomaraswamy talvez possa nos ajudar a visualizá-la mais objetivamente. Alguns aspectos

do Kathakali fornecem uma relação técnica direta com a argumentação de Coomaraswamy, mas a estrutura da linguagem do Kathakali é um universo muito mais complexo e abrangente. Enquanto linguagem codificada e estruturada a partir de um denso lastro cultural e religioso, o Kathakali abre-se também à abordagens antropológicas, sociológicas, teológicas, etc. Nossa aproximação será muito modesta e se resumirá a possível aplicabilidade do Kathakali na análise do debate entre Coomaraswamy e Gordon Craig e sobre sua coerência com a argumentação de Coomaraswamy, mantendo-nos próximos das premissas estabelecidas nos primeiros capítulos e com as quais buscaremos fazer dialogar a sugestão de Coomaraswamy.

Construção e mecânica de um über ator.

O atual estado de Kerala, berço do Kathakali, foi durante séculos a terra das especiarias, o ouro negro, atraindo comerciantes de todo mundo: gregos, chineses, africanos e, mais tarde, portugueses, holandeses e ingleses. Por esses constantes confrontos com outros povos, a casta dos guerreiros, sempre deteve grande poder, e seus filhos recebiam desde muito cedo treinamentos militar e de lutas marciais. Somente indivíduos da casta dos guerreiros (*Kshatryas*) podiam ter acesso ao privilégio de se dedicar ao teatro. O Kathakali se definiu, assim, ao longo dos anos, como uma arte masculina, hindu, reservada a uma pequena parcela da população. Prescrevia uma rígida pedagogia física e moral e com fortes ingredientes ritualísticos e marciais, sendo seu acontecimento reservado à eventos dentro dos templos e em ocasiões religiosas especiais. Um ator simultaneamente dançarino, guerreiro e sacerdote.

O Kathakali encontrou seu estágio final de desenvolvimento por volta do final do século XVII, na região de Travancore, sul de Kerala e guarda em seu arcabouço estilístico, um longo e apurado refinamento técnico, o rigor estético e a árdua disciplina formativa dos atores que lhe deu um *status* especial entre as artes clássicas indianas. Em nenhuma outra forma teatral, a arte do ator e sua formação técnica encontrou uma codificação mais refinada. Os atores no teatro Kathakali ao entrar em cena obedecem a uma estrutura previamente estabelecida, a partir da qual podem elaborar sua interpretação, onde nuances sutis podem tomar grande importância. Um virtuoso intérprete de uma elaborada partitura cênica.

No Kathakali, mais do que um grande preparo físico, é necessária uma remodelagem da estrutura corporal do ator: muscular, motora, articular e psíquica. Para isso o Kathakali exige dedicação total e exclusiva dos pretendentes durante os anos de aprendizado. O

Kathakali tem como ideia básica uma recomposição física do corpo do ator em cena, o que a aproxima de todas as outras formas clássicas cênicas – do teatro Nô ao ballet ocidental. Essa remodelagem é observada de imediato em sua posição básica incomum e na maneira com que os atores se deslocam pelo palco. A recomposição física do corpo do ator ao longo de seu treinamento e a desumanização de sua figura em cena sedimentada ao longo dos séculos funciona como um alicerce sobre o qual toda a linguagem do Kathakali será elaborada.

Eu tenho apenas uma objeção a fazer. Quando eu disse ao Sr. Craig sobre essa convencional arte indiana de atuar, ele disse que pensava que era um erro que seres humanos fossem submetidos a tal severa disciplina. Mas além de atuar, esses atores indianos eram tão humanos quanto qualquer outro. Que suas atuações necessitem ser tão severamente disciplinadas, não é mais doloroso que o cuidado com a forma em qualquer outra arte. Ao músico pelo menos se demanda um treinamento igualmente rigoroso. A verdade é que o teatro moderno nos tem acostumado tanto com uma forma de atuar que não é mais uma arte, que nós começamos a pensar que seria demais exigir do ator que ele deva ser novamente um artista (COOMARASWAMY, *The Mask*, vol. 6, 1913, p. 127-128).

Posição básica do Kathakali (foto do autor)

A rotina pedagógica ainda hoje mantém seu rigor militar na escola Kalamandalam (ou “Academia de Artes”), a principal escola de Kathakali da Índia, localizada no vilarejo de

Cheruthuruthy*, em Kerala. Para os alunos, essa rotina inicia antes do sol nascer, com massagens, exercícios físicos e exercícios para os olhos. O treinamento dos olhos requer uma atenção especial, com uma longa sequência de exercícios realizados ainda sob a escuridão da noite. Para facilitar sua execução, os alunos costumam untar o globo ocular com um tipo especial de manteiga. Segue-se um severo treinamento físico, cujos movimentos são retirados da estrutura de treinamento do Kalarippayattu, a luta marcial de Kerala. Nesta parte do treinamento são exercitadas as habilidades de precisão; alongamento; plasticidade de membros e torso; de manutenção simultânea de diferentes níveis de tensão e ritmo em partes distintas do corpo; de manutenção de sua peculiar e antinatural posição básica; e da maneira viril e energética com que se deslocam em cena. O remodelamento físico do corpo do ator ao longo de seu treinamento e a desumanização de sua figura em cena sedimentada ao longo dos séculos funciona como um alicerce sobre o qual toda a linguagem do Kathakali será elaborada.

A etapa seguinte da rotina de treinamentos são os aspectos coreográficos e gestuais. Aqui são objetivados a combinação harmônica entre os membros, a composição rítmica de passos, gestos e olhos, a harmonização entre expressões faciais e gestos, a concatenação das estruturas físicas e, posteriormente, coreográficas, com os diferentes tipos de ritmos. São sequências de exercícios extremamente vigorosos, de grande dispêndio de energia. E a disciplina severa impõe punições severas ao erro. O treinamento diário somente se conclui com o por do sol, quando os alunos se dedicam a memorização dos textos dramáticos e à prática de ritmos (*Talas*) a serem utilizados nas partituras cênicas.

Um aspecto peculiar dentro desse sistema pedagógico são as massagens às quais os alunos são submetidos diariamente por aproximadamente dois meses por ano, durante o período das monções. As massagens são realizadas de madrugada e são aplicadas pelos mestres de forma vigorosa com os pés. Com o auxílio de óleos espalhados sobre o corpo dos alunos, o mestre vai aos poucos remodelando articulações e músculos do aprendiz. É um processo bastante eficaz, pois é iniciado no começo do ciclo formativo do aluno, quando possuem em média de 6 a 8 anos de idade, e se repetem por todos os anos posteriores de sua formação. Com o forte e constante calor de Kerala, o ciclo de massagens é realizado ao final da madrugada, por volta das 4 horas da manhã. Aproveita-se o leve frescor da estação das monções, em suas primeiras horas do dia, para amenizar o superaquecimento da pele causado pela intensa fricção. O momento da massagem adquire uma gravidade ritual com a iluminação das lâmpadas a óleo, a untura dos corpos, o silêncio e a solenidade dos mestres.

* Neste mesmo vilarejo, Eugênio Barba esteve, por quinze dias, observando e documentando pela primeira vez o teatro Kathakali, em 1963. Dali retornaria com o material que Jerzy Grotowski incluiria em seu treinamento com seus atores e seria conhecido em todo o mundo através do livro *Em busca de um teatro pobre* (1968).

Os alunos se cobrem apenas com uma faixa de algodão amarrada fortemente na cintura e que lhes cobre a genitália. Antes do início da massagem e após saudações aos deuses e aos professores, é realizada uma sequência de exercícios corporais. Depois, deitados no chão, em posições específicas, recebem as enérgicas fricções dos pés dos mestres que lhes alongam a musculatura, tendões e articulações. Ao final de uma longa e penosa sequência de massagem, os alunos massageiam as pernas dos mestres em reconhecimento pelo esforço despendido em seu favor.

Todos os alunos, ao final de seu aprendizado, devem, obrigatoriamente ter aprendido todas as partituras (passos, gestos, *Talas* e expressões faciais) de todos os personagens de todas as peças do repertório tradicional do Kathakali. Uma vez formados, esses atores dispensarão ensaios preparatórios em sua vida profissional. Durante uma performance de Kathakali, independente de com quem esteja contracenando, o ator conhece exatamente o que o outro ator irá fazer, e em que momento. Como afirmou Coomaraswamy, “*Natya* é uma arte deliberada. Nada é deixado ao acaso” (COOMARASWAMY, 1987, p. 3).

Disciplina e Gurus

A alma só consegue receber estímulos de uma outra alma, e de nada mais. Podemos estudar em livros por toda a nossa vida, podemos nos tornar muito intelectuais, mas no fim, veremos que não desenvolvemos nossa espiritualidade. Não é verdade que um alto nível de desenvolvimento intelectual sempre caminha lado a lado com um proporcional desenvolvimento do lado espiritual do homem. (...) Para agilizar o espírito, o estímulo precisa vir de uma outra alma. A pessoa de cuja alma esse estímulo vem é chamada *Guru* – o mestre. E a pessoa para cuja alma o estímulo é transmitido é chamada *Shishya* – o aprendiz. (VIVEKANANDA, 1981, p. 99)

A relação entre mestre e aluno é um elemento peculiar da cultura indiana. Na Índia essa relação é conhecida como *gurukulam* (ou, aproximadamente, “sistema de gurus”) ou *gurushishya parampara* (“tradição de gurus e aprendiz”, aproximadamente). O guru não é simplesmente um professor. Seu papel é mais abrangente e mais íntimo. E por isso, mais profundo. E sua função implica em uma relação com vários níveis e aspectos de ensinamentos. A partir do reconhecimento de que o guru possui o conhecimento e a sabedoria, instaura-se uma relação de inquestionáveis submissão e veneração. Essa relação se entende como indispensável ao domínio da técnica de uma linguagem como o Kathakali, da maneira que Coomaraswamy define a arte do ator indiano.

Diretor - Consideremos por um momento a relação entre os homens em um barco e os homens em um teatro. (...) Bem, o que é que guia o barco?

Espectador - O leme.
Diretor – Sim, e o que mais?
Espectador – O timoneiro que segura a roda do leme.
Diretor – E quem mais?
Espectador – O homem que controla o timoneiro.
Diretor – E quem seria este?
Espectador – O oficial navegador.
Diretor – E quem controla o oficial Navegador?
Espectador – O capitão.
Diretor – E existem ordens que venham do capitão ou de sua autoridade que não sejam obedecidas?
Espectador – Não deveria haver.
(...)
Diretor – E a isso não chamamos disciplina?
Espectador – Sim.
Diretor – E disciplina é resultado do que?
Espectador – A devida e pronta sujeição a regras e princípios.
Diretor – E o primeiro destes princípios é a obediência, não é?
Espectador – Sim.
Diretor – Muito bem então. Não será difícil entender que no teatro em que inúmeras pessoas estão engajadas em um mesmo trabalho é, em muitos aspectos, como um barco, e necessita de comando. E não será difícil ver que o menor sinal de desobediência será desastroso. (...) A Marinha teve o cuidado de definir, de maneira clara e inquestionável, que o capitão do navio é o rei, e o soberano despótico sobre todas as disputas. Motins serão punidos com a corte marcial, punições severas, aprisionamento ou exoneração do serviço. (CRAIG, 2009, p. 171)

Kathakali: treinamento do ator em Kerala (foto do autor).

Normalmente os aprendizes de Kathakali iniciam seu aprendizado na infância, dentro de uma tradição familiar. O futuro aprendiz necessitará ser aceito por uma instituição ou,

conforme o costume tradicional, por um guru ou *áshan* (em malayalam). Em ambos os casos, ele firmará um vínculo extremamente íntimo com o seu *áshan* que se perpetuará, na maioria das vezes, por toda a vida.

No sistema *gurukulam* tradicional, o processo de aprendizado é individualizado e, por isso, o tempo de estudo não podia nunca ser predeterminado: o mestre deveria julgar o momento em que, havendo completado todo seu ensino, avaliasse que seu discípulo estivesse “pronto”. Esse severo processo formativo de um ator poderia se prolongar por até vinte anos, ou mais. Atualmente, junto com a secularização do estado indiano, o estudo das artes foi universalizado e padronizado. Assim como outra escola qualquer de ensino formal, os institutos de arte necessitam estipular uma programação para o ensino, uma matriz pedagógica com cronogramas especificados.

A perpetuação da tradição é um ponto fundamental na concepção de vida oriental. Ocidente e oriente possuem diferentes maneira de ver e contar o mundo. De maneira bastante básica e simplificadora, podemos afirmar que, a aprendizagem, a aquisição do conhecimento, no ocidente, é um caminho feito para fora, que o aprendiz, sujeito e objeto último desta jornada, vai em busca, no exterior, de seu saber. Por isso, alcançar o objeto e analisá-lo, identificando suas partes compositivas, é a maneira mais clássica de conquistar o conhecimento sobre este objeto. Através das partes, se compreende o todo. Da mesma maneira simplificada, se pode dizer que, para o Oriente, o mais importante é saber observar o objeto e identificar o que existe e o que se move em seu interior. Isso vale até mesmo para o auto conhecimento. E aprender a verificar o conhecimento que habita ali, compreendendo que este conhecimento sempre existiu e sempre existirá. E que, portanto, alterar, inovar, transformar o objeto seria arruinar as fontes de conhecimento. Logo, a manutenção desta sabedoria ancestral e atemporal assume um papel fundamental. Através do todo, se compreende suas partes.

A primeira experiência que a pessoa, o monge, o professante de um caminho espiritual do oriente faz é o da totalidade, vale dizer, da unidade da realidade. As coisas não estão colocadas umas ao lado das outras, em justaposição, mas são todas sinfônicas, interligadas. Há uma grande unidade, mas uma unidade complexa, feita de muitos níveis, de muitos seres diferentes, todos eles ligados entre si. E, por isso, num profundo e intenso dinamismo (BOFF, 2001,p.58).

Recém-profissionalizados, ao final de seu tempo de estudo, os atores são considerados iniciantes e recebem pequenos papéis em suas primeiras performances. O padrão de qualidade do ator Kathakali é alcançado por volta dos quarenta e cinco ou cinquenta anos de idade, mas a plena pujança da arte é encontrada apenas nos velhos

atores, que por isso são reverenciados por todos os outros atores, como verdadeiros *áshans*. O sistema do *gurukulam* entrou em desuso nas artes, mas ainda pode ser esporadicamente encontrado em algumas circunstâncias, no modelo antigo ou mesclado com o novo sistema secular. Apesar do enorme avanço tecnológico e científico da Índia nos últimos anos, a ideia do *gurukulam* povoa o universo temático educacional da Índia e surge muitas vezes em pesquisas e debates acadêmicos, dialogando com as novas possibilidades pedagógicas contemporâneas. O sistema de aprendizado através dos gurus faz parte da cultura da Índia e repousa na consciência popular como o método perfeito de ensino e de aprendizagem.

Performance: Marionetes e deuses

Um espetáculo de Kathakali normalmente dura toda a noite e é iniciado por volta das seis horas da tarde, chegando ao fim apenas com a aurora do dia seguinte. Espetáculos de Kathakali geralmente são realizados como uma oferenda ao templo e sua divindade regente, e por isso obedecem a uma sequência de etapas rituais. As várias cerimônias que preparam a performance tem início pela manhã, bem antes do primeiro ator pisar o palco, com rituais no interior do templo e com músicos que percorrem os arredores anunciando o espetáculo que acontecerá à noite.

O palco do Kathakali é uma estrutura extremamente simples e rudimentar: uma pequena área elevada de chão batido, alguns poucos centímetros do nível do chão, coberta com uma lona rústica, e nada mais. Com a chegada do crepúsculo, uma grande lâmpada a óleo, que separa o palco da plateia, é acesa. Se nos colocamos de frente para o palco, temos do lado direito ao fundo, dois cantores e na lateral esquerda, dois músicos e seus tambores (*Tchenda* e *Maddalam*), compondo a orquestra. Nenhum cenário ou outro recurso de iluminação é necessário.

O crepúsculo anuncia com tambores o início da performance no templo: “Em noites claras, o som do *Tchenda* viajava um quilometro desde o templo de Ayemenem, anunciando uma apresentação de Kathakali” (ROY, 1998, p. 196). Uma cortina sustentada por dois ajudantes separa a plateia do ator. Um recurso particular ao espetáculo de Kathakali e de grande efeito cênico é o *Tiranokku* (“aparição”), utilizado para introduzir um novo personagem. Neste momento, a cena é encoberta pela cortina. A audiência adivinha, através dos ruídos dos guizos, pisadas e rugidos, a presença misteriosa do novo personagem que dança atrás da cortina. Em certo momento, vê-se as mãos do ator

segurarem a borda superior da cortina. A música se torna mais forte e o ator lentamente abaixa a cortina e se revela ao público. Este artifício simples, mas de grande teatralidade, introduz a audiência à realidade fantástica do Kathakali e a conduz ao onírico território habitado por seus personagens mitológicos. O que surge aos olhos dos espectadores é uma enorme marionete, onde não mais se identifica a forma humana e nem mesmo a identidade do ator em cena.

Kathakali: ator em cena (Foto do autor)

Nesse ponto começam as histórias, as peças propriamente ditas. Geralmente são apresentadas duas ou três peças por noite, cada uma tendo entre duas e três horas de duração. Retiradas dos grandes épicos, *Mahabharata*, *Ramayana* e *Bhagavad Purana*, as histórias revelam um universo povoado de deuses, super-homens, demônios e animais mitológicos. Além de existir um número reduzido de peças que são repetidas infinitas vezes, se tratam de histórias extremamente familiares a todos os indianos. Isso tem como consequência um tipo especial de relação entre o público e a cena. Não existem surpresas, o drama em si deixa de ter importância. O espectador, não mais aprisionado ao desenrolar da história, pode se dedicar a saborear, primordialmente, a performance em si. Não que o Kathakali abdique do drama, ele apenas redimensiona sua função. As peças retiradas dos grandes épicos não proporcionam surpresas. O público conhece muito bem todas as histórias. Sua revisitação tem o sabor de uma cerimônia religiosa à qual se comparece periodicamente para reencontrar os mitos, as outras pessoas com as quais se compartilha os valores desses mitos, e a si próprio.

Não importava que a história já tivesse começado, porque o Kathakali descobriu há muito que o segredo das grandes histórias é que elas não têm segredos. As grandes histórias são aquelas que você ouviu e quer ouvir de novo. Aquelas em que você pode entrar por qualquer parte e habitar confortavelmente. Elas não enganam com truques e finais emocionantes. Elas não surpreendem você com o imprevisível. Elas são tão familiares como a casa em que se vive. Ou como o cheiro da pele do amante. Você sabe como elas terminam, mas, mesmo assim, você escuta como se não soubesse. Da mesma forma que apesar de saber que um dia vai morrer, você vive como se não fosse. Nas grandes histórias você sabe quem vive, quem morre, quem encontra o amor, quem não encontra. E, mesmo assim, quer ouvir de novo. Esse é o seu mistério e a sua magia. (ROY, 1998, p. 232)

Todo o jogo do ator em cena sublinha a afirmação da teatralidade presente na linguagem do Kathakali. O ator deve não só interpretar o texto, mas introduzir a plateia na atmosfera da história e reconstruir com seus próprios movimentos e gestos, o ambiente em que se desenrola a ação. O ator Kathakali possui em seu vocabulário expressivo o componente épico, que o permite “afastar-se” do personagem momentaneamente e comentar ou descrever a circunstância em que está colocado, enquanto nos outros estilos de *Natya* indianos, o elemento épico, o narrador, é o discurso básico do ator, de onde ele se desloca para os outros personagens. Com o foco em apenas um personagem, o trabalho do ator no Kathakali se aproxima, de certa maneira, com a técnica do ator ocidental, permitindo a ele investigar seu personagem, com especificidade. Aos poucos, ao longo de sua trajetória, os atores acabam se especializando em apenas um ou dois “tipos”, às vezes em um ou dois personagens, que por vezes só aparecem em uma ou duas peças, as quais ele irá repetir *ad infinitum*, nos inúmeros espetáculos que tomará parte em sua vida profissional.

No Kathakali, o ator pode descrever a floresta em que o personagem está adentrando, para em seguida demonstrar como foi sua reação ao adentrar essa floresta. Em uma outra possibilidade de seu jogo cênico, o ator pode ser entendido como “ausente” durante a atuação de seu parceiro de cena. Em uma estranha operação teatral, em seus momentos de silêncio, o ator fica livre para, se precisar, rearranjar seu figurino, retocar sua maquiagem ou dar alguma recomendação a algum ajudante ou algum dos músicos, tudo à vista do público. Ao contrário de representar uma quebra do jogo teatral, esse recurso acentua a teatralidade do Kathakali: “Para nós, a descoberta deste teatro em sua função original, a sua permanência e inovação constante é uma maneira de recuperar através das emoções ardentes de seus heróis e heroínas, o sabor intacto, mas talvez esquecido... de uma outra percepção” (SALVINI, 1990, p. 23).

Para “dizer” seu texto, o ator utiliza um código gestual (*Mudras*) onde vinte e quatro posições de mãos, combinadas com movimentos de face e de tronco, podem representar todas as palavras e expressões existentes. O Kathakali, ao contrário de algumas formas de teatro da Ásia, dispensa o uso da voz, por isso o ator tem disponível toda a musculatura do rosto para a composição dessas “máscaras” com uma enorme riqueza de nuances. O ator Kathakali tem em seu rosto o seu principal meio expressivo. Através de um exaustivo treinamento muscular da face, estes atores são capazes de um altíssimo grau de expressividade facial, “esculpindo” com extrema precisão, nuances em seu próprio rosto através de um controle absoluto de pequenos músculos da face. Para isso, são submetidos desde a infância a um treinamento que busca controlar cada músculo do rosto na composição das máscaras faciais utilizadas no Kathakali.

O *Natya Shastra* define como nove o número de expressões faciais básicas. A execução adequada de cada expressão requer um difícil controle de pequenos músculos do rosto. Esse elenco de nove expressões faciais é chamado “*Nava* (nove) *Rasa* (sabores)”. A palavra *Rasa*, traduzida literalmente, quer dizer sabor, ou deleite. *Rasa* significa o prazer estético despertado no espectador pela interpretação do ator. Segundo o *Natya Shastra*, a arte do ator deve ser apreciada pela habilidade com que ele delineia o *Rasa* (experiência do espectador) através de sua *Abhinaya* (expressividade do ator). E a pessoa capaz do bom gosto de apreciar e se deleitar apropriadamente com “os sabores” artísticos são conhecidos como *Rasikas*.

Quatro das nove expressões faciais básicas do Kathakali (foto do autor)

Bharata Iyer (1983) define *Rasa* dissociando sentimento de emoção: “Amor é uma emoção, *Sringaran* é um sentimento (*Rasa*). As emoções que existem nos atores (*Bhava*) se desenvolvem em sentimento no espectador. O sentimento é diferente das emoções normais, ele é genérico e desinteressado, enquanto a emoção é individual e imediatamente pessoal” (IYER, 1983, p.83). Do ator Kathakali não se espera que “sinta”, que seja percorrido por algum tipo de emoção. Mas que crie um estado interno emotivo que propicie a criação do *Rasa* naquele que observa. Este estado “emotivo” do ator é denominado *Bhava*. O *Bhava* é relacionado ao *Rasa*, mas eles não são conceitos coincidentes, podendo até mesmo serem opostos.

Como agora é reconhecido, nenhuma das peças de Kalidasa ou de seus sucessores foram concebidas como um drama dependentes da palavra falada unicamente. Os sistemas de comunicação empregados pelo escritos leva em conta não apenas a linguagem verbal mas também a comunicação através de gestos, indumentária, decoração e sobretudo, os estados interiores do ser que são refletidos em expressões involuntárias. Esta tradição de olhar para o drama não apenas como palavra escrita ou falada, mas como uma configuração de diferentes tipos de técnicas de comunicação foi definida na Índia muitos séculos antes das peças escritas por Bhasa ou Kalidasa. Isto fica evidente pela codificação dessa técnicas de comunicação na primeiro tratado sobre o drama, o *Natya Shastra* (VARADPANDE in Khokar, 1979, p. 3).

No Kathakali, como já foi citado, o ator entra em cena para interpretar um único personagem, mas o faz a partir de um modelo tipificante, mais ou menos como na

Commedia dell'arte. Os personagens dos poucos textos dramáticos utilizados no Kathakali são divididos em “tipos”. Cada “tipo” possui um figurino e uma maquiagem específica, que se coaduna com as principais características de comportamento e caráter de alguns personagens. Vários personagens podem ser representados com a mesma maquiagem. A maquiagem do Kathakali está entre as mais complexas do mundo e associada ao majestoso figurino ajuda a construir a impressionante desumanização do ator Kathakali.

O ator Kalamandalam Ramankutty Nair*, considerado um dos maiores atores da história do Kathakali, quando questionado sobre se acreditava ter domínio de todos os detalhes do tipo “Katti”, em especial do personagem Ravana, com o qual havia se celebrado; ele respondeu que havia algumas “motivações” do personagem que ainda lhe escapavam. Ramankutty Nair avaliava, aos 68 anos de idade, que seu ofício possibilitava uma evolução constante e infinita. É surpreendente que um ator de Kathakali, que havia iniciado seu treinamento aos seis anos de idade mencione as “motivações” do personagem: um tipo de abordagem que remete ao teatro ocidental e distante (a princípio) de um estilo de teatro tão rigidamente estilizado como o Kathakali. Mas que talvez indique que essas distâncias sejam relativas e se mostrem menores à medida que se aproxime de um eixo central do teatro e das questões mais fundamentais da cena. E que suas aparências, formalizações, tão distintas sejam aspectos periféricos à arte da cena em si. Segundo o depoimento de Nair, o que aproxima todas as formas teatrais é infinitamente maior e mais essencial do que o que as separa. E a validade de tal interface com o “outro” talvez se justifique na medida em que se torna uma busca aprofundada de ferramentas para analisar e expressar algo, que já é próprio desse “um” e que talvez sua proximidade com sua própria realidade não o permita ver.

A refinadíssima estrutura técnica, linguística, pedagógica do Kathakali nos oferece uma experiência única. Uma experiência cênica, técnica, física, ética e até mesmo investigativa, que com sua sabedoria sedimentada ao longo dos séculos, pode ser reveladora para o ofício do ator. Mas como em tudo, a chave parece ser não se deter na aparência, como Gordon Craig já alertava. O Kathakali sempre se ofereceu como uma passagem, um meio. Algo a ser estudado “por dentro”, compreendido em seus motores, não em sua formalização. E que só encontra seu sentido pleno na Índia, em Kerala. A urgência ocidental nos insta a buscar rapidamente por resultados, pelos frutos das ações, dos

* O sobrenome Nair é característico da casta dos kshatryas, tradicionais guerreiros, de Kerala. Pode-se saber muito sobre as pessoas apenas por seu nome na Índia: Ramankutty (significa “o pequeno Rama” – Rama é o nome de um deus, herói do épico Ramayana) e Nair (significa que ele provém de uma família de militares, mas também de artistas – atores, músicos, etc.). Apesar de nunca concretizar-se em uma entrevista formal, tivemos muitas oportunidades de encontrar com Ramankutty Nair e conversar pessoalmente com ele. E são às reminiscências destas conversas, que recorremos ao citar esse depoimento.

investimentos, dos projetos. E aí, temos mais facilmente a aparência: bela e exótica. Acreditamos, portanto, que o Kathakali para um ocidental possa ser infinitamente mais útil como um “meio” do que como um “fim”.

Depende apenas daquele que o aborda, que o Kathakali cumpra um sentido interno a prática ou apenas exterior a ela. Por isso, não se pode avaliar a “viabilidade ocidental” do Kathakali. Sua existência ao longo dos séculos é a prova de sua viabilidade universal. Não avaliamos que o Kathakali seja uma técnica que possa ser “avaliada”. O que sempre estará em questão é a abordagem a ela. Meu professor de Kathakali, Kottakkal Nanda Kumaran, não foi aluno de Ramakutty Nair, mas o reverenciava como se tivesse sido, tocando-lhe os pés a cada vez que o encontrasse. Kumaran dizia que “Ramankutty Nair não *faz* Kathakali, ele *é* Kathakali”. Talvez aí exista uma outra chave: quando a técnica, sempre tão externa e concreta, se revela uma proposta de “ser”.

A noite do Kathakali chega ao fim habitualmente com uma peça onde, ao final, um demônio é morto de forma terrível e exemplar. Depois disso, o público se levanta lentamente, recolhe os pertences trazidos para ajudar a atravessar a noite - cobertores, almofadas, garrafas térmicas - e lentamente voltam para suas casas. É comum a ausência de aplausos ao final da apresentação, que é “recebida com uma espécie de aprovação silenciosa. O ator desta tradição se coloca muito pouco à frente da obra à qual ele serve. Ele sabe que quanto mais ele se elimina, se aniquila, mais seu trabalho surge em toda a sua plenitude” (SALVINI, 1990, p. 21).

Kathakali e Gordon Craig

O que poderíamos definir, portanto, como sendo uma conclusão desse diálogo entre o Über-marionette e o teatro Kathakali? Parece-nos bastante plausível afirmar que quando Coomaraswamy descrevia as artes cênicas da Índia tivesse em mente o Kathakali, e sua mescla *sui generis* de ator, dançarino, guerreiro e sacerdote. Ou, alguma outra forma teatral tradicional de Kerala, como o Kuttiyattam ou Krishnattam. Somente entre elas se encontra essa supervalorização da expressividade e precisão de rosto, membros e gestos, adquirido com o auxílio de um rigoroso treinamento físico baseado na estrutura marcial proveniente do Kalarippayattu. Em nenhum outro estilo a rotina de treinamento é tão longa e severa. Não obstante a importância dos vários outros estilos de teatro clássico da Índia, o Kathakali pode ser considerado como um dos estilos mais complexos e ao mesmo tempo um dos mais teatrais. As características do treinamento formativo do Kathakali se encaixam na descrição do ator que Coomaraswamy cita em suas ponderações.

Coomaraswamy não pretendia propor a Gordon Craig um modelo a ser copiado, está muito claro. Ele não parece ter pretendido mais que divulgar a tradição artística indiana, a qual ele dedicava seus estudos. Adicionava ali uma pitada da característica empáfia indiana, orgulhosos que são da longevidade de sua história cultural, de fato admirável. Coomaraswamy apreciava a inteligência de Craig e talvez lhe interessasse manter um diálogo com um intelectual britânico. Sua intenção não poderia ser, portanto, a de contestar a proposta de Craig, mas sim de contribuir com ela.

Em contrapartida, a prova definitiva do impacto das colocações de Coomaraswamy junto a Gordon Craig é justamente a importância que este último deu, não apenas aos argumentos, mas à autoridade do historiador, dedicando um espaço grande para a publicação de seus escritos em *The Mask*. Craig, com certeza, havia compreendido a pertinência das reflexões de Coomaraswamy e também percebeu que aquelas informações colocavam em questão sua elaboração do Über-marionette. Logo, se pode dizer que Craig entendeu como possível este paralelo. As similaridades eram muitas. Mesmo assim, Craig repudiou completamente qualquer aproximação deste tipo, aparentemente de forma inexplicável. Pois estava claro que havia pontos de afinidade. Olga Taxidou em seu livro *The Mask* (1998) argumenta que o temperamento de Gordon Craig sempre foi um empecilho em seus empreendimentos e talvez tenha atrapalhado essa interface com o historiador indiano: “Coomaraswamy conhecia Craig e muito provavelmente discutiu o assunto com ele. Craig, fiel a seu despreparo em trabalhar com outras pessoas e aceitar conselhos, provavelmente o ignorou” (TAXIDOU, 1998, p. 91). Em nossa avaliação, esse embate abalou, de certa forma, a auto-confiança de Craig. A própria Taxidou corrobora esta avaliação sobre Craig em outro trecho de seu livro afirmando que sempre quando ele “lida com assuntos nos quais Gordon Craig se considera a autoridade, os problema começam” (TAXIDOU, 1998, p. 91).

Mas quais seriam os pontos de encontro e de afastamento entre o Kathakali e o Über-marionette de Gordon Craig? É evidente que as similaridades são em maior número e mais profundas que as dessemelhanças. Alguns pontos de aproximação são muito básicos (mas nem por isso menos importantes) como o fato de que, afinal, estamos sempre falando de teatro: sua linguagem, suas propriedades e possibilidades expressivas. E de uma busca, sempre extremamente louvável, de aprofundamento e plenitude de suas essencialidades. Parece simplório, mas não acreditamos que seja. Além de exhibir nesse tipo de busca certo altruísmo, pois almeja, por último, um desenvolvimento para a linguagem artística, e não para o artista, ou o homem que é o artista*.

* Certa vez, na Índia, enquanto se preparava para entrar em cena, Kottakkal Nanda Kumaran, em meio a preces e ritualidades que devem anteceder a entrada de um ator de Kathakali sobre o palco, repentinamente comentou que andava preocupado com o aproveitamento de sua filha de oito anos, na escola. Um comentário a princípio

Existem também tópicos técnicos específicos na estrutura linguística do Kathakali que dialogam com o engendramento do Über-marionette de Gordon Craig. E aí residem os maiores dilemas para ele. O primeiro deles possui paralelo direto com o motivo principal, o motor mais alicerçal do Über-marionette: o culto personalista do ator. No trecho de sua resposta mais contundente sobre este diálogo Craig escreve, ainda que um pouco desconfiado: “Quando ouvi sobre isso eu fiquei pasmo, prazerosamente pasmo. Disseram-me que essa estirpe era nobre, sem autoindulgência quanto a dores e austeramente autodisciplinados, que todas as fraquezas da carne eram erradicadas, e nada restava além de um ser humano perfeito” (CRAIG, 1919, p. 40). Esse treinamento necessariamente árduo, longo e submisso ao qual todo ator de Kathakali necessariamente deve se submeter, teria a capacidade de obscurecer as tentações do ego do ator, tão vulneráveis aos aplausos e às luzes. Obviamente, isso não é uma receita. O Kathakali não se propõem a criar uma ordem monástica, e a vaidade existe em todos os lugares. E, além disso, ao mencionar este aspecto, Craig evidencia que havia compreendido que não seria possível uma transposição mera e simples. Não bastaria que um ator indiano o consiga. Seria necessário que um ator europeu fosse capaz de realizar este caminho técnico e, conseqüentemente, espiritual. Craig ressaltava: “se um ator *ocidental*^{*} puder se tornar o que me disseram que o ator *oriental* foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo Sobre o ator e o Über-Marionette” (CRAIG, 1919, p. 40).

Assim como no Kathakali, Craig pregava que o ator deveria ser capaz de criar em cena um sentimento através da exemplificação e não da emoção. Quando afirmava que o ator em cena deveria “exemplificar”, Gordon Craig se aproximava, inadvertidamente, dos conceitos de *Rasa* e *Bhava*, como vimos. O ponto de partida para o jogo das emoções do ator, segundo Craig é seu corpo, sua materialidade. Por isso o apelo de Gordon Craig ao potencial expressivo das marionetes, redimensionando assim a atividade do ator a partir da interação consciente de sua plasticidade com os elementos não mais figurativos, mas sólidos e geométricos colocados em cena. Sem telões ao fundo, o ator se reencontra com a natureza de sua tridimensionalidade, com o espaço e seus desdobramentos temporais. Esse acento no físico encontra paralelo nítido no treinamento e no jogo do ator Kathakali. E também remete à imagem enaltecida da materialidade corporal do Shiva Nataraja.

inapropriadamente mundano em um ambiente tão repleto de ritualidades. Mas ao contrário, de fato, foi muito esclarecedor. Naquela circunstância em que nos encontrávamos, em um pequeníssimo vilarejo, no coração do sul da Índia, ao lado de um palco improvisado a frente de um templo hindu, iluminado por lâmpadas a óleo, a palavra “exótico” só existia no meu vocabulário. Ali estava um ator profissional, atento às suas funções e papel, como um outro qualquer, em qualquer outra parte do mundo. E que tanto se preocupa com suas possibilidades expressivas, em buscar excelência e reconhecimento em seu desempenho profissional, quanto com as dificuldades cotidianas e telúricas de qualquer outro ser humano, de qualquer outro ator.

* Os grifos nesta citação são nossos.

Gordon Craig havia estabelecido um acento fundamental nos trabalhos corporais em sua escola, e no conhecimento de suas possibilidades a partir das pesquisas com marionetes e máscaras. Embora não vislumbasse a metodologia deste processo, Craig havia compreendido que o alicerce de sua pedagogia seria através do corpo do ator. Um ator “über preciso” e consciente de seus meios expressivos é o objetivo das duas propostas pedagógicas: um ator que elabora seu corpo em cena a partir de detalhes. O Kathakali demonstra amor pelo detalhamento, e a riqueza de seu refinamento estético e linguístico é algo a ser admirado por aqueles que amam a arte. A tradição de seus atores, com seu treinamento e práxis, constitui um intrigante modelo de abordagem sobre a arte atoral. O treinamento para o detalhamento fazia também parte do projeto pedagógico da escola de Gordon Craig na Arena Goldoni. Estava incluído não apenas na disciplina movimento, onde a utilização de máscaras transformava o corpo do ator em um instrumento simbólico, mas principalmente no contato intenso com as marionetes e suas artesanias e utilização. E o amor pelo detalhe fazia parte da personalidade de Gordon Craig, não apenas pelo zelo obsessivo que cuidava todos os seus empreendimentos, desde minúsculas maquetes até biombos gigantes; mas em seu cotidiano. Pudemos atestar este fato até mesmo nos inúmeros envelopes das cartas enviadas por Gordon Craig, depositadas no acervo do Arquivo contemporâneo do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux em Florença. Gordon Craig costumava decorar suas correspondências desenhando artisticamente sua letra e por vezes decorando os cantos das páginas das cartas e dos envelopes com arabescos e cuidadosos ornamentos.

A utilização pedagógica de máscaras indicava uma disciplina na construção do rosto do ator. Não mais como uma vitrine de suas emoções, mas como um meio expressivo consciente, uma máscara a ser modelada artisticamente com precisão e artificialidade. Não mais deixadas “a mercê dos ventos de suas emoções” (CRAIG, 1907, p. 28), mas a serviço da expressividade cênica, cuja maestria é algo a ser conquistado pelo ator. Gordon Craig previa não apenas o treinamento facial e corporal do ator, mas também o vocal, e mantinha como referência o trabalho de Henry Irving. Gordon Craig afirma que gostaria de ver surgir no rosto dos atores “seis expressões ao invés de seiscentas” (CRAIG [John Balance], 1908, p.5). Pudemos observar que a obsessão de Gordon Craig com a formalização expressiva do rosto o levou a recorrer à ideia de máscara em inúmeras ocasiões: em seu amor pelo objeto em si, no título de sua revista, em sua utilização em seu projeto pedagógico florentino como ferramenta para o treinamento do ator.

Gordon Craig havia absorvido os ideais pedagógicos de disciplina de Nietzsche, mas contrapunha a essa rigidez pedagógica, um aspecto muito caro à pedagogia ocidental: a pesquisa. Gordon Craig previa em sua escola a obrigatoriedade de projetos individuais

criados e desenvolvidos pelos alunos não apenas durante seus estudos, mas em seus períodos de férias. Craig planejava premiar os projetos dos alunos que se sobressaíssem no retorno das férias. Uma vez mais reafirmando sua crença em uma fértil combinação entre o tradicional e o novo. O contato com as informações de Coomaraswamy sobre a pedagogia oriental podem ter significado um choque para Craig, pois colocava novos padrões sobre o alcance possível de processo de estruturação técnica e pedagógica do ator e sobre a inadequação da reprodução direta, tomando-a como modelo. E, ainda mais, evidenciava sua incapacidade de recriar esse modelo em padrões próprios.

Outro aspecto importante é a questão da desumanização da figura do ator. Como vimos, é absolutamente impossível a identificação da identidade do ator Kathakali quando ele está em cena. Até mesmo sua silhueta humana é “borrada”. Ele se torna, de fato, um imenso marionete movido por fios invisíveis, onde resta nenhum resquício de identidade, ou sequer de humanidade. Gordon Craig talvez encontrasse aqui uma fonte de inspiração. O ator, preso a seu universo expressivo cotidiano, estaria condenado, segundo Craig a buscar sua expressividade em uma espontaneidade e emotividade, supostamente natural, mas ao sabor de seus humores impalpáveis e momentâneos. O boneco, ao contrário, era, a princípio, ostensivamente artificial. Sua expressividade necessitava de uma ativação necessariamente artificial, uma vez que não provinha dele mesmo. O boneco faria assim um elogio explícito à teatralidade aberta, assumida e, ao mesmo tempo, artística e generosa. Similarmente, todos os desenhos de todas as obras projetadas por Craig – realizadas ou não – possuem como traço comum a utilização de figurinos majestosos, onde a figura do ator seja decomposta. Os atores na cena de Craig sempre são retratados com trajes, mantos ou armaduras onde suas figura e proporções humanas são dissolvidas e dilatadas. O resgate dos coturnos gregos em algumas de suas peças também sublinhava essa busca. Para tal ator, redimensionado, pressupõe um processo artístico aproximado ao de estranhamento.

É interessante apontar a semelhança com a descrição de Gordon Craig sobre o trabalho de Henry Irving. Quando perguntado por um crítico por que Irving caminhava tão estranhamente, Craig responde indignado: “Não há ninguém que o tenha visto pelas ruas ou em sua vida privada que possa negar que Irving caminhe perfeitamente. (...) Porque ninguém nunca caminhou tão bem. Quando subia ao palco para um ensaio, no entanto, algo era acrescentado a seu caminhar: consciência” (CRAIG, 1930, p. 70). Também ao contrapor a atitude física da vida cotidiana à vida no palco, quase nos mesmos termos que o *Natya Shastra*, Craig reiterava: “Ele estava consciente do palco. E isto era correto. A vida cotidiana era colocada de lado. Algo era acrescentado a seu sangue. Ele não conseguia sentir-se da mesma maneira de quando caminha sobre os paralelepípedos da Bond Street” (CRAIG,

1930, p. 70). Gordon Craig se aproxima também da noção de *Natya* indiana quando arrematou sua discussão com o crítico: “Meu caro, você estava certo. Irving não estava de fato caminhando. Ele estava dançando” (CRAIG, 1930, p. 71).

O fato de ser uma arte masculina, também agradaria a Gordon Craig. Ainda que já existam troupes de Kathakali, principalmente em Nova Délhi, compostas exclusivamente por mulheres. Também os aspectos de veneração incondicional aos mestres, de autodisciplina e a sacralização do ato teatral são elementos extremamente próximos aos conceitos embutidos na concepção do *Über-marionette* de Craig. Além disso, o Kathakali (assim como a maioria dos outros estilos indianos) possui atores silenciosos, que falam com as mãos, deixando toda a superfície do rosto para compor sua forte e característica expressividade. Gordon Craig sempre prezou o silêncio como um elemento fundamental ao teatro.

O teatro da Índia reclamando uma aproximação desapressada e sacralizada da performance (alguns estilos de teatro somente são executados dentro de templos) é o retrato perfeito daquilo que Gordon Craig esperava do espectador: uma atitude de venerando respeito e tranquila admiração do sublime em cena, atitude adequada para a revelação que a cena teatral deveria proporcionar.

(Gordon Craig) concebia o silêncio como uma forma de outorgar vida dramática à arquitetura. A ausência da palavra humana serve para ressaltar os valores ambientais, espaciais e envolventes da arquitetura; paradoxalmente lhe traz vida. *Steps*, chamada por ele próprio de “drama de silêncio”, é a expressão máxima de suas ideias sobre esse teatro ideal (HERRERA, 2009, p. 333).

O Kathakali possui uma encenação surpreendentemente simples: Não há cenários, nem um palco específico, nem coxias, nem tipo algum de decoração e apenas alguns pouquíssimos objetos são utilizados pelos atores. Quando o ator deve sentar-se em cena, busca-se um banco qualquer nas instalações do templo ou em alguma casa vizinha. O contraditório e intrigante é o contraste e a tensão cênica dessa aridez cenográfica em contraposição ao fantástico e monumental figurino dos atores. É como se a presença do ator houvesse sugado para si todos os elementos da cena.

Junto ao figurino, o cenário parece também estar “aderido” ao ator. E também a música, sendo os guizos que ele carrega preso em suas pernas parte importante da música, cujo som ele modela ao bater mais ou menos forte seus pés no chão. A iluminação também parece ser elaborada pelo ator em cena: sua coreografia prevê seus afastamentos e aproximações da única fonte de luz da cena, a enorme lâmpada a óleo que ocupa o centro da divisão entre palco e plateia, se aproximando da fonte de luz durante as partes onde a

expressividade do rosto ganha importância. Atualmente, com a luz elétrica, esse efeito já não pode ser mais sentido claramente. A simplificação extrema da cena enaltece o ator. O esvaziamento cênico do Kathakali remete ao proposto por Gordon Craig, que afirmou em seu livro *Scene*: “A simplificação da cena tem sido o trabalho ao qual tenho me dedicado durante os últimos vinte e cinco anos” (CRAIG, 1922, p. 374).

Existem, no entanto, outros aspectos em que a comparação entre os dois universos parece completamente inadequada. O Kathakali, sendo uma linguagem artística que evoluiu sua estrutura ao longo de séculos, preza enormemente pela perpetuação de sua tradição. Logo, o espaço para improvisação e para a criatividade é limitado. Contribuições pessoais para qualquer aspecto de sua estrutura são recebidas com enorme parcimônia e muita desconfiança. Durante um dos muitos espetáculos de Kathakali que presenciamos na Índia, um dos atores improvisou uma sutilíssima batida de calcanhar em uma sequência de movimentação feita sempre ao final de cada estrofe de um texto em verso. Após o espetáculo, este ator foi muito condenado por sua iniciativa pouco ortodoxa.

Uma formação técnica do ator que privilegie uma capacidade de aprofundamento técnico infinita bem como uma capacidade de autodisciplina férrea são características da pedagogia do Kathakali. Compatíveis ao extremo aos ideais nietzschianos de Gordon Craig, a ideia pedagógica do Kathakali tem vários pontos em comum com a proposta alegórica do *Über-marionette*. Mas, ainda que Gordon Craig tivesse grande apreço pela tradição e gostasse de imaginar seu processo pedagógico ideal sendo constituído por uma fusão do que é tradicional com o que é novo, o acento do Kathakali é claramente a manutenção da tradição. Na estrutura pedagógica montada por Craig para sua escola, ao contrário, podemos constatar que ele previa procedimentos de pesquisa, de iniciativas pessoais e de recompensa para estas realizações. Existe uma clara incompatibilidade entre os dois métodos, ainda que, pessoalmente, não os avaliemos como antagônicos.

Atualmente dentro da prática teatral ocidental, o espaço para a investigação recebe uma enorme importância. Seria quase inconcebível dissociar a criação teatral da pesquisa. Este espaço é absolutamente inexistente na estrutura do Kathakali. Existem, no entanto, inúmeras companhias de dança que mesclam elementos coreográficos de danças clássicas indianas com outros estilos, e até mesmo com a dança contemporânea. As experiências adaptativas dramatúrgicas realizadas com a estrutura do Kathakali são bem aceitas no Ocidente, mas vistas com relutância pela maioria dos artistas de Kathakali. O exemplo mais conhecido foi o da montagem do *Rei Lear*, de Shakespeare, com a linguagem Kathakali, dirigida pela diretora francesa Annette Leday. Essa montagem não era bem vista por alguns atores e gurus de Kerala. Não apenas por julgarem questionáveis as concessões dramáticas, mas também pelo assédio realizado sobre atores e até alunos mais graduados

para participarem da produção. Os cachês oferecidos eram enormemente superiores aos padrões indianos. Muitos aceitaram fazer concessões ao treinamento que receberam em troca do dinheiro. Aqui encontramos um exemplo das situações que Rustom Bharucha (2005) aponta como as idiossincrasias do teatro intercultural: o que deveria ser, por definição, um processo de troca, de intercâmbio, se transforma em um sub-produto da “filosofia” e da “ética” da globalização, criando apenas um aval – uma espécie de “carta branca” moral - para o avanço despudorado da economia mais rica sobre a economia mais pobre.

Eu acho que deveria ser reconhecido que as implicações do interculturalismo são muito diferentes para as pessoas em países empobrecidos, ‘em desenvolvimento’, como a Índia, e para seus compatriotas de tecnologia avançada, sociedades capitalistas como os Estados Unidos, onde o interculturalismo tem sido fortemente estimulado tanto enquanto filosofia quanto forma de negócio (BHARUCHA, 2005, p. 1).

É conhecido o fato também de que onde a montagem do *Mahabharata* de Peter Brook teve sua menor aceitação foi justamente na Índia. Muitos reprovaram a superficialidade da aproximação de Brook ao épico indiano, sob todos os aspectos. Como por exemplo a não compreensão de alguns aspectos filosóficos essenciais para o fundamentação do drama. As noções de *dharma* e reencarnação, por exemplo, não estão implícitos na montagem de Brook, segundo algumas críticas. A ideia de reencarnação somente aparece em relação a um único personagem, Amba, quando deveria ser um elemento central de toda a história. Mesmo a escolha dos atores e a forma e as cores de seus figurinos são criticados, por não demonstrarem compreensão adequada dos importantes personagens mitológicos que representam.

O que me interessa é a ética da representação subjacente em toda troca entre culturas, e as relações sociais que as constituem. São estas relações (frequentemente ignoradas pela crítica teatral) que fornecem o impulso básico para minha análise do *Mahabharata* de Peter Brook. Esta produção não apenas, em minha opinião, flagrantemente banaliza a cultura indiana em suas nove horas de condensação do épico, e redução da filosofia hindu em trivialidades, mantém e estrutura de ação e performance eurocêntricas desenhadas especificamente para audiências internacionais (BHARUCHA, 2005, p. 4).

Retornando a questão principal, parece-nos que o Kathakali é uma possibilidade muito viável para concretizar a argumentação de Coomaraswamy e que ele com isso não pretendia fornecer um modelo, nem de substituição ao Über-marionette nem tampouco de padrão para a técnica do ator de Craig. E que o fato desta conjunção de elementos se mostrar tão apropriada estimulou o diálogo e a reação precavida de Craig em relação às

interfaces culturais. Como tudo no mundo, esse é um diálogo de muitos prós e muitos contras. Ainda assim, comprova sua atualidade segundo os parâmetros identificados por Gordon Craig já no longínquo ano de 1915, quando escrevia a Coomaraswamy: “o senhor sabe o quanto reverencio e amo de todo coração os milagres de sua terra, mas temo por meus colegas, que eles possam ficar subitamente cegos na tentativa de ver a face de Deus” (CRAIG, 1915, p. 1). E mais, ainda respondendo a Coomaraswamy em outra ocasião: “o esclarecimento virá das pedras que nós mesmos quebramos, sentados martelando em nosso caminho alegre ou empoeirado” (CRAIG, 1918, p.32).

Interculturalismo: Über-marionette como prenúncio de uma fricção.

A confusão começa no momento em que falamos sobre oriente e ocidente. Onde inicia o oriente? Não é verdade que algumas pessoas vistas por outras como orientais, considerem-se a si mesmas como ocidentais e vice-versa?(...) E sobre a África? A África, por acaso, não está completamente fora de nossas noções de oriente e ocidente? (GROTOWSKI, 1989, p. 1)

Na década de 1960, alguns estudiosos (David Bolland, Philip Zarrilli, Milena Salvini e outros) pesquisaram o Kathakali de maneira pioneira e produziram alguns primeiros relatos importantes. Mas foi com as experiências de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, nesta mesma época, que essa arte recebeu dimensão e notoriedade mundial. Antes disso, o teatro Kathakali era um universo praticamente desconhecido pelo ocidente. A publicação em 1965 de um artigo de Barba com o relato de sua viagem à Índia dois anos antes e dos quinze dias que observou o Kathakali, e mais tarde, a publicação em 1968 de *Em busca de um teatro pobre* de Grotowski, onde as experiências com as técnicas do Kathakali são descritas, serviram de introdução para o ocidente aos meandros do universo do teatro clássico da Índia.

Em 1967, aconteceu a primeira apresentação de Kathakali em solo europeu, no evento Théâtre des Nations, então sob a coordenação de Jean-Louis Barrault. Na década de 1970, Phillip Zarrilli faz uma viagem à Índia especialmente dedicada ao estudo do Kathakali. Como resultado de uma extensa pesquisa, Zarrilli produz uma minuciosa descrição do Kathakali em um grande compêndio, *The Kathakali Complex* (1984) que, junto a *A arte secreta do ator* (1983) de Eugenio Barba, colocam, pela primeira vez, a disposição de pesquisadores fora da Índia um material abrangente e aprofundado sobre o assunto. Ou seja, o estudo do Kathakali e de suas possibilidades de diálogo com o teatro do ocidente é relativamente recente.

O exotismo exuberante da formalização do teatro Kathakali inspirou várias pesquisas e obras cênicas em que elementos de sua potente visualidade e expressividade eram “combinadas” com a linguagem ocidental. Essa mescla, por vezes indiscriminada, de elementos culturais de distintas origens para criar um produto cênico se revelou muito bem aceita por crítica e público ocidentais. Baseado sobre parâmetros teatrais ocidentais, o “intercâmbio” com os teatros orientais ganhou ares de estilo estético e fundamentação teórica com terminologias como interculturalismo, internacionalismo, Transculturalismo, etc. Este intercâmbio não apenas com o Kathakali, mas com outros estilos de formas de teatro da Índia e de outras partes do Oriente e África, foram – e ainda são - objetos de polêmicas e debates. Um dos polos dessa polêmica é determinar minimamente onde termina a pesquisa dialética entre estilos linguísticos distintos e onde começa a mera e indiscriminada apropriação de elementos exóticos: visuais e/ou sonoros.

No melhor dos mundos possíveis, o interculturalismo pode ser visto como uma “via de mão dupla” baseado em uma reciprocidade de necessidades. Mas, na verdade, onde é o ocidente, que estende sua dominação em questões culturais, esta “via de mão dupla” pode ser descrita com mais exatidão como um “beco sem saída” (BHARUCHA, 2005, p.2).

O teatro contemporâneo parece ter incorporado a interculturalidade como fator inerente à sua elaboração. Inúmeros encenadores “visitam” tradições teatrais – e não teatrais também - de países orientais e dialogam com elas de maneiras diversas. Patrice Pavis alerta que “Intercultural não significa simplesmente a reunião de artistas de diferentes nacionalidades ou práticas nacionais” (PAVIS, 1996, p. 5). Ele afirma que este seria um sentido banal dessa expressão. Mas as dificuldades se localizam em níveis bastante básicos, tais como a definição de “cultura”, e o que distingue uma “cultura” da outra. A questão reclama muitas interdisciplinaridades. “A Cultura se opõe ao que é natural, o adquirido se opõe ao inato, assim como a criação artística se opõe a expressividade natural. O corpo do ator e sua organicidade refletem a cultura em que foi desenvolvido e é marcado pela tradição cênica sob a qual foi formado” (PAVIS, 1996, p. 3). Esse campo de estudo, vago e pantanoso, já fazia parte do universo reflexivo de Gordon Craig, sobre o qual ele deixou algumas impressões e conclusões, muitas delas retidas nas cartas à Coomaraswamy. Alguns defensores do teatro intercultural argumentam que trocas deste tipo sempre foram feitas e com consequências benéficas, levando a cabo desenvolvimentos importantes na arte teatral. Mas sabemos que as épocas definem a característica e a qualidade destas trocas.

Por outro lado, o Kathakali também possui em sua dinâmica cultural, procedimentos que permitem que sua performance sofra uma questionável “redução” para fins comerciais,

em seu próprio local de origem. Alguns hotéis direcionados para turistas estrangeiros localizados em cidades do roteiro turístico de Kerala, como Cochin e Thiruvananthapuram (a capital do estado), oferecem pequenas apresentações de Kathakali como entretenimento para seus hóspedes. “À noite os turistas eram brindados com apresentações de Kathakali truncadas. (...) Clássicos de seis horas de duração eram retalhados em vinte minutos de melhores momentos. As apresentações aconteciam à beira da piscina. Enquanto os tocadores de tambor tocavam e os dançarinos dançavam, os hóspedes do hotel brincavam com seus filhos dentro da água” (ROY, 1998, p. 134). Essa prática é vista pela comunidade de atores como uma excrescência e aqueles que se sujeitam a essas apresentações são discriminados. Mas por vezes a realidade para alguns atores se torna tão dura quanto foi seu próprio treinamento físico. Tendo dedicado toda a vida para o Kathakali e alguns atores não encontrando mercado de trabalho, terminam se sujeitando a subempregos ou aceitando tomar parte nessas apresentações para turistas. Esse Kathakali dessacralizado, despido de suas propostas mais centrais e reduzido à um produto de entretenimento turístico, se apresenta assim como uma alternativa para a sobrevivência de alguns atores.

Deve-se ressaltar que há uma diferença entre trocar um ritual por uma canção ou uma performance (como o “culturas negociadas” de Peter Brook com os africanos) e a troca de um ritual por dinheiro. Em muitas situações em que o dinheiro é usado, o “intercâmbio cultural” torna-se um pretexto para uma troca econômica, uma transação comercial. E o dinheiro, que constitutivamente significa poder, é muito poderoso em um país empobrecido como a Índia. Os forasteiros que o possuem são os que controlam o “intercâmbio cultural” e, por mais cosmopolitas ou altruístas que sejam, eles ainda são figuras de autoridade. Eles dominam pela sua simples presença nas aldeias e áreas rurais da Índia, onde a maioria das danças tradicionais e dramas são encontradas (BHARUCHA, 1984, p. 17).

O Kathakali enfrenta contemporaneamente alguns desafios a seu desenvolvimento e manutenção, naturais a esse tipo de tradição artística. No início desse século XXI, uma parcela de nova geração de indianos identifica esses aspectos culturais como representativos de uma Índia arcaica e atrasada, para os padrões ocidentais, cada vez mais vigentes neste mundo globalizado. Zarrilli relata um encontro com um jovem, durante uma de suas viagens à Kerala. Ao perguntar se ele se interessava em Kathakali, junto a um sorriso irônico, ouviu: “Ah não, não tenho interesse algum por Kathakali. A maioria das pessoas da minha idade não tem interesse algum. A gente prefere ir ao cinema ou ver televisão” (ZARRILI, 2000, p. 8).

Uma performance de Kathakali não é “apenas” uma performance teatral. É uma cerimônia onde o ingrediente mais importante é, claramente, o componente dramático, mas onde tomam parte outros elementos: a dança, o ritual, a revisitação dos mitos e seus signos, a reafirmação dos valores religiosos, os ideais de honra guerreira e um singular fruir

estético. Tudo isso amalgamando uma estética única no mundo, revestida de uma potente teatralidade, que recria sobre a cena uma dimensão que transborda a realidade. E faz do palco um território místico onde homens e deuses dialogam, em silêncio, como iguais e repisam passo a passo, gesto a gesto, noite após noite, a grande paixão dos seres humanos sobre a Terra e sua relação com tudo aquilo que os ultrapassa.

Shakuntala (Rustom Bharucha x Richard Schechner)

Aqui seria oportuno apontar um exemplo da ciclicidade do diálogo entre oriente e ocidente. Ele servirá apenas como ilustração e reforço não apenas do ineditismo do debate gerado pelo Über-marionette no âmbito do teatro intercultural, mas da arguta percepção e análise de Craig. Em 1984, a contenda intelectual entre o indiano Rustom Bharucha e o americano Richard Schechner, dois expoentes do teatro intercultural, reeditou, de certa maneira, o diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy do início do século XX. Bharucha teve publicado na *Asian Theatre Journal* (volume 1, Numero 1) o artigo *A Collision of cultures: Some western Interpretations of the Indian Theatre*, onde criticava de maneira dura Gordon Craig, Jerzy Grotowski e, principalmente Richard Schechner. Neste artigo, Bharucha avisa que pretende ali fazer uma “análise de algumas atitudes exemplares em relação ao teatro indiano assumidas por artistas/pesquisadores” (BHARUCHA, 1984, p. 1). Ele enfatiza que apesar de não generalizar, ele identifica o que ele chama de algumas circunstâncias de “imperialismo cultural” (BHARUCHA, 1984, p.1) nesta relação entre as duas tradições. Apesar de centrar fogo nas pesquisas de Schechner sobre rituais e performances dramáticas tradicionais, a quem acusa de hipócrita em sua relação com o oriente, ele também analisa a relação entre Gordon Craig e Jerzy Grotowski com a Índia.

Ao contrário de alguns dos nossos estudiosos de teatro contemporâneo e antropólogos (que também buscam ansiosamente por estruturas universais em experiências culturais díspares), Craig respeitou as diferenças que existem entre as culturas. Neste contexto, é interessante notar que, mesmo obcecado por sua própria imagem - modéstia não era uma virtude de Craig - ele pôde reconhecer a "superioridade" de artistas de outras culturas (BHARUCHA, 1984, p. 7).

Apesar de aparentemente absolver Gordon Craig de suas visões idealizadas sobre o oriente, Bharucha também admite que Grotowski se dá conta, ao longo de suas pesquisas, que “incorporar técnicas indianas às suas própria tradição cultural teatral é fútil” (BHARUCHA, 1984, p. 2). Mas à Schechner, Bharucha dedica a crítica mais severa afirmando que, dentre todos que se dedicaram a essa interface, Schechner era “o único

ocidental que, em minha opinião, é irresponsável em sua atitude em relação às tradições teatrais orientais” (BHARUCHA, 1984, p. 2). Ele acusa Schechner de representar a postura imperialista, de não possuir o devido cuidado ao abordar as diferentes culturas teatrais e de forçar uma leitura dessas diferentes culturas para que se adequem ao propósito teórico que lhe convém. Uma crítica presente na argumentação de Coomaraswamy sobre a abordagem de Craig. E que se repetiu a todos aqueles que, pelo menos em algum momento, buscaram esse tipo de pesquisa, como por exemplo, Eugenio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine.

Subjacente à defesa do uso de rituais no teatro de Schechner há uma atitude específica para com as diferenças entre as culturas. "A diferença entre 'eles' e 'nós' não é tão grande", ele informou aos participantes de um seminário (...) em Baltimore em 1978. Enquanto esta atitude parecia à primeira vista aberta e generosa, ficou claro que Schechner não estava realmente interessado em compreender as perspectivas de outras culturas em seus próprios rituais. Em última análise, ele usou a suposta falta de diferenças entre as culturas como uma justificativa para interpretar os rituais de uma maneira pessoal (BHARUCHA, 1984, p. 14).

Mas é ao falar sobre Grotowski, que Bharucha cria uma aresta aguda e emblemática entre ele e Schechner. Ele afirma que Grotowski, ao contrário de Gordon Craig que nunca conheceu a Índia, visitou aquele país em 1956. Segundo Bharucha, Grotowski teria “estudado Kathakali” e assim como Eugenio Barba “utilizado algumas de suas técnicas” em seu programa de treinamento nos anos 60, o que permitiu a Grotowski “desmistificar as associações sagradas do teatro indiano mitificado por Gordon Craig” (BHARUCHA, 1984, p. 7). Bharucha menciona então a montagem realizada por Grotowski em 1960 de *Shakuntala*, uma peça escrita por Kalidasa, na Índia, provavelmente no século V. Bharucha afirma que “não é inteiramente coincidência que a montagem de *Shakuntala* de Grotowski (...) possua tão ostensivamente uma falta de reverência em sua atitude em relação à Índia” (BHARUCHA, 1984, p. 8). Mesmo tendo conhecido e experienciado a Índia anos antes. Ainda segundo Bharucha, a montagem de Grotowski foi definida por um crítico como “uma paródia aos modelos tradicionais indianos”. Bharucha analisa que “paródias a convenções estrangeiras frequentemente revelam preconceitos culturais e uma fundamental falta de respeito com a outra cultura” (BHARUCHA, 1984, p. 8). E termina por se voltar contra Schechner, afirmando que a leitura do americano sobre a pesquisa de Grotowski é equivocada, pois identifica sua utilização do Kathakali como um “genuíno uso do ritual intercultural” (SCHECHNER in Bharucha, 1984, p. 8). Bharucha, de fato, ataca toda a análise de Schechner sobre as tradições rituais da Índia, principalmente sobre o Kathakali. E colateralmente, faz uma boa comparação entre as duas tradições teatrais:

O grau em que um bailarino Kathakali pode desviar-se das regras é consideravelmente menor do que para um ator *Hamlet*. Quais são as regras para jogar *Hamlet*, afinal? Há uma tradição de desempenho, mas nada tão codificada como o sistema de atuação Kathakali prescrito em atuar manuais, onde as minúcias dos *Mudras*, movimentos oculares, e estados emocionais a serem retratados são intrinsecamente documentado. O que Schechner não reconheceu é que há regras em Kathakali que permanecem mais ou menos fixas. (...) Certamente, cada grande dançarino vai moldar uma *mudra* subjetivamente, assim como cada ator fala "Ser ou não ser" de forma diferente, mas o dançarino, invariavelmente, tem em mente a *mudra* como ele aprendeu de seu guru, enquanto o ator é relativamente livre para interpretar o monólogo de *Hamlet* de uma maneira que parece apropriado para sua vida interior (BHARUCHA, 1984, p. 15).

Schechner retrucou de maneira áspera em um artigo *A Reply to Rustom Bharucha* publicado na *Asian Theatre Journal* (volume 1, Numero 2, 1984), rebatendo as críticas feitas não apenas à ele, mas também à Craig e Grotowski.

O artigo de Rustom Bharucha *A collision of cultures: Some western interpretations of the Indian Theatre* (1984), é tão redutivo, incompleto, e impreciso no que se refere a meu trabalho e meu pensamento, que estremeço ao pensar no que Bharucha fez a Gordon Craig, que não está mais vivo para se defender, e à Jerzy Grotowski, que talvez não se importe em fazê-lo (SCHECHNER, 1984, p. 245).

Schechner defende com firmeza o intercâmbio entre as culturas teatrais, base do teatro intercultural, como um movimento irreversível e característico do mundo moderno e descreve uma lista de produções e escritos seus neste campo investigativo realizados nos Estados Unidos, Índia e vários países da Ásia, como projetos, segundo ele, extremamente bem sucedidos.

É uma situação complicada e não se tornará simples tão cedo. Eu penso que Bharucha constrói alguns espantalhos para criar um contraste com as suas posições. Mas quais são exatamente essas posições? Seguramente ele sabe que, em uma época de aumento incessante das telecomunicações, as fronteiras tradicionais estão sendo transformadas, senão abolidas. As influências culturais não são uma via de mão única (SCHECHNER, 1984, p. 247).

Para Schechner, Bharucha falhou na coleta dos dados para seu artigo: "sobre meu trabalho, Bharucha é igualmente mal informado. Ele simplesmente não pesquisou muito sobre o que eu fiz antes de 1980, e nada do que eu escrevi ou fiz desde então" (SCHECHNER, 1984, p. 245). Schechner refuta também as colocações de Bharucha sobre Grotowski e sobre sua montagem *Shakuntala* identificando vários erros sobre os fatos citados por Bharucha.

Grotowski fez sua primeira viagem somente em 1968. Eu confirmei este dado em uma conversa com Grotowski em 7 de fevereiro de 1984. (...) Mas nem Barba nem Grotowski na verdade fizeram o treinamento de Kathakali, ambos apenas observaram. E a afirmação de Bharucha que a montagem de *Shakuntala* foi influenciada pela visita de Grotowski a Índia é absurda. *Shakuntala* foi realizada em 1960, oito anos antes da primeira viagem de Grotowski a Índia (e três anos antes de Barba) (SCHECHNER, 1984, p. 245).

Bharucha escreveu uma tréplica no artigo *A Reply to Richard Schechner* publicado no mesmo Asian Theatre Journal (volume 1, Numero 2, 1984).

Se meu artigo *A Collision of cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre*, foi tão “reduutivo, incompleto, e impreciso” como Schechner afirma, eu não consigo ver por que ele deveria responder a ele com tanta paixão e rancor. Algumas linhas teriam sido suficientes para descartar a aparente ignorância de minha parte (BHARUCHA, 1984, p. 254).

E então surge o surpreendente: Bharucha afirma que sua fonte de informação sobre o trabalho de Grotowski foi o próprio trabalho de Schechner. O tema sobre Grotowski passa ter uma relevância maior, não pelo trabalho de Grotowski como pesquisador, teórico e diretor como um todo, mas principalmente por sua abordagem específica do universo indiano, pela qual Bharucha busca fazer de *Shakuntala* um exemplo para sua crítica ao teatro intercultural.

Schechner aponta meu “erro decisivo de fato” sobre a visita de Grotowski à escola (de Kathakali) Kalamandalam. Ironicamente, o próprio Schechner foi a minha fonte de informação. Em seu ensaio *Do ritual para Theatre and Back*, ele especifica que “Grotowski já visitou a Índia em várias ocasiões, a primeira em 1956-1957, quando também viajou para a China e Japão” (Schechner 1977, 84). Em sua resposta a meu artigo, Schechner “confirma” que Grotowski não havia visitado a Índia até 1968. Estou confuso com essas informações conflitantes, mas reconheço o meu erro na associação entre a viagem de Grotowski em 1956-57 à Índia com sua posterior visita ao Kalamandalam (BHARUCHA, 1984, p. 254).

Neste ponto do debate, na mesma edição da revista, o editor da publicação se vê obrigado a intervir. E, em uma nota de rodapé, busca resposta à esta contradição de fatos: “Quando informado sobre essa contradição, Richard Schechner novamente entrou em contato com Jerzy Grotowski, e enviou a seguinte declaração”:

Grotowski me disse, em abril de 1984, que havia realizado três viagens para a Ásia antes de 1968. Em 1956-1957, para a Ásia Central; em 1962, para a China; em 1967 ou 1968 (ele não se lembrou do ano exato), para a Índia. Eu estava errado quando eu disse no meu artigo de 1974 *From Ritual to Theatre and Back*, que Grotowski tinha visitado a Índia, já em 1956-1957. Na verdade, é quase irônico que eu tenha sido a fonte dos erros de interpretação de Bharucha sobre o *Shakuntala* de Grotowski. Mas talvez isso signifique uma fábula de advertência sobre as “influências” do oriente sobre o ocidente e vice-versa (SCHECHNER, 1984, p.254).

O debate entre os dois é bastante significativo mais pelo simbolismo do que por seu conteúdo, que termina em se enredar em pontos bastante frágeis uma vez que dependentes de uma visão subjetiva sobre o assunto. E sequer parecem se caracterizar como excludentes, formando o corpo deste campo investigativo, como já foi dito aqui, bastante nebuloso e vasto. Mas sua forma retoma a discussão principal deste nosso capítulo sobre o embate a partir do Über-marionette entre Gordon Craig e Coomaraswamy. Este diálogo, aliás, é citado pelo próprio Bharucha em seu artigo justamente por seu aspecto inaugural. Bharucha identifica em Craig um inesperado “bom senso” no enfrentamento com essa espinhosa questão das trocas interculturais. Logicamente, a prudência de Craig era em muito devido a ser ele o ponto questionável na polêmica. Gordon Craig não demonstrou a mesma prudência em suas críticas sobre Yacco e Hanako.

Apesar de adular o oriente, no entanto, Craig não era totalmente cínico sobre sua própria tradição. Ao contrário, ele estava muito ciente de que o teatro ocidental era capaz de fazer. E estava convencido de que não seria através do empréstimo de rituais e convenções teatrais do oriente (um fenômeno ao qual estamos tão familiarizados atualmente) que o teatro ocidental poderia se desenvolver (...). Ao contrário de alguns dos nossos estudiosos de teatro contemporâneo e antropólogos (que também buscam ansiosamente por estruturas universais em experiências culturais díspares), Craig respeitou as diferenças que existem entre as culturas. Neste contexto, é interessante notar que, mesmo obcecado por sua própria imagem - modéstia não era uma virtude de Craig - ele pôde reconhecer a "superioridade" de artistas de outras culturas (BHARUCHA, 1984, p. 7).

O debate entre Rustom Bharucha e Richard Schechner, e o outro entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy, apesar do evidente crepitar das vaidades intelectuais que obscurece muitas vezes a delicadeza, solidariedade e compaixão que deve acompanhar o olhar sobre o Outro, aponta exatamente a dificuldade de um reconhecer no outro, um outro “um” válido.

Em conclusão, eu gostaria de acrescentar uma nota de advertência à declaração de Schechner que "quando aprendemos sobre o outro, também aprofundamos nossa compreensão de quem somos nós: o Outro é um outro e um espelho ao mesmo tempo". O perigo, acredito, surge quando o Outro não é um outro, mas apenas a projeção de seu próprio ego. Então tudo que se tem é uma glorificação do *Self*. Esperemos que interpretando "outra" cultura não simplesmente representemos a nós mesmos (BHARUCHA, 1984, p. 260).

A falta de informações precisas sobre o Outro e sobre o que o Outro *realmente* quer dizer parece marcar os dois diálogos. No entanto, neste caso, mais importante que ouvir o outro, parece ter sido a ânsia de fazer ouvir a própria voz. Isto, em minha opinião, fica muito claro no diálogo entre Bharucha e Schechner. Mas também Coomaraswamy não parece ter

analisado muito bem a proposta de Craig, pois senão teria percebido que Craig não falava realmente de um boneco e talvez não estivesse realmente descartando a presença humana em cena. E Craig ao avançar sobre o universo teatral da Índia não procurou compreendê-lo suficientemente.

Neste capítulo, tentamos nos concentrar no Über-marionette e seu desdobramento na inauguração do diálogo denominado Intercultural, prenunciado pela correspondência entre Edward Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy. E que já revelava a extrema delicadeza desta relação e sua natureza cada vez mais complexa, repleta de vertentes e veredas convidativas.

Conclusão: Uma didática simbólica e provocativa

A criação do Über-marionette é basicamente uma formulação crítica de Gordon Craig. Ela parte de uma premissa inicial que sentencia à morte o ator. Craig identifica no trabalho do ator um empecilho para o desenvolvimento do teatro. Ao mesmo tempo, o Über-marionette se desenvolve positivamente em uma pedagogia, ainda que velada, por vezes subliminar, em sua obra. Por isso decidimos chamá-la de uma “Pedagogia da morte do ator”, exatamente pelo paradoxo que a expressão contém, e que acreditamos ser familiar ao sistema de pensamento de Gordon Craig.

Muito do potencial revolucionário do Über-marionette, assim como de sua longa e potente perpetuação se deve à qualidade sintética do Über-marionette, confeccionado a partir de diversas matérias-primas. A primeira delas é uma crítica incisiva sobre o trabalho do ator e sobre a prática teatral de um modo geral. A segunda a linguagem do teatro de bonecos - e sua natureza evocativa de ritualidades e dialéticas – resgatada antes por Heinrich Von Kleist e aprofundada pelos simbolistas no final do século XIX. A terceira por uma proposta de redimensionamento das práticas e estéticas teatrais: pleiteando o renascimento da arte do ator, a abolição da hierarquia entre os diversos setores da elaboração teatral, incitando a uma especialização artística específica de cada elemento cênico e conclamando a uma harmonia entre eles sob a maestria do diretor, o que levaria a uma afirmação revolucionária da arte teatral enquanto linguagem autônoma e independente. Como última componente, mas não menos importante, uma particular visão poética e mística do mundo, que compõe um marcante pano de fundo para toda a sua obra, alimentando-a de maneira sistêmica, em todas as suas ramificações.

Apesar dessa impressionante polifonia (foi ator, encenador, cenógrafo, figurinista, dramaturgo, teórico teatral, editor, produziu desenhos e xilogravuras, confeccionou bonecos e maquetes), a produção cênica de Craig ao longo de sua vida foi relativamente pequena, consistindo de algumas poucas produções - a mais importante delas, como já apontamos, o *Hamlet*, no Teatro de Arte de Moscou. Sua atitude perfeccionista e centralizadora é comumente apontada como um empecilho constante para seus projetos.

Além de combinar elementos de diferentes fontes para suas elaborações, as propostas de Gordon Craig avançavam em diferentes direções abrangendo um diversificado campo intelectual, não se reservando apenas ao teatro. Suas propostas e fontes se entrelaçam e se retroalimentam como em uma rede, bem distante, portanto, da definição de Craig como cenógrafo. Ainda que elegendo como eixo principal o Über-marionette, observamos que terminamos por tocar em todas as suas concepções teatrais mais fundamentais. Sobre o Über-marionette, podemos definir algumas conclusões sobre o

projeto pedagógico de Gordon Craig e sobre seus desdobramentos. A primeira e mais básica é que não se trata de um engendramento teórico nem tampouco apenas crítico, mas objetivamente prático e essencialmente propositivo. Esta proposta surge de uma insatisfação de um ator, com a prática em si do ofício do ator. E que cria um sistema de reinvenção de sua função como se para ele próprio. A hipótese que a obra de Craig como um todo constitui um grande diálogo entre um Gordon Craig diretor e mestre e um Gordon Craig ator e eternamente aprendiz, aparece de maneira muito plausível. Uma segunda conclusão, relacionada à primeira, é que a ideia do Über-marionette, ao contrário do que muitos afirmam, não pode ser definido como uma “utopia”. O Über-marionette se caracteriza nitidamente como uma proposta tangível, absolutamente alcançável na visão de Gordon Craig, de redefinição da arte do ator. Essa redefinição teria como consequência inevitável uma completa reinvenção da linguagem teatral.

A proposta do Über-marionette de Gordon Craig continua pulsante talvez porque seja resistente a qualquer definição, o que implicaria, inevitavelmente, em uma fatal redução. E seu potencial se perpetua, depois de tantas águas passadas, talvez por sua bizarria, sua impossibilidade, sua superlatividade absurda. Ao se aproximar desse “monstro assassino de atores”, encontramos um Gordon Craig que ao longo de sua vida, desdobra e aos poucos compreende sua própria criatura. Ele mesmo, Craig, também em um processo de descoberta de todas as suas possibilidades. Encantado pela mística do oriente, Gordon Craig repousa inicialmente o nascimento de seu Über-marionette às margens de um rio sagrado da Índia e o cobre com um misticismo idealizado. Mais tarde, confrontado com a realidade objetiva do teatro da Índia, percebe que não conhecia de fato o substrato que havia utilizado. “Esta realidade do ator indiano era no entanto tão surpreendente e ao mesmo tempo tão distante da concepção ocidental de ator, que o mesmo Craig não conseguiu acreditar em sua existência em alguma outra parte do mundo (SAVARESE, 1992, p. 392).

Gordon Craig alimentou a polêmica sobre si, criando sobre sua imagem uma aura de genialidade incompreendida, de solitário messias. A criação do Über-marionette é seu corolário, neste sentido. E coloca-se como um ícone ao lado de sua figura de profeta visionário, como um Zaratustra. Por fim, Gordon Craig consegue seu intento: a imortalidade das marionetes, a perenidade das máscaras, ambas cúmplices fiéis de seu longo percurso e de sua perpetuação. Redondo Junior na introdução da edição portuguesa de “da arte do teatro” se referindo à personalidade de Craig cita uma passagem de seu diário:

Porque adotei o nome de Craig? Porque não queria usar o de Terry, como se me enfeitasse com uma pena de pavão. Queria um nome virgem para que eu o tornasse célebre.

Se fosse capaz...” O “se fosse capaz” é falsa modéstia, está a mais. Craig tinha certeza de que seria célebre, queria ser célebre. E foi. E é (REDONDO in Craig, 1963, p. 18).

O Über-marionette ainda hoje excita perplexidade e fascínio. Uma das conclusões deste estudo é que Craig abdicou de evoluir seu projeto do Über-marionette, tudo indica por inabilidade. Uma ineficiência em desenvolver um vocabulário técnico, denunciado no diálogo com Coomaraswamy, teria feito manter seu Über-marionette no território da visão profética, da alegoria inspiradora. Mas analisando sua persistência em recorrer à imagem do Über-marionette, ao longo de toda sua vida, fica a questão: se ao invés de significar um fracasso na busca de elaborar uma resposta objetiva para seu projeto do Über-marionette, Gordon Craig não teria tido ali exatamente seu maior sucesso, construindo meticulosamente uma pergunta que fosse eterna.

Renzo Vescovi, diretor do Teatro Tascabile di Bergamo, na coletânea de escritos organizados por Mirella Schino (2007) afirmou que ao contrário do ator de teatro tradicional, cujas raízes estéticas remontam ao século XVIII, surge no século XX um tipo de ator preocupado na pesquisa e no refinamento de sua técnica. Uma das características desse “ator novo” seria a busca pelo que ele definia como “Anonimato”. Enquanto o trabalho do ator tradicional cria espaços para mitificação pessoal do ator, o espectador, diante do “ator novo”, não está diante da pessoa do ator, mas sim de sua obra. Esse ator escultor, que entalha em si mesmo essa condição de disponibilidade é um ator que é autor, em cena, de sua presença. Essa visão de um ator consciente de sua técnica, escultor de si mesmo, artista autor de sua obra em cena, possui sua raiz mais profunda no Über-marionette. Logicamente, antes disso, outros inúmeros atores, em diversos momentos da história do teatro, já haviam evoluído suas técnicas de atuação em cena. Mas é a partir de Gordon Craig e de seu Über-marionette que o ator se torna um investigador metódico de si mesmo. A imagem da figura inerte, distanciada da mão que o controla despertou muitas ondas de teorias e pesquisas práticas posteriores. Pode-se dizer que o teatro se alimentou (e ainda se alimenta) das ideias de um Craig inesgotável seja no que se refere ao novo papel de encenador, seja no redescobrimto da técnica do ator, de sua fisicalidade, e de sua relação com uma nova cena cuja qualidade principal é sua plasticidade. A pesquisa sobre o ator do século XX, portanto, nasce também ela, às margens do Ganges.

Parece-nos que a constatação de base que surge é que a proposta do Über-marionette de Gordon Craig é uma proposta essencialmente prática. Uma proposta pensada *por* um ator e *para* um ator. E que se desdobrou, de forma natural, em um projeto pedagógico. Cujas premissas fundamentais foram retiradas justamente da prática de um ator, que Craig realmente foi, a princípio. Ainda que existam vários aspectos filosóficos,

poéticos, estéticos e inclusive espirituais nesta proposição, seu eixo central, e de onde partem seus vetores investigativos, é o trabalho do ator: suas técnicas e papel. Ainda que tenha se concretizado muito mais teoricamente do que na prática, o *Über-marionette*, em mais uma de suas contradições, se caracteriza como um projeto a ser completado no corpo do ator. A virulência e a passionalidade com que Craig trata do assunto inicialmente refletem um ator insatisfeito. Cansado das práticas teatrais da época e da alternativa que surgia fortemente, o Naturalismo. Uma combinação genial de elementos possibilitou a Gordon Craig engendrar um ideário ao mesmo tempo destrutivo e inspirador. Não lhe bastou que morressem todos os atores. Sua proposta era de ressurreição.

A concepção de Gordon Craig era desafiadora sob certa ótica também porque colocava como parâmetro, como alvo, algo impossível: o ator se tornar uma marionete. E aí estava sua riqueza, seu potencial provocativo. Craig pretendia elevar ao máximo a exigência artística do ator, torná-lo um mestre de sua arte. A análise que o *Über-marionette* se tratava de uma utopia não pode ser válida na medida em que Craig direcionou todos os seus projetos e esforços pessoais para a criação de uma escola, onde pretendia desenvolver uma metodologia em que o padrão seria exatamente a figura modelar do *Über-marionette*. A insistência na referencia e idolatria à Henry Irving, além de seus elogios à atores como Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Ellen Terry e, obviamente, Isadora Duncan, também demonstram que de fato Gordon Craig não odiava a arte do ator, ao contrário, a venerava.

Fica claro que não há nenhuma novidade no engendramento do *Über-marionette*. Todos os seus elementos compositivos já existiam e eram discutidos nos meios intelectuais da época. A originalidade de Gordon Craig foi reunir estes elementos de uma maneira singular. E conseguir amalgamar tantas contradições, paradoxos, dualidades em um único corpo, em uma imagem única, em uma operação intelectual sintética que remete ao pensamento oriental. O *Über-marionette* é intencionalmente contraditório e repleto de significados que litigam sobre seu corpo. Uma das potências do *Über-marionette* de Craig reside em suas contradições internas, que se revolvem sobre si mesmas, desafiando e provocando àquele que o aborda. A contradição, a justaposição de inconciliáveis, como dissemos anteriormente, é uma prática recorrente não só no pensamento, mas na vida de Craig. A marionete de Craig comungando a vida e a morte, assim como todos os contrários, se mostra irmanada, em sua formulação, ao Shiva Nataraja hindu.

Mas o que sobressai é o caráter prático de sua proposição, onde parecia existir apenas uma alegoria especulativa e teórica. O *Über-marionette* é uma proposta de ação, e marcadamente pedagógica. Assim como nas tradições pedagógicas dos teatros orientais, seus ensinamentos estão inscritos em seu próprio corpo inerte. Seus ensinamentos estão expostos em sua materialidade a espera do olhar aprendiz. Craig previa essa disposição a

um diálogo silencioso entre a marionete e o ator, e a potencializou em sua escola. As marionetes eram seus professores. Imaginar que atores devam projetar, esculpir, montar e dominar a manipulação de marionetes como parte de seu aprendizado é uma das genialidades de seu projeto pedagógico.

Gordon Craig sonhava em poder acompanhar a formação de um ator sob esta perspectiva. Até mesmo para reavaliar seus procedimentos e aperfeiçoá-los. É muito intrigante imaginar como seria esse processo de desenvolvimento objetivo da ideia do *Über-marionette*. Creio poder afirmar que a escola, junto com o periódico *The Mask*, constituíram o passo seguinte na evolução do projeto *Über-marionette*. Infelizmente o projeto da escola da Arena Goldoni foi interrompido prematuramente. As dificuldades históricas e pessoais de Craig se agravaram e se tornou cada vez mais difícil, mesmo depois de terminada a guerra a continuação do projeto *Über-marionette*.

Gordon Craig estimulou um novo olhar sobre a linguagem dos objetos, das formas animadas em cena. Os materiais não-vivos em cena, desde pequenos objetos aos monumentais painéis móveis (*Screens*) conquistaram, em Craig, status de formas expressivas extremamente potentes. E uma expressividade comparável a dos atores. O *Über-marionette* de Gordon Craig arrecadava do universo de teatro de bonecos um potencial arquetípico, filosófico e lúdico. O *Über-marionette*, assim como todos os bonecos, possuía a marca do *Golem* judaico, de Meyrink (2006), e carregava em sua própria definição o sopro da blasfêmia.

A reprodução do ser humano e sua animação presente na arte da marionete, repete de forma herética a ação do próprio Deus. Que um boneco substitua o ator sobre o palco, por si só, é uma proposta perturbadora. Tendo sido imaginado e atuando com propriedade inusitada em cena, um lugar onde sempre imperou o ser humano, a marionete impõe a questão sobre o quanto de humanidade verdadeira resta nos seres humanos, ao mesmo tempo que parece abundar naquele pedaço de madeira. A marionete coloca o ser humano de frente com a dolorosa constatação de nossa desumanização. E explicita de maneira cruel para o ator vivo (que deveria ser o real representante da vida real) seus mecanismos grotescos, suas articulações mal acabadas, seu sorriso falso e seu olhar esmaltado: “O teatro necessita estar em incessante contato com as realidades do mundo e as necessidades internas de nossas vidas. Se o teatro mudar o mundo, nada poderia ser melhor, mas – mais importante que isso – é mudar nossas próprias vidas através do teatro” (BHARUCHA, 1991, p. 45). Ao colocar o ator (e o ser humano) em um processo transitório de contínua animação, de busca pelo acabamento, de eterna inconclusão, de busca pela transcendência, o boneco sublima a si mesmo. Ele já está onde o ator deve atingir. E seu estar é sem esforço, tranquilo. Repleto de todas as dualidades em si, ele simplesmente

“está”. Como o Shiva Nataraja esmagando o demônio Maya sob seus pés: terrível e tranquilo. Fica explícita a analogia existencial e mística de Gordon Craig: O Über-marionette surge com estatura modelar e inspiradora, superlativizada em função e definição.

Dos estratos menos superficiais das páginas craiguianas emergem uma imagem de um teatro que não se limita a renovar a estrutura do evento artístico, mas que procura introduzi-lo em uma maneira nova no circuito da experiência. A imagem de um teatro sistólico, por assim dizer, uma espécie de Nô ocidental que – mais que abrir-se em direção ao público – centraliza o público sobre si; não um improvável “teatro ritual”, mas um teatro, talvez, da autoconsciência atingida por meio da precisão técnica, do artifício do velar e do desvelar. (MAROTTI, 1991, p. 9)

Dentro dessa proposta essencialmente prática do Über-marionette, se destacam dois aspectos muito pouco observados nos estudos existentes sobre Gordon Craig: as dimensões mística (ou espiritual) e pedagógica de seu pensamento. Acredito que buscando objetivar técnica ou esteticamente as inovações criadas por Gordon Craig, avaliou-se comumente como deslocadas as colocações de tom mais existencial dentro de seus escritos e proposições. Cito como exemplo emblemático a tradução de Redondo Junior para a publicação portuguesa de *On the art of Theatre* (“Da arte do teatro”). Junior além de simplificar os textos dos dois diálogos denominados *A arte do teatro*, sintetizando as intervenções dos dois dialogantes, o que altera de maneira drástica a forma e o entendimento de seu conteúdo, ele excluiu do texto do artigo *The actor and the Über-marionette* o longo parágrafo em que Craig disserta sobre o manancial inspirador e poético que representa o tema da morte em seu trabalho. Além de um texto belíssimo, esse recorte priva o Über-marionette desse pano de fundo importante que é o seu sentido existencial. E o tema da morte é tão importante que sua origem no pensamento de Craig poderia ser traçado em seus primórdios intelectuais: na poesia ou nos desenhos de William Blake, ou nas leituras de Nietzsche, ou nas leituras de Madame Blavatski e de sua teosofia, ou no movimento simbolista e no universo do teatro de bonecos, ou em suas próprias experiências pessoais (a morte de Deirdre, sua filha com Isadora Duncan, ou de Henry Irving), ou no contato com a cultura e religiosidade oriental, ou em todos esses fatores ao mesmo tempo. E este universo, em nada mórbido, mas antes poético e idílico, fica evidente em seus cenários, figurinos, escritos e, principalmente em seu Über-marionette.

A morte em Gordon Craig é um ativador importante para suas elaborações. Mesmo quando sonha seu sonho mais elevado: o renascimento do teatro, em um “teatro do futuro”. Por isto, não se pode descartar o tema da morte e suas reflexões místicas como componente importante para o entendimento do alcance de suas propostas. Por isto também elegemos este tema como abordagem inicial para este estudo. A proposição do

Über-marionette resgata um universo original e arquetípico do teatro com seus procedimentos de caráter ritualísticos: suas primeiras elaborações e procedimentos propiciatórios, reveladores do mundo do que não é visível.

Gordon Craig combinou movimento (humano) e arquitetura (inerte) em visualidades cênicas majestosas, repletas de simbologias (geometrias, sombras, escadarias, biombos, vãos e frestas). Visualidades que a partir da matéria – incluindo a matéria do corpo dos atores – buscam tocar um universo místico de revelação e iluminação para o espectador. Todos convergindo para a mesma simbologia do Corpo cósmico, como o do Shiva Nataraja, da marionete superlativa, comunicante entre o mundo material, inerte, e o da dinâmica da vida, da alma. “O teatro deve suscitar em nós a nostalgia daquilo que não é deste mundo” (CRAIG in Savarese, 1992, p.389). Esse corpo do Über-marionette, do Shiva Nataraja, enquanto espaço físico concreto e lúdico, se coloca como alternativa simbólica ao palco tradicional e oferece a possibilidade de se pensar o corpo do ator como palco em si, como cena definitiva do teatro, um território sobre o qual todos os outros elementos cênicos podem e devem dialogar, e litigar.

O aspecto pedagógico de Gordon Craig é mais nítido do que o místico e, no entanto, menos ainda levado em consideração (em todas as fontes pesquisadas - livros, artigos, documentos, vídeos, arquivos, etc.). A avaliação desta pesquisa é que sem levar em conta o potencial pedagógico dos escritos de Craig, se perde um aspecto fundamental para a compreensão nítida de seu pensamento. E isso assume um tamanho muito mais importante no caso do Über-marionette, que se tornou um símbolo de suas ideias pedagógicas. E atua como um modelo para a formação de seu ator do futuro. Ao convocar o boneco, o objeto, em cena em lugar do ator, Craig obrigou a redimensionar a qualidade plástica e material do ator suscitando a reinvenção de todo o conjunto de elementos cênicos: cenografia, iluminação, dramaturgia e, principalmente, sua relação com o ator em cena. Cada um desses elementos passou a reclamar um redimensionamento de seu papel e função para atender às novas prerrogativas expressivas da cena. O teatro precisaria se reaprender.

Gordon Craig sempre escreveu para ser lido como um manual. É clara sua intenção de ser didático em suas formulações. E quando ainda não possuía o domínio da escrita, preferiu estabelecer a forma de seus primeiros textos em diálogos de inspiração platônica. E o ato de escrever foi um aprendizado para Gordon Craig. Apesar de ter sido sua atividade mais frequente, ele buscou sempre aprimorar o estilo literário e didático de seus textos. Gordon Craig não escrevia ele mesmo seus textos. Quando ainda em Florença, durante seu período mais profícuo como teórico, Gordon Craig parecia preferir pensar seus escritos teóricos de pé, caminhando. E por isso necessitou do auxílio de Dorothy Neville Lees para estenografar. Até mesmo ao escrever, Gordon Craig necessitava agir como um professor:

caminhando, indo ao encontro de seus pensamentos. Dorothy Nevile Lees descreve esses momentos em seu diário:

Ele normalmente andava de um lado para outro enquanto ditava, e o fazia de forma muito errática e entrecortada no começo, como se achasse difícil coordenar e expressar seus pensamentos; e por vezes dizia: “Eu preciso ensinar a mim mesmo a escrever, eu preciso!” e ele certamente o fez, e logo, à medida que se acostumava a falar, e se acostumava a mim tomando nota, foi se tornando cada vez mais fluente e coerente (LEES, 1961, p. 10).

Portanto, a proposta de substituir os atores por marionetes, antes por um Über-marionette, teve como alicerce a análise da prática do ator e se formalizava como proposição pedagógica para esse ator. E sobre esta base, Gordon Craig construiu praticamente todo seu ideário. Excetuando a montagem de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, as duas principais realizações da vida de Gordon Craig foram iniciativas de cunho marcadamente pedagógico: *The Mask* e a Escola para a Arte do Teatro na Arena Goldoni. *The Mask* possuía a intenção declarada de ser um suporte teórico e propagandístico para a escola (e também, obviamente, para a imagem) de Gordon Craig. Portanto, as duas iniciativas estão entrelaçadas. O fato de uma ter sobrevivido (*The Mask*) e a outra não (Escola de Teatro) foi determinado por um evento histórico imponderável: a primeira grande guerra mundial.

Deve-se ressaltar o papel fundamental e historicamente obscurecido de Dorothy Nevile Lees em *The Mask* e a atitude discriminatória reprovável de Gordon Craig em relação às mulheres em cena. De fato, não foi encontrada nenhuma explicação objetiva (sem penetrar em meandros psicológicos) por parte de Gordon Craig para sua reprovação ao trabalho de atrizes. Mas ainda que houvesse encontrado, obviamente, nenhuma seria justificável. O pensamento de Gordon Craig possui esta mancha de extremo conservadorismo e tendências fascistas, talvez fruto da crença na interpretação infeliz da imagem nietzschiana do “homem superior”.

O diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy revela um desenvolvimento do Über-marionette. Encontramos neste diálogo, um Craig cético, incrédulo, na estrutura técnica apresentada por Coomaraswamy. O que poderia soar até irônico, pois, em mais um paradoxo, o criador de uma das mais provocativas “utopias” do teatro, parecia julgar irrealizável a proposta indiana. A proposta trazida por Coomaraswamy demonstrava não apenas a estruturação técnica dos atores indianos, mas o substrato cultural na qual essa estrutura foi construída.

O estilo Kathakali nos serviu como parâmetro para analisar a possibilidade de o teatro clássico da Índia se adequar às premissas colocadas por Coomaraswamy. Todas as

características pedagógicas e técnicas mencionadas por Coomaraswamy em seu artigo encontram paralelo na estruturação do Kathakali. Neste sentido, o Kathakali, sim, se ajusta a proposta de Coomaraswamy. Mas não a de Craig. O Über-marionette Craig parece não aceitar como resposta uma técnica estrangeira. Apelando a tantos elementos estéticos, linguísticos e até existenciais, o Über-marionette de Gordon Craig precisaria ser algo construído em sua própria cultura teatral. A tradição dos atores do Kathakali, com seu treinamento e práxis, constitui um intrigante modelo de abordagem sobre a arte atoral. O amor pelo detalhamento e a riqueza de seu refinamento estético e linguístico é algo a ser admirado por aqueles que amam a arte. Mas a proposta provocativa do Über-marionette de Craig subsiste ao fenômeno do Kathakali. Além disso, o Kathakali, assim como qualquer forma de teatro asiático, não é algo que possa ser transplantado ou incorporado, sem um grande prejuízo.

O Kathakali não deve ser considerado um teatro do século XVII. Ele representa um aspecto extremamente importante do teatro do século XXI. E algumas particularidades e essencialidades da arte teatral, que costumamos admirar e amar, e que se tornaram obscuras em nossa maneira cotidiana de encarar a prática do teatro, são encontradas ali de forma muito límpida, ainda que sob uma máscara exótica e bizarra, como um Über-marionette. O Kathakali não serve como modelo, como padrão, como receita. Mas uma aproximação cuidadosa a ele oferece reflexões valiosas, para qualquer ator, em corpo e mente. O Kathakali é o produto final de uma lenta elaboração cultural extremamente particular: única e irrepetível. Sua sobrevivência é um tesouro da humanidade. Colocado no século XXI, como está, o Kathakali merece e necessita ser conhecido e compreendido como componente do que identificamos como Teatro contemporâneo, em toda a complexidade de tal definição. E sua tradição ancestral, assim como tantas outras, dialoga com todas as outras cenas do mundo, ensinando e aprendendo.

Nossa experiência com o Kathakali, que agora já se somam vinte e dois anos, nos levou de imediato a assumir grandes zelo e prudência na utilização do arsenal técnico e estético do Kathakali. Talvez pela intensidade do longo contato *in loco* e, principalmente, pelo papel que assumiu em nossa pesquisa cênica e teórica. Nos espetáculos dirigidos por mim, nunca foram utilizados qualquer elemento do teatro clássico da Índia, seja de figurino ou musical ou dramaturgico ou de dinâmica atoral. No entanto, o Kathakali sempre foi a base técnica para todos os trabalhos que realizei durante todo este tempo. É conhecido o fato que alguns grupos europeus admitem a possibilidade de utilização direta de elementos de teatro oriental em seus espetáculos. E cada vez mais esta é uma prática comum nestes resultados provenientes de pesquisas interculturais. Para estes realizadores não parece ser plausível que o resultado de sua pesquisa não possua um signo visível da participação do

elemento oriental em seus procedimentos investigativos ou criativos. Minha avaliação é que o fato de não possuímos no ocidente um parâmetro teatral adequado para avaliarmos o que poderia significar um ultraje, uma ofensa, a nosso ofício, não justifica pensarmos o mesmo sobre outras formas teatrais. Por outro lado, não acredito que não sejamos capazes de conceber e concretizar, aqui e agora, alguma outra coisa da mesma maneira tão especial e bela.

Essa possibilidade de incorporação e transposição de seus elementos, justificados pelo ambiente investigativo do chamado teatro intercultural foi um ponto importante para este estudo. Uma vez que o *Über-marionette* inaugura essa discussão, era importante avançar um pouco neste campo para compreender mais esse desdobramento do *Über-marionette* de Gordon Craig. E a interface entre Gordon Craig e Coomaraswamy é emblemática e marca de maneira simbólica o início de um metódico e reflexivo intercâmbio entre o teatro ocidental e o teatro oriental. “Craig foi o primeiro europeu que teorizou sobre interculturalismo no teatro de uma forma sistemática” (BHARUCHA, 1984, p. 2). A tradição apresentada por Coomaraswamy e sua interface com o pensamento e as intuições de Gordon Craig são reveladoras e auspiciosas. Uma leitura atenta demonstra os perigos e riquezas mesclados nesta possibilidade. Assim como um Shiva Nataraja, o *Über-marionette* mantém seu mistério mitológico de esfinge e sua contemporaneidade atemporal. Proporcionando um estopim para esse debate intercultural e pressagiando suas idiossincrasias, o *Über-marionette* se torna a figura fundadora e simbólica do chamado Interculturalismo, que se solidificará ao longo do século XX em inúmeras pesquisas teatrais.

Na verdade, acredito que uma leitura que tenda somente a historicizar Craig, talvez hoje não lhe faça justiça. Creio que Craig tinha razão em pensar que sua força estava em viver o futuro: quer dizer que há um sentido hoje em falar de Craig em relação ao teatro contemporâneo. A sua solidão é recompensada com a presença cada vez maior no momento no qual o teatro tradicional entra cada vez mais em crise e se abre sempre mais um espaço para a pesquisa que se coloque de frente a uma realidade, a um modo de ser deste artifício lingüístico que é a palavra teatro. (ISOLA E PEDULLÀ, 1993, p. 35)

Relutante até o fim em revelar no que se constituía objetivamente sua proposta de um *Über-marionette*, Craig conseguiu, como desejava, perpetuar uma discussão em torno a seu nome e assim imortalizar-se. Essa utopia grotesca e descabida é, simultaneamente, bela e essencial a todos os questionamentos mais radicais sobre a arte teatral do século XX, em suas mais variadas vertentes de pesquisa. O que traz pesar e indignação é a enorme lacuna bibliográfica sobre o universo investigativo de Gordon Craig no Brasil. Não existe nem uma única tradução de nem um único livro completo de Gordon Craig, publicada no Brasil. A única publicação segue sendo a edição portuguesa de Redondo Junior de 1963,

com suas falhas e inadequações, já analisadas anteriormente. Acho que é importante lembrar aqui a publicação da tradução integral do artigo *O Ator e o Über-marionette* na Revista *Sala Preta* do PPGAC da ECA-USP. O texto é uma fonte básica para o estudo de Gordon Craig e está disponível *on line* (<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57551>).

Todos os livros mais importantes consultados são em idioma inglês ou italiano. Alguns poucos em francês e espanhol. Em português, a parte alguns livros de história do teatro que resumem a obra de Craig, e algumas rápidas menções à seu nome em outros, não se tem acesso à nenhuma informação direta sobre o autor no Brasil. E ainda assim, pouquíssimos livros brasileiros mencionam sua obra. E todos estes juntos não comporiam um panorama básico para que se tenha uma ideia minimamente consistente no Brasil da fundamentalidade da obra de Gordon Craig. Essa relevância fundamental de Gordon Craig não está sendo “descoberta” por este estudo, é uma constatação da historiografia do teatro e que as recentes exposições sobre sua obra na Europa e nos Estados Unidos apenas atestam. Por isso acredito que este estudo possa fazer uma modestíssima contribuição para diminuir esta triste lacuna.

Ainda que alguns tenham abraçado ao Über-marionette como uma utopia lírica e simplesmente inspiradora, outros a tomaram de maneira literal e buscaram trazer à cena esse boneco “über”. Parece-nos que Edward Gordon Craig preferia flutuar entre esses dois pontos. A proposta do Über-marionette de Craig se perpetua talvez porque tenha sido concebida intencionalmente como uma ardilosa impossibilidade, como uma charada genial, como um *koan* zen. Não parece ter sido feita para ser entendida, mas para intrigar e instigar. Não parece que sequer o próprio Gordon Craig a tivesse rígida em mente, adequando-a às diferentes situações, flexível à várias direções, por vezes opostas.

Gordon Craig nunca deixou de ser um ator. Algumas vezes assumiu o papel de mestre. Mas na maioria do tempo, Craig foi um ator. E essa atividade ele a desenvolveu ao longo de toda a sua vida. E elaborou para ela diversas máscaras. Em alguns momentos, permitiu que se vislumbresse seu jogo, como em *The Mask*, assumindo seus inúmeros personagens, cada um com um perfil específico. Craig transformou sua revista em seu palco e jogou com todas as suas possibilidades performáticas. Como em seu *Mil cenas em uma*, com seus *screens*. *Mil cenas em uma* é, de fato, um nome muito simbólico desse Gordon Craig capaz de se desdobrar em mil atividades e faces. Como ator, foi um ator superlativo: compreendeu todos os eixos centrais e periféricos de seu ofício e se dedicou a absorver e reinventar cada aspecto, adquirindo maestria em cada um deles. Sua contribuição na iluminação é fundamental. Sua contribuição na cenografia é fundamental. Sua contribuição na maquinaria teatral é fundamental. E assim poderíamos seguir em cada aspecto da linguagem teatral. Edward Gordon Craig foi, ele mesmo, um bom exemplo para seu Über-

marionette. Buscou a vida inteira subir por esta corda que o levaria ao *Übermensch*, e mais precisamente ao *Über-marionette*.

Gordon Craig fez de si e de sua vida sua maior performance. O personagem Gordon Craig foi sua maior criação. Suas notórias idiossincrasias, seus galardões. É emblemática a foto da frente de sua casa em Vence, no sul da França, onde em uma placa presa a uma árvore ele avisa que “E.G.C. nunca está em casa pelas manhãs. Somente das 3 às 5 horas, para curtas visitas, por favor. Se você nunca encontrou o Sr. Craig, por favor, escreva para ele antes!!!” (com os três pontos de exclamação). Os novos visitantes que chegassem à seu portão, descobriam ali, que deveriam enviar uma carta marcando uma entrevista antecipadamente. Na mesma foto, ao fundo se vê, afundado em uma cadeira de braços, aparentemente cochilando “à fresca da tarde”, o próprio Craig. Antes de lhe dirigir a palavra, Gordon Craig exigia que se passasse pelos trâmites postais e que se atendesse a um cronograma estipulado por ele. Gordon Craig não abandonou jamais sua obsessão com as regras. Novamente, e ainda, *Rules...*

Craig em casa (reprodução de livro)

Em um prefácio para uma reedição de seu *On the art of theatre* em 1955, Craig conta que ao pedirem sua permissão para esta publicação, ele decidiu fazer algumas alterações no texto original. O editor recusou afirmando que acreditava que o texto deveria ficar como sempre foi. Craig insistiu argumentando que “não seriam as ideias que eu modificaria, mas somente a maneira como foram escritas que eu tentaria melhorar” (CRAIG, 2009, p. xxv). Nova recusa do editor. Vendo que seria inútil demover seu editor (que havia, de fato, feito a primeira edição desse mesmo livro em 1911), um Gordon Craig em seus 79 anos disparou ao final do prefácio: “Será que isso significa que eles temem que eu seja ainda um *enfant terrible*, como era em 1911? Se assim for, concedam-me fingir que de fato sou - concedam-me fitar o público, praguejar e enfurecer-me – concedam-me ser um ator até o fim” (CRAIG, 2009, p. xxv).

Craig construiu com meticulosidade seu personagem. E aprendeu a mover seus fios com maestria. Quem sabe agora seu espírito imortal descanse em alguma parte do reino das marionetes sagradas, em um templo às margens do Ganges.

Bibliografia

Livros de Edward Gordon Craig

CRAIG, Edward Gordon. *A Living theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni*. Florença: The Mask, 1913.

_____. *Da arte do teatro*. Lisboa: Editora Arcádia, 1963.

_____. *Henry Irving*. Nova York: Longmans, Green and Co, 1930.

_____. *Index to the Story of my days*. Cambridge: Cambridge university press, 1981

_____. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2009.

_____. *Scene*. Londres: Oxford University press, 1922.

_____. *The Gordon Craig's book of Penny toys*. Londres: Hackbridge.1899

_____. *The Theatre advancing*. Boston: Arno Press, 1919.

_____. *The Marionette*. Florença: Arena Goldoni, 1918 (Coleção completa [British Institute of Florence]).

_____. *The Mask. A quarterly Illustrated Journal of the art of the Theatre*, vol. 2, 1909-1910. Nova Iorque: Benjamim Blom, Inc. 1966.

_____. *The Mask. A quarterly Illustrated Journal of the art of the Theatre*. Florença: Arena Goldoni, 1908-1929 (Coleção completa [British Institute of Florence]).

_____. *The Page*. Florença: Arena Goldoni, 1899-1901 (Coleção completa [British Institute of Florence]).

_____. *Towards a New Theatre*. Florença: J. M. Dent & sons ed., 1913.

Artigos de Gordon Craig citados

CRAIG, Edward Gordon (John Balance). *A Note on masks*. The Mask. Vol. 1, No. 1. Março, 1908.

_____. (Adolf Furst). *A Note on Marionettes*. The Mask. Vol. II, Nos. 4-6. Outubro, 1909.

_____. *Asia Europe America*. The Mask. Vol VIII, No. 8, 1918.

_____. *The history of japanese colour prints*. The Mask. Vol. 4, 1911, p. 64.

_____. *Memories of Isadora Duncan*. The Listener. Vol. XLVII. No, 1214. Junho, 1952. In: ROOD, Arnold (Gordon Craig). *Gordon Craig on Movement and Dance*. Nova York: Dance horizons, 1977

Sobre Edward Gordon Craig

BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'arche editeur, 1962.

CRAIG, Edward. *Gordon Craig, the story of his life*. Nova Iorque: Limelight editions, 1985.

HERRERA, Aurora (Org.). *Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo*. Madrid: La casa encendida, 2009.

- _____. *Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig*. In: HERRERA, Aurora (Org.). *Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo*. Madrid: La casa encendida, 2009, p. 38 - 333.
- INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig, a Vision of Theatre*. Londres: Routledge, 2005.
- _____. *Visiones del Movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig*. In: HERRERA, Aurora (Org.). *Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo*. Madrid: La casa encendida, 2009, p. 434 - 447.
- LE BOEUF, Patrick (Org.). *Craig e La marionnette*. Avignon: Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, 2009.
- _____. *Edward Gordon Craig et La Marionnette*. In: LE BOEUF, Patrick (Org.). *Craig e La marionnette*. Avignon: Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, 2009, p. 9 - 20.
- _____. *El dios escondido de Craig: aspectos espirituales de La estética craigiana*. In: HERRERA, Aurora (Org.). *Edward Gordon Craig: El espacio como espectáculo*. Madrid: La casa encendida, 2009, p. 434 - 447.
- LEES, Dorothy Nevile. *Notes on work with Gordon Craig and The Mask in Florence*. (Diário pessoal). Archivio Contemporaneo. 1961.
- MAROTTI, Ferruccio. *Il mio teatro*. Milão: ed. Feltrinelli, 1971.
- NEWMAN, L. M. *The correspondence of Edward Gordon Craig and Count Herry Kessler, 1903-1937*. Londres: W.S. Maney & Sons Ltd, 1995.
- ROOD, Arnold. *Gordon Craig on movement and dance*. Nova York: Dance horizons, 1977.
- SBORGI, Ilaria B. *Behind The Mask: Dorothy Nevile Lee's Florentine contribution do Edward Gordon Craig's "New theatre"*. In: Otherness anglo-american women in 19th and 20th century in Florence. In: Italian history & Culture, Vol 7. Florença: ed. Cadmo, 2001
- _____. *'This interval from fighting'*. *Tracce di un insolito spettacolo al teatro Niccolini nelle carte di Dorothy Nevile Lees*, Antologia Vieusseux, Nuova Serie - a. XII, n. 35, Firenze, Polistampa, pp. 67-82
- STEEGMULLER, Francis. *Your Isadora*. Nova York: Random house & New York public Library, 1974.
- TAXIDOU, Olga. *The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig*. Amsterdam: Harwood academics publishers, 1998.

Artigos sobre Edward Gordon Craig sem autoria definida:

- The Gordon Craig Collection*. Artigo não assinado descritivo de material arquivado na Harvard Theatre collection., 2003. Harvard University, Cambridge, Estados Unidos.
- I Record only the sunny hours – The life and work Dorothy Nevile Lees*. Florença: ed. The British Institute of Florence, 1987.

Sobre Kathakali, Índia e Interculturalismo

- AZZARONI, Giovanni. *Il Corpo Scenico, ovvero La tradizione técnica dell'attore*. Bologna: Nuova alfa editoriale, 1990.
- BANERJI, Projesh. *Nataraja, the dancing god*. Nova Délhi: Cosmo publication, 1985.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *L'Énergie qui danse*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2008.

_____. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2006.

BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World: performance and the politics of culture*. Londres: Routledge, 2005

_____. *Thinking through theatre in na age of globalization*. Londres: Wesleyan University press, 2000.

_____. *A Collision of cultures: some western interpretations of the Indian theatre*, Asian Theatre Journal, vol.1, nº1, Honolulu: University of Hawaii, 1984

_____. *A Reply to Richard Schechner*. Asian Theatre Journal, vol.1, nº2, Honolulu: University of Hawaii, 1984

BHAVNANI, Enakshi. *The dance in India*. Mumbai: D.B. Taraporevala Sons & Co., 1979.

BRUNTON, Paul. *A Índia secreta*. São Paulo: ed. Pensamento, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: ed. Palas Athena, 1995.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da física*. São Paulo: ed. Cultrix, 1983.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Índia, um olhar amoroso*. Rio de Janeiro: ed. Ediouro, 2002.

CITARISTI, Ileana. *The making of a guru: Kelucharan Mohapatra, his life and times*. Nova Delhi: Manohar publishers, 2001.

COOMARASWAMY, Ananda. *The Mirror of gesture*. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers, 1987.

_____. *The Dance of Shiva*. Nova Delhi: Sagar publication, 1996.

_____. *Notes on Indian dramatic technique*. Florença: The Mask, Outubro, 1913. Vol VI. No. 2.

_____. *The arts and crafts of Ceylon and India*. Florença: The Mask, Maio, 1915. Vol. VII, No. 2, p. 270-273).

DANIÉLOU, Alain. *Shiva e Dioniso*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. *Around theatre: The Orient – The Occident* in Asian Theatre Journal. Honolulu: University of Hawaii press, Vol. 6, No. 1, 1989.

GUHAN, S. *Bala on Bharatanatyam*. Chennai: The Sruti foundation, 1991.

IYER, K. Bharatha. *Kathakali*. Nova Delhi: Oriental books Reprint Cop, 1983.

KHOKAR, Mohan. *The splendorous of Indian dance*. Nova Delhi: ed. Himalayan books, 1998.

_____. *Traditions of Indian classical dances*. Nova Delhi: Clarion books, 1984.

LEMAITRE, Solange. *Hinduísmo ou Sanátana Dharma*. São Paulo: Flamboyant, 1958.

NATYA Shastra (Trad. por equipe de pesquisadores). Nova Delhi: Sri Satguru publications, 1989.

_____. (Trad. Moanomohan Ghosh). Kalkata: The Royal asiatic society of Bengal, 1951.

- PANDEYA, Avinash C. *The Art of Kathakali*. Allahabad: Kitabistan, 1961.
- PAVIS, Patrice (org). *The intercultural performance reader*. Londres: ed. Routledge, 1996.
- _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROY, Arundhati. *O Deus das pequenas coisas*. São Paulo: ed. Schwarcz, 1998.
- RUFFINI, Franco. *Le Théâtre qui danse*. Holstrelbro : Les Buffoneries, 4o. 22/23, ISTA, 1989.
- SALVINI, Milena. *L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers Le Ramayana*. Paris: editions Jacqueline Renard, 1990.
- SAMSON, Leela. *Rhythm in Joy, Classical indian dance traditions*. Nova Delhi: Lustre press, 1987.
- SAVARESE, Nicola. *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*. Bari: editori Laterza, 2009.
- _____. *Il teatro al di là del Mare*. Lodi: Studio forma editrice, 1980.
- SCHECHNER, Richard. *A Reply to Rustom Bharucha*, Asian Theatre Journal, vol.1, nº2, Honolulu: University of Hawaii, 1984
- SUNDARAM, K.V.K. *The plays of Kalidasa*. Nova Delhi Patriot publishers, 1988.
- STUTLEY, Margaret e STUTLEY, James. *Dizionario dell' Induismo*. Roma: Ubaldini editore, 1980.
- TARLEKAR, G.H. *Studies in the Natyasastra*. Nova Délhi: Motilal Banarsidass Publisher, 1997.
- VARADPANDE, M. L. *Religion and Theatre*. Nova Delhi: Abhinav Publications, 1983
- VIVEKANANDA, Swamy. *The teachings of swamy Vivekananda*. Calcutá: Advaita Ahrama publishers, 1981.
- ZARRILLI, Philip. *The Kathakali complex*. Nova Delhi: Abhinav publications, 1984.
- _____. *Kathakali dance-drama*. Londres: ed Routledge, 2000.

Sobre Teatro de Bonecos e Máscaras

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- ASLAN, Odette & BABLET, Denis. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris: Édition du centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- BLUMENTHAL, Eileen. *Puppetry and puppets*. Nova York: Thames & Hudson, 2005.
- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Lisboa: ed. Antígona, 2009.
- SUZUKI, Tae / GIROUX, Sakae M. *Bunraku: um teatro de bonecos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SYMONS, Arthur. *Plays, acting and music: a book of theory*. Londres: Archibald Constable, 1909.
- _____. *Studies in Seves Arts*. Londres: Archibald Constable, 1906.

Outras bibliografias

- APPIA, Adolphe. *Attore Musica e Scena*. Milano: ed. Feltrinelli, 1983.
- BACHELARD, Gastón. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel editorial, 1985, p. 164.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1993.
- BERTHOLDT, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001.
- BLAKE, William. *Canções da Inocência e da Experiência*. Belo Horizonte: ed. Crisálida, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*. São Paulo: ed. Max Limonad, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: ed. Civilização brasileira, 1967.
- BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon Inc., 1977.
- BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades*. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1998.
- BURKE, Maurice. *Consciência cósmica*. Rio de Janeiro: ed. Renes, 1982.
- CALVINO, Italo. *Os Nossos antepassados*. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1997.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: editora UNESP, 1995.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas / Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. São Paulo: ed. Summus, 1980.
- COLE, Toby and CHINOY, Helen Krich. *Directors on directing*. New York: Macmillan Publishing Company, 1976.
- DECROUX, Étienne. *Parole sul Mimo*. Roma: Dino audino editore, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. *A Inversão da olhadela, alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: ed. Hucitec, 2012.
- _____. *O efeito estético: finalidade sem fim*. Revista Urdimento. Florianópolis: ed. Ceart/Udesc, 2011.
- DUNCAN, Isadora. *The Art of the dance*. Nova York: Theatre Art Books, 1969.
- _____. *Lettere della danza*. Florença: ed. La Casa Usher, 1980.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1984.
- FUX, María. *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Summus editorial, 1983.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira, 1980.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2000.
- KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- KERÉNKY, Carl. *Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus editora, 2002.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht, um jogo de aprendizagem*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007
- LOPES, Angela Leite. *O ator e a interpretação*, Folhetim nº 6, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-abril 2000.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.
- MELOSI, Laura. *Profili di donne*. Roma: Edizioni de storia e letteratura, 2001.
- MEYRINK, Gustav. *El Golem*. Madri: Libros del zorro rojo, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889, KSA 13, 11* p. 193.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: ed. Schwarcz, 2003.
- _____. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- _____. *Escritos sobre Educação*. São Paulo: ed. Loyola, 2003.
- OLSEN, Mark. *As Máscaras mutáveis do Buda dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PANDOLFI, Vito. *Storia del teatro*. Turim: UTET, Unione tipografico editrice Torinese, 1964
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Seleção, organização e notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 3ª. ed., 2005.
- PLATÃO. *A República, vol. II*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1965.
- SARIAN, Haiganuch. *Expressões figuradas do mito e da religião na Antiguidade clássica*. Trabalho de Livre docência em Arqueologia clássica. São Paulo: USP, 2005.
- SCHINO, Mirella. *La Nascita della regia teatrale*. Roma: ed. Laterza, 2003.
- _____. (org.). *Renzo Vescovi: Scritti da Teatro Tascabile*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor / Metafísica da morte*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2000.
- _____. *A arte de lidar com as mulheres*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2004.
- _____. *Parerga yparalimomena* 1988.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Barcelona: Editorial Planeta di Agostini, 2009.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: ed. Leya, 2010.
- VIANA, Fausto. *O Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores editora, 2010.
- WHITMAN, Walt. *Folhas das folhas de relva*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Anexos

Todo o material anexo foi reproduzido com permissão do Archivo Contemporaneo do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, em Florença, Itália, após nossa visita para pesquisa em Novembro de 2012.

Libreto de Regras criado por Gordon Craig para os alunos de sua escola de teatro em Florença (Arena Goldoni, 1913).

3. HOURS.

Every member of the School in both Divisions reports himself or herself at the Arena Goldoni at 9 a. m. and at 1 p. m. every day except Saturday afternoon and Sunday.

If in any case prevented from attending, students must give the reason for their absence to the Director without delay.

4. PROPERTIES.

All tools, books, notebooks and sketch books will be supplied by the School free of charge and remain the property of the School.

Students are expected to supply themselves with a special note-book for each subject of study or experiment, and to take great pains with note-keeping and illustration.

A list of the books, (and notes concerning them), to be kept by the Record Keeper.

When a book is full it is given to the Record Keeper, who enters it under the heading "M.S.S." or "Designs".

At the end of every month the tools and books will be examined by the Director or his Deputy.

Each Student is responsible for the safe keeping of his own papers, tools, books and plans until he gives them up to the Director or the Record Keeper.

5. ORDER.

Each member of the School is expected to leave his room, table, tools, etc. in order after every day's work.

Overalls must be worn during working hours, and must be kept in good condition and hung in their place on the student leaving the Theatre or Studio.

6. EXERCISES.

Problems will be set for the Student to work out on his own initiative, without assistance, and the results (such as plans, writings, drawings and photographs) will be on occasion exhibited and criticised in Class.

A student is not to ask another student how to do this or that. Each is to learn self-reliance, and how to puzzle a thing out for himself.

During research work the student is to use his own brain and resources, and except as a last resource is not to ask advice from the authorities or others in the Museums or elsewhere.

7. DISCIPLINE.

Any member of the School chosen by the Director to act as Overseer to any department, shall take control of that department during all classes; and all who are working in those classes

— managers, actors, teachers, tradesmen, artists, journalists or other press men — in fact, from any person or persons outside the School, in which a proposal or suggestion is made that he should supply news of the School or its affairs, projects or experiments, or divulge any ideas or designs of the School, or its Director's methods and programme (or any part thereof), for any purpose or motive whatever, is expected to inform the Director without a moment's delay.

Whether the student be urged from high or low motives to give information, he is expected to refuse to comply.

He must not even say that he will bring the matter before the notice of the Director.

Outside persons wishing to help the School can apply to the Director without introduction.

10. ITALIAN STUDIES.

It is hoped that Students will avail themselves to the full of every opportunity given them to become acquainted with the Architecture and Music of Italy, remembering that by learning to appreciate the two other Arts they will fit themselves the better to understand and appreciate the Art of the Theatre.

Students are required to give as much attention as possible to the study of Italian, in and out of School hours.

11. VACATION STUDIES.

It is expected that Students will devote a considerable portion of each Vacation to the work in one form or another, such as (while travelling) in photographing, sketching, and observing any objects or matters connected with the Theatre.

Special prizes of five pounds and two pounds will be awarded for the best self-imposed work done during the vacations.

This work might be merely the discovery of a certain object connected with the Art, or it might be the invention of a scenic device or the elaboration of a theory.

All entries must be communicated or sent in to the Director two days before the beginning of a term.

12. SCHOLARSHIPS.

Scholarships are founded by the gift of such a sum of money as shall when invested produce an annual income sufficient to provide either the School fees, or these in addition to a sum, not exceeding fifty guineas per annum towards maintenance during the School year. They are obtainable by competition on special terms, of which notice will be given; or nominations may be made at the discretion of the Director.

— managers, actors, teachers, tradesmen, artists, journalists or other press men — in fact, from any person or persons outside the School, in which a proposal or suggestion is made that he should supply news of the School or its affairs, projects or experiments, or divulge any ideas or designs of the School, or its Director's methods and programme (or any part thereof), for any purpose or motive whatever, is expected to inform the Director without a moment's delay.

Whether the student be urged from high or low motives to give information, he is expected to refuse to comply.

He must not even say that he will bring the matter before the notice of the Director.

Outside persons wishing to help the School can apply to the Director without introduction.

10. ITALIAN STUDIES.

It is hoped that Students will avail themselves to the full of every opportunity given them to become acquainted with the Architecture and Music of Italy, remembering that by learning to appreciate the two other Arts they will fit themselves the better to understand and appreciate the Art of the Theatre.

Students are required to give as much attention as possible to the study of Italian, in and out of School hours.

11. VACATION STUDIES.

It is expected that Students will devote a considerable portion of each Vacation to the work in one form or another, such as (while travelling) in photographing, sketching, and observing any objects or matters connected with the Theatre.

Special prizes of five pounds and two pounds will be awarded for the best self-imposed work done during the vacations.

This work might be merely the discovery of a certain object connected with the Art, or it might be the invention of a scenic device or the elaboration of a theory.

All entries must be communicated or sent in to the Director two days before the beginning of a term.

12. SCHOLARSHIPS.

Scholarships are founded by the gift of such a sum of money as shall when invested produce an annual income sufficient to provide either the School fees, or these in addition to a sum not exceeding fifty guineas per annum towards maintenance during the School year. They are obtainable by competition on special terms, of which notice will be given; or nominations may be made at the discretion of the Director.

13. BUSINESS.

A certain percentage of the profit from works carried out by the School will be given by the Director to those who have taken part in them.

14. MEMBERS LEAVING THE SCHOOL.

Should a member of the School wish to leave it, or be obliged to leave it for any reason whatever, or sever his connection with it at any time or in any way, it is understood that he will continue to hold himself bound in honour by the obligations he undertook when first entering the School. He is not to talk about the work being done there, or about its projects, plans, or experiments, or about the personalities and private affairs of his former associates.

He is to give no information whatever to persons connected with the Press, nor may he provide material in the form of photographs, sketches or written notes to be used by such persons. He is not to write articles or to assist in writing articles upon any subject which may be considered the property of the School, from information which he has received there.

Should he have left the School through any dissatisfaction owing to misconception of its special aims, he is trusted not to speak unfairly in its disparagement.

As stated in Rule I, he undertakes not to join any other School of a similar nature.

Unless he is prepared to abide by this agreement both in spirit and in letter, he is advised at once to reconsider his intention of remaining a member of the School, for the fact of his membership implies the acceptance of all its rules and restrictions.

I have read and understood these rules, and accept them willingly and will abide by them loyally.

Signed _____

SCHOOL FOR THE ART OF THE THEATRE

SECOND DIVISION

Student's Application for Admission

1. Name in full
2. Home Address
3. Age last birthday
4. State whether already studying for the stage
5. State what branch of study
6. State which of the following you wish to become: stage manager, actor, actress, scene designer or painter, costume designer or maker, dancer, stage mechanic, or pantomimist
7. Subject for extra optional study
8. Father's or Mother's Name and Address
9. References:

Signature of Applicant
and of Parent or
Guardian, if under
age. }

Date 19

To THE SECRETARY,
London Offices: SCHOOL FOR THE ART OF THE THEATRE,
7, JOHN STREET,
ADELPHI, LONDON, W.C.

N.B.—The Entrance Examination Fee is One Guinea, which amount must accompany this Form. Cheques should be crossed and made payable to *The Secretary of the School for the Art of the Theatre*.

This Entrance Examination is not a “qualifying” one but is simply for the purpose of ascertaining how much the Student already knows.

Lista do comitê honorário internacional da escola de Craig (Arena Goldoni, 1913)

Publicação do comitê de personalidades que avalizaram a inauguração da escola de Gordon Craig em Florença. Nem todas as pessoas indicadas realmente participaram da realização da escola, mas, para Gordon Craig era importante trazer a maior credibilidade possível para seu empreendimento.

Preliminary Prospectus

March 1913

SCHOOL FOR THE ART OF THE THEATRE

FOUNDED 1913

London Offices: 7, JOHN STREET, ADELPHI, LONDON

Telephone No. 1601 Regent

Director:

EDWARD GORDON CRAIG

HONORARY INTERNATIONAL COMMITTEE

England

DUCHESS OF LEEDS
MISS ELLEN TERRY
COMMENDATORE WALTER CRANE
AUGUSTUS JOHN
R. B. CUNNINGHAME GRAHAM
HALDANE MACFALL
HAROLD CHILD
TERENCE PHILIP
ALBERT ROTHENSTEIN
GERARD CHOWNE
CHARLES SHANNON
WILLIAM POEL
J. MARTIN HARVEY
ST. JOHN HUTCHINSON
MARTIN SHAW
P. G. KONODY

Ireland

W. B. YEATS
LORD DUNSANY

Germany

COUNT KESSLER

Russia

M. CONSTANTIN STANISLAWSKY
DR. G. BALTRUSCHAITIS
M. VALERII BRIUSOFF
M. NEMIROVITCH-DANTCHENKO
M. SIMON LOURIE
M. SERGIUS POLIAKOFF

Italy

CONTESSA SERRISTORI
SIGNOR CARLO PLACCI
SIGNOR M. SCHERILLO
SIGNOR TOMASSO SALVINI

Austria-Hungary

DR. ALEXANDER HEVESI

Japan

Y. TSUBOUCHI
MATSUMOTO KOSHIRO

France

COMTESSE GREFFULHE
MADAME YVETTE GUILBERT
MADAME SARAH BERNHARDT
M. ANDRE GERMAIN
M. DOUCET
M. JACQUES ROUCHÉ

Libreto para distribuição interna com informações básicas sobre a escola (1913)

FOR PRIVATE CIRCULATION ONLY

SCHOOL FOR THE
ART OF THE THEATRE

INTERNATIONAL COMMITTEE

ENGLAND:

S. P. M. BLIGH
HAROLD CHILD
LORD DUNSANY
TERENCE PHILIP
DUCHESS OF LEEDS
MISS ELLEN TERRY

RUSSIA:

M. GEORGE BALTRUSCHAITIS
M. SIMON LOURIE
M. SERGIUS POLIAROFF

AUSTRIA-HUNGARY:

DR. ALEXANDER HEVESI

FRANCE:

MADAME SARAH BERNHARDT
MADAME YVETTE GUILBERT
M. ANDRE GERMAIN

ITALY:

SIGNOR CARLO PLACCI
THOMASO SALVINI
SIGNOR M. SCHERILLO
CONTESSA SERRISTORI

GERMANY:

COUNT KESSLER

JAPAN:

MATSUMOTO KOSHIRO
Y. TSUBOUCHI

ENGLISH ADVISORY COMMITTEE

LAURENCE BINYON	WILLIAM ROTHENSTEIN (<i>Chairman</i>).	PROFESSOR SAUTER
GEORGE CALDERON	C. LEWIS HIND	J. BUYERS SCOTT
GILBERT CANNAN	ST. JOHN HUTCHINSON	CHARLES SHANNON, A.R.A.
E. K. CHAMBERS	AUGUSTUS JOHN	MARTIN SHAW
GERARD CHOWNE	P. G. KONODY	P. WILSON STEER
J. PAUL COOPER	HALDANE MACFALL	WILLIAM STRANG, A.R.A.
E. GORDON CRAIG	AMBEROSE McEVoy	HENRY TONES
WALTER CRANE	T. STURGE MOORE	DONALD F. TOVEY
OSMAN EDWARDS	PROF. GILBERT MURRAY	H. G. WELLS
J. L. GARVIN	NIGEL PLAYFAIR	R. VAUGHAN WILLIAMS
J. MARTIN HARVEY	WILLIAM POEL	W. B. YEATS
	ALBERT ROTHENSTEIN	

EXECUTIVE OFFICES:

215 KING'S ROAD, CHELSEA, LONDON, S.W.

SECRETARY: HARRY W. IFE.

THE AIM OF THE SCHOOL

THE SCHOOL will aim at doing, and discovering the means of doing, what is left undone by the Modern Theatre. It will aim at infusing the life of imagination into every Art and Craft connected with the Theatre. To achieve this, experiment is necessary—experiment the thorough nature of which is impossible in the actual conduct of a Theatre, and only possible in such a Foundation as is now proposed.

A body of picked men will take charge of the School when it is erected, and conduct researches into every aspect of the three elements—Sound, Light, and Movement—of which the Art of the Theatre is composed. They will be furnished with a Stage and all implements and appliances necessary for the Stage. They will invent more and better implements and appliances. They will publicly and privately produce Plays, and they will be constantly in touch with Theatres all over the World, which, by a system of co-operation, will have the benefit of all that is discovered and created in the School in return for their support. There will be men continually being trained in fitness to serve the Art of the Theatre, and sent out to every country in the Western World to spread the ideas of the School and to supervise Productions, and to reconstruct and regenerate Theatres. The School will, it is hoped, by the thoroughness of Art—with its economy of means and directness of purpose—combat and destroy the expediency of commerce, with its vagueness and nullity of conception and its looseness in aim. The School will be an engine, an organism by which imaginative men and artists will be able to break down the barrier, which, so unhappily for the World's peace and welfare, exists between themselves and unimaginative men. The School, it is hoped, will, while being a practical and working Institution, exercising a living influence on the Art of the present, create in course of time a solid basis upon which the workers of the future will be able to build a vital and supreme Art.

The Repertory Theatre movement has done and is doing a valuable pioneer work, but it is only by the foundation of a School that that

work can be brought to a fruitful consummation: it is only by the foundation of a School that there can be created a truly National Theatre, that is a Theatre which is an organic and living member of the body politic.

The School will be founded upon a sound working basis; its funds will be vested in Trustees, it will be governed by the laws usually applied to Corporations, and its Executive will be responsible to a Committee. It is hoped that all the multifarious active influences and interests now centred upon the Theatre will support the School, and that it will become a National Institution and the nucleus of other Institutions which shall yet further win honour for the English race.

Signed,

WILLIAM ROTHENSTEIN
(Chairman).

E. GORDON CRAIG.

GILBERT CANNAN.

ST. JOHN HUTCHINSON
(Hon. Treasurer).