

Uma Pedagogia teatral velada: a Über-marionette de Gordon Craig

Tradição - Movimento - Futuro

*Almir Ribeiro**

Resumo

O caráter pedagógico do pensamento de Gordon Craig não é um aspecto explícito de sua obra de um modo geral, que parece preferir debruçar-se sobre questões estéticas e de redefinição do que seja a própria linguagem da arte do teatro. Mas se insinua de maneira sutil em seus primeiros escritos - por vezes numa via contrária - e irá aflorando lentamente em direção à formalização de um modelo pedagógico teórico e prático para um "artista do teatro do futuro". Nesse viés pedagógico de seu trabalho se insere a criação da alegoria do Über-marionette e a crítica ao trabalho do ator, alvo principal da crítica inserida nessa formulação. A combinação dessa imaginativa criação utópica de um super-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 suas questões estéticas e formará uma pedagogia velada, oculta em duplos sentidos e imagens poéticas, que se coadunam perfeitamente com o universo lírico de toda sua obra.

Palavras-chave: Teatro; Edward Gordon Craig; pedagogia teatral

Abstract

The pedagogical aspect of Gordon Craig's thought is not an explicit feature of his work in general, which seems to prefer weave considerations over aesthetic issues and the search for a redefinition of what is the actual language of theatre as an art. But insinuates itself subtly in his early writings - sometimes in the opposite direction - and will slowly surfacing towards formalizing a theoretical and practical pedagogical model for an "artist of the future." In this educational approach of his work, we can spot the creation of the allegory of the Über-marionette, and its scepticism about the actor's work, the main target of criticism included in this formulation. Combining this imaginative creation of a utopian super-actor and his attributes, with a detailed description of the impracticability actor as author and artistic material, gives us an intriguing educational proposal that interexchange with their aesthetic vision and form a kind of veiled pedagogy, hidden in ambiguities and in poetic images, tying in perfectly with the lyrical universe of all his work.

Key-words: Theatre, Edward Gordon Craig; theatre pedagogy

** Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. (USP). E-mail: almir.ribeiro.usp@gmail.com*

Introdução

O caráter pedagógico do pensamento de Gordon Craig não é um aspecto explícito de sua obra de um modo geral, que parece preferir debruçar-se sobre questões estéticas e de redefinição do que seja a própria linguagem da arte do teatro. Mas se insinua de maneira sutil em seus primeiros escritos - por vezes numa via contrária - e irá aflorando lentamente em direção à formalização de um modelo pedagógico teórico e prático para um "artista do teatro do futuro". Nesse viés pedagógico de seu trabalho se insere a criação da alegoria do *Über-marionette* e a crítica ao trabalho do ator, alvo principal da crítica inserida nessa formulação. A combinação dessa imaginativa criação utópica de um super-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 suas questões estéticas e formará uma pedagogia velada, oculta em duplos sentidos e imagens poéticas, que se coadunam perfeitamente com o universo lírico de toda sua obra.

Em 1907, dois anos após publicar *A arte do Teatro*, o livro que o tornaria famoso em toda a Europa, Craig muda-se para Florença e muda inteiramente a natureza de sua atividade artística. Em 1913, 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, profissionais do teatro de bonecos e de maquetes e professores de geometria. 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, incluindo a de Jacques Lecoq (*Le Vieux Colombier*) e Oskar Schlemmer (*Bauhaus*).

Craig sempre reuniu uma provocativa proposta de redimensionamento da linguagem teatral a uma feroz crítica ao trabalho do ator, invocando, inclusive, sua remoção definitiva do âmbito da criação teatral, de onde surge sua pedagogia inversa. Pois clamando pela extinção do ofício do ator, apenas bradava seu amor por este ofício. A sombria citação de Eleonora Duse: "Para salvar o teatro, o teatro precisa ser destruído, os atores e atrizes precisam todos morrer de peste. Eles fazem a arte impossível" (DUSE apud CRAIG, 2009, p. 27) que utilizou para introduzir seu *O ator e o Über-marionette*, apenas reforçava esta ideia.

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, na verdade, não queremos que isso realmente aconteça? O que quero realmente 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 (CRAIG, 2009, p. XXII)

Sua posição crítica em relação ao ator ficou famosa após a publicação de seu célebre artigo *O ator e a Über-marionette*, em março de 1907. Edward Gordon Craig recolheu - de bom grado - reações contraditórias, mas sempre calorosas sobre sua proposta. A proposição de substituição definitiva do ator por marionetes ofendeu e intrigou; acendeu discussões e causou mal-entendidos; incitou polêmicas e criou um dos mais persistentes enigmas da história do Teatro.

Deve-se, obrigatoriamente, justapor a esse viés pedagógico presente no pensamento de Gordon Craig a figura de Isadora Duncan. Craig compartilhava com Isadora ideias utópicas de projetos pedagógicos onde a arte do futuro pudesse ser cultivada e disseminada pelo mundo. Ambos encontraram no outro a utopia comum desse diálogo com o futuro. O projeto dessa utopia comum se vislumbra através das ideias pedagógicas de ambos. Ambos escrevem textos importantes dentro de seus universos criativos com essa referencia: Isadora escreveu *A dança do*

futuro (1903) e Gordon Craig O Futuro, uma esperança (1906) e Os artistas do teatro do futuro (1907). Isadora buscou sofregamente 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. Essa intuição de que possuir algo a ser dito para as futuras gerações, apesar de inerente à prática pedagógica, em Isadora e Craig apontava sutilmente nuances da pretensão messiânica que fazia parte do caráter de ambos. Esse aspecto profético indicava uma herança nítida da influência do amor comum pela filosofia 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).

Este ciclo extremamente produtivo de Gordon Craig 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*.

A produção cênica de Craig ao longo de sua vida foi relativamente pequena, consistindo de algumas poucas produções, sendo a mais importante delas, indubitavelmente, o *Hamlet*, com o Teatro de Arte de Moscou e Stanislavski. Sua atitude utópica, perfeccionista e centralizadora é comumente apontada como um empecilho constante para seus projetos. A partir da segunda guerra, Craig declara que se dedicará 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. Craig sempre demonstrou uma especial admiração por *Macbeth* e *Hamlet* dentro da obra de Shakespeare por seus dramas de contextos sobrenaturais. Craig dedica um capítulo de seu *Sobre a arte do teatro* (1911) ao tema dos espíritos ou fantasmas que povoam o universo criativo de *Hamlet* e afastam para longe qualquer tipo de abordagem realista, abrindo campo para uma abordagem metafísica de seus significados. A estréia de *Macbeth* coincide com o ano em que morre Isadora Duncan.

Em 1936, com a Europa entrando em nova crise e a beira de outro conflito, Craig abandona definitivamente a Itália e 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 Crusoe*. 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, finda a guerra, 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, *The story of my days*, finalizando uma autobiografia que havia iniciado em 1907. Craig morreu em Veneza, em 1966, aos 94 anos.

ÜBER-MARIONETTE. CRÍTICA E PEDAGOGIA DO ATOR

Craig pregou a abolição do ator por diagnosticar a incompetência deste para a tarefa a qual, a princípio, ele se propõe e pelo prejuízo e atraso para o desenvolvimento da arte teatral que esta impertinente insistência carregava em si. Influenciado por idéias teatralmente heréticas e respirando os ares simbolistas e revolucionários de seu tempo, Edward Gordon Craig recusou a qualidade de artista ao ator, uma vez que este não era capaz de se libertar do que é emotivo

e acidental. Essas características “demasiadamente humanas” eram vistas como obstáculos à expressividade mais profunda e, portanto, inimigas da Arte. A questão central no Simbolismo teatral era a possibilidade de tradução exterior da vida que é interior. Assim, ao ainda que modesto papel de mediador para a corporificação simbólica de uma ideia, o ator não seria adequado.

Atuar não é uma arte; é, portanto incorreto se falar do ator como um artista. Porque tudo o que é acidental é inimigo do artista, a arte é em antítese absoluta com o caos, e o caos é criado do amontoamento de vários fatos acidentais. À Arte se atinge unicamente de propósito. Logo, fica claro que para se produzir uma obra de arte qualquer, podemos trabalhar apenas com aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais” (CRAIG, 2009).

Como solução, Craig propõe a abolição do ator em cena e em seu lugar assumiria uma figura inanimada, um *Über-marionette*, que não representaria a vida, uma vez que é, em si, afastado dela, mas podendo por isso mesmo transcendê-la e oferecer aos homens uma visão única da vida em sua essência, como afirmou em sua célebre máxima: “O ator deve desaparecer, e em seu lugar deve assumir a figura inanimada – podemos chamá-la de *Über-marionette*, a espera de um nome adequado” (CRAIG, 2009). Essa utópica figura inerte que assumiria a cena teatral, 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, remetendo diretamente à Nietzsche. O ator como uma corda estirada, como uma condição para ultrapassagem para um outro patamar. E também como território vivo e dinâmico onde a comunhão dionisíaca deve se dar. Ao mesmo tempo condena à letargia eterna não a marionete, mas a vida cotidiana com a aceitação passiva dos limites impostos pelas instabilidades e fragilidades sensoriais do ator, “demasiadamente humano”. Preconizando a “morte” dos atores para substituí-los por objetos animados, Craig no fundo desejava a morte dos empecilhos subjetivos que atrapalhavam o trabalho de criação do ator. Sonhava ver o ator ressuscitado em uma nova e revolucionária técnica e a exemplificava citando o ator britânico Henry Irving, a quem admirava desde jovem.

Craig invocando a Morte e desumanizando o ator, avança de forma radical e definitiva contra o Naturalismo. Elimina a figura humana em cena para recompô-la de maneira magnífica, bizarra, quase grotesca. Com seu *Über-marionette*, Craig desafia o ator a se libertar de tudo o que é acidental. Para Craig, a marionete é um ator sem egoísmo ou vaidades. Ao propor a substituição dos atores por marionetes, antes, por supermarionetes, 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).

A expressão em inglês *Über-marionette* é comumente traduzida como “Supermarionete”. Entendi que Craig decidiu não utilizar o prefixo “super”, possível também em inglês, e preferiu o “*über*” de origem germânica. E creio que buscava o mesmo efeito de uma outra alegoria importante para sua época, a do *Übermensch* de Nietzsche. É fato que traduzir a expressão de Nietzsche como Super-homem deixa uma lacuna de sentido. Creio que Craig pretendia, também ele, angariar para sua elaboração essa lacuna no universo da imagem simbólica que então engendrava. Por isso, “a espera de um nome adequado”, prefiro deixar essa expressão em sua escrita original, esperando que arrecade para si essa fatia de possibilidades presente no *Übermensch* de Nietzsche.

Mas Craig propunha realmente substituir atores por bonecos? E se ele não propunha povoar os palcos com gigantescos bonecos inanimados, o que realmente quis dizer com sua apologia e clamor por esse Über-marionete? Denis Bablet busca encontrar uma resposta: “Por que Supermarionete e não simplesmente marionete? Porque o ator Supermarionete manterá sobre a marionete uma nítida superioridade: ele será consciente de seus gestos e de seus movimentos” (BABLET, 1962, p. 138). Para Bablet, Gordon Craig falava em sentido figurado sobre uma espécie de “manipulador interno” ao ator, consciente e preciso: “um virtuose, cujo efeito visível fosse resultado de um controle supremo, absoluto, das técnicas de cena” (AZZARONI, 1990, p. 17). O Über-marionete seria um ator, formado sob uma metodologia extremamente eficiente e treinado de maneira longa e disciplinada para atingir a maestria no manipular das técnicas específicas de sua arte. Mas um ator. Não um boneco. Tudo indica – inclusive a partir de alguns escritos posteriores do próprio Craig – que Bablet, no mínimo, se aproximou muito da resposta definitiva. Mas mesmo em sua interpretação literal de artefato de madeira, muitos importantes pensadores – como Tadeusz Kantor e Etienne Decroux – lapidaram interpretações mais ou menos possíveis para o Über-marionete:

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)

Relutante até o fim em revelar no que se constituía objetivamente sua proposta de um Über-marionete, Craig conseguiu, como desejava, perpetuar uma discussão em torno a seu nome e assim immortalizar-se. A obscuridade de sua provocativa proposta oferece margem a vários tipos de reflexões sobre o fazer teatral, sobre a arte de um modo geral e até sobre questões existenciais. “A Supermarionete 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. XXII). O espírito intrinsecamente polêmico provocativo da utopia do Supermarionete excita a imaginação teatral até os dias de hoje. 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.

UM ATOR NATURALMENTE ARTIFICIAL

Craig passeou por todos os aspectos da produção teatral, sempre emprestando além de seu acurado senso crítico, uma extraordinária capacidade propositiva teórica e prática. 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 o vínculo criado ao início de seu percurso no teatro, como ator, ele mesmo, junto à companhia teatral de sua mãe, Ellen Terry. Sua obsessão – velada – em buscar uma alternativa para a formação dos atores do futuro pode possuir raízes aí. A invenção da imagem do Über-marionete é o gesto principal dessa dinâmica na busca deste objetivo. O aparecimento sombrio desta criatura inerte e enigmática sobre a cena impôs vários desafios à arte do ator. Uma delas seria uma indispensável obliteração do ego do ator e o abandono a qualquer ideia de imitação da natureza, de resgate emotivo do personagem e de superposição entre o ator e sua criação. Duras tarefas que precederiam ao domínio das técnicas indispensáveis ao ofício do ator. Craig preconiza o ator como um material maleável. Um ator consciente de seu trabalho, de suas ferramentas técnicas e da produção de

sua obra. Craig prega, assim, o abandono do egoísmo, um pleno controle de si mesmo e, por consequência, dos meios expressivos do ator. Se em seu primeiro texto, *A arte do teatro*, preconizava o retorno da disciplina na criação teatral, em *O ator e o Über-marionette* oferece ao ator uma meta de autonomia artística.

A questão da naturalidade em oposição à artificialidade era outra questão de fundo. O homem preso a seu universo expressivo cotidiano, buscava sua expressividade a partir de uma espontaneidade supostamente natural. O boneco, ao contrário, era a princípio e ostensivamente artificial. Sua expressividade necessitava de uma ativação necessariamente artificial, uma vez que não provinha dele mesmo. Essa dicotomia oposta excitou inúmeras conjecturas sobre a natureza do trabalho do ator, sua técnica e, conseqüentemente, sua formação.

Craig apontava Henry Irving, a quem conheceu de perto e testemunhou atuar na companhia teatral de sua mãe, como um exemplo vivo de Über-marionette. Craig identificava em Irving a abordagem perfeita na construção artística do ator sonhado por ele. Cada passo de Irving, segundo Craig, era medido e nada era deixado ao acaso, criando uma dinâmica mais condizente com uma dança. Questionado sobre a "naturalidade" resultante deste tipo de trabalho, Craig respondeu que Irving era sim natural, mas "natural como um raio, não natural como um macaco. Insisto, Irving era natural, e também altamente artificial" (CRAIG apud BARBA, 2012. p.145). A questão do que é "natural" é, de fato, e ainda hoje, uma questão difícil: sua precisa definição e mesmo sua supostamente oposição direta ao artificialismo.

Craig chegou a esse território alegórico sobre o ator por uma combinação de intuição mística pessoal e de fascínio pelo universo das máscaras, bonecos e objetos latente no movimento simbolista, a partir do qual "sonhou" a figura magnífica e utópica da Supermarionete. Mas o que levou Craig a buscar estes novos territórios foi um diagnóstico sombrio e desalentador da arte teatral européia de sua época, marcada pelo aprofundamento do Naturalismo e por renitentes resquícios românticos. Craig havia constatado a impossibilidade de comungar os elevados ideais da Arte com a mundana e imprecisa precariedade dos resultados obtidos pelo ator, quando em busca de um pretense "natural" e ao sabor de sua subjetividade volúvel. Para Craig o ator chafurdava em processos por demais rudimentares, pois sua formação o agrilhoava inevitavelmente a seu ego. Contra esse ator acorrentado a seu ego, Craig resgatou o fascínio extremamente arcaico e contemporâneo do teatro de marionetes. Essa visão de que o Teatro de bonecos poderia substituir com vantagens o ator em cena só era possível pelo renovado encanto simbolista com as possibilidades expressivas de máscaras, bonecos e objetos, encontradas também em Maeterlinck e Kleist, por exemplo.

Por detrás das alegorias provocativas das máscaras e marionetes, Craig tinha um objetivo técnico: ele acreditava que o ator em sua formação deveria saber compor sua musculatura facial de modo a criar máscaras faciais que pudessem ser mantidas durante toda uma performance. Em suma, não buscar um sentimento em cena, mas algum tipo de simbolismo facial e corporal que ocasionasse o efeito equivalente ao sentimento. Ao invés de sentir, ele 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. De fato, o teatro oriental participa inevitavelmente do universo de reflexões sobre essa dualidade. Todas as formas cênicas tradicionais do mundo, com exceção ao teatro ocidental, buscam em sua formalização estética uma proposital artificialidade, onde o cotidiano, quando se insinua, surge como uma estilização e não como mimética do natural. Nesse caso, o Teatro Kathakali, estilo masculino de teatro clássico do sul da Índia, oferece um bom exemplo. O ator kathakali aprende a estruturar sua presen-

ça em cena como um ator-manipulador arranja e dispõe o corpo de seu boneco sobre o palco. Ele aprende a manter esse distanciamento indispensável à própria aplicação de sua técnica. Nesse sentido busca afastar o elemento “humano”, emotivo e ocasional, que Craig repudiava.

O ATOR DO FUTURO E O EXEMPLO DO ORIENTE

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 a beira do fim. 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).

Apesar de sua busca incessante por um renascimento da arte do ator através do redimensionamento de sua técnica, Gordon Craig não parecia crer na possibilidade que os atores orientais pudessem ser encarados como uma resposta direta para sua questão sobre o Supermarionete. Mas a questão gerou sobre ele 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). Ele se demonstrava preocupado com a aproximação passiva a essas tradições e as tendências miméticas ou cleptômanas. Ele explicitava suas reticências quanto a essa aproximação:

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 à Deus. (CRAIG apud COOMARASWAMY, 1987, p. 2).

A figura desconstruída do ator oriental – seja no Nô, no Kabuki ou no Kathakali – é recoberta por uma indumentária que apaga completamente seu perfil humano. A estética de suas figuras em cena caminha na direção do grotesco e do fantástico. A silhueta humana desaparece por inteiro, dando lugar a uma impressão de bonecos gigantes, manipulados por algum impulso que não nos é oferecido compreender. A feérica maquiagem do Kathakali – assim como no Teatro kabuki – completa esse processo de artificialidade e marionetização de seus atores que exponencia ao máximo a potencialidade teatral dessas formas teatrais.

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. O resgate dos coturnos gregos em algumas de suas peças também sublinhava essa busca. Tal ator, redimensionado, pressupõe uma formação específica. Algo que ultrapasse o contexto de uma montagem. Craig explicita isso por sua via negativa ao pregar a abolição do conceito (antigo) de ator, ao clamar por sua morte. E pelo advento do novo ator, do artista. Ele não uma adaptação, uma evolução. Seu impulso

escatológico é justificado por seu ardor visionário e por certo gosto pela controvérsia, mas se justapõe à sua atitude propositiva e pedagógica de diálogo com o futuro, mais especificamente com “os artistas do futuro” e com suas técnicas, características e possibilidades expressivas.

Craig conhecia, pelo menos em teoria, o processo de marionetização elaborado pelos teatros orientais tradicionais. Da Índia ele buscou a referencia ao nascimento do teatro, às margens do rio Ganges. Apesar de nunca ter estado na Índia, tomou conhecimento do rigoroso processo formativo de seus atores através das cartas escritas por Ananda Coomaraswamy. O contato direto de Gordon Craig com o teatro oriental foi muito limitado e se resumia às suas inúmeras e incansáveis leituras sobre o assunto, mas ao assistir a apresentação da dançarina japonesa Hanako, que fazia à época um giro pela Europa, conseguiu identificar a mescla de elementos elaborada pela dançarina visando uma aproximação ao gosto ocidental.

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 apud SAVARESE, 1992, p. 363)

Parece claro que Craig admirava o processo pedagógico do Oriente e que nutria grande admiração por sua complexidade e pela disciplina exigida. Mas toda esta incrível estruturação elaborada pela tradição oriental não poderia, nem deveria, ser transposta para a Europa, podendo servir apenas como inspiração. A imitação de formas teatrais produtos de culturas com imensa sedimentação não só não era possível, como era contraproducente ao desenvolvimento do teatro e de seus processos formativos.

Nós não temos nada a ganhar, como pretendem alguns, através da imitação pura e simples desta ou daquela antiga forma de teatro, de suas máscaras, de seus símbolos, de suas convenções, de seus costumes. Será, sobretudo, pesquisando o espírito do qual estas formas exteriores e estes acessórios são expressões que nós podemos esperar encontrar alguma coisa de válido, aconselhável ou encorajador, que possa nos ajudar a dar forma às máscaras, aos símbolos e às leis de nosso teatro futuro. (CRAIG apud SAVARESE, 1992, p. 388)

Outro elemento importante na pedagogia de Gordon Craig seria a utilização da máscara. Para Gordon Craig, o rosto é só um instrumento do realismo convencional. Craig busca romper todas as amarras desta escravidão do ator. A máscara seria uma garantia contra a emoção. Ela faz do ator, obrigatoriamente, um Über-marionette e obriga o ator a uma recitação simbólica, enquanto ele mesmo se torna um símbolo. Vários pesquisadores identificaram e adotaram a máscara como método de investigação, na formação de seus atores e mesmo como elemento estético para suas criações.

Gordon Craig com seu Über-marionette joga com o claro potencial mítico das formas animadas: o boneco, o objeto e a máscara possuem uma íntima e primordial relação com a Morte e com as qualidades efêmeras do Teatro, e da Vida. Se o Teatro em si é uma prosa de glorificação ao presente, ao agora e à vida, o Teatro de bonecos é sua poesia. Ele possui em sua definição o traço da morte e da inexorável e efêmera materialidade. Essa aproximação destemida da Morte confere ao Teatro de formas animadas uma riqueza prolífica e única, alimentada precisamente por fundar sua linguagem expressiva em um constante afrontamento entre as dualidades

mais essenciais ao ser humano. Dentre as inúmeras vertentes do Teatro de formas animadas, sobressai a máscara, seu representante mais ancestral e que acabou por forjar o ícone que simbolizaria para sempre a própria arte teatral e toda sua trajetória. É a mais primitiva e mais contemporânea das formas teatrais. Atuando nos extremos das ambigüidades do ser, a máscara projeta o ser humano para o futuro, pois oferece um campo de jogo para uma eterna intuição de desdobramento, de devir. A máscara e seus derivados animados atravessaram no Ocidente momentos alternados de esplendor e de obscuridade. O movimento simbolista as adotou emprestando-lhes novas possibilidades, funções e sentidos.

Craig reconhece seu poder excitatório e por toda a sua vida, a imagem da máscara servirá para ele como um elemento provocador. Ele afirma que a expressão facial humana, em sua maior parte, não tem valor algum. Craig afirma que, para um ator, "é preferível, desde que não se trate de um tolo, que ao invés de seiscentas expressões, surjam em seu rosto apenas seis expressões". (CRAIG, 1908, p. 5). Não por acaso, Craig batizou sua célebre revista de *The Mask* (A Máscara), onde publicou pela primeira vez seu texto sobre a *Über-marionette*.

CONCLUSÃO: O FUTURO E A ARENA GOLDONI



Figura 1 - Placa indicativa da localização da escola de teatro Arena Goldoni de Gordon Craig em Florença, inaugurada em 27 de fevereiro de 1913 Fonte: autor.

Em 1913, Gordon Craig estabelece em Florença sua Escola de Artes para o ensino do teatro. Sempre havia pensado que a escola se estabeleceria em solo inglês, mas a oportunidade se apresentou com um teatro a céu aberto na Itália, a Arena Goldoni. Buscando colocar em prática as ideias cultivadas ao longo dos anos, algumas delas veiculadas em sua publicação *The Mask*, a proposta pedagógica da Escola de Artes de Gordon Craig englobava todos os domínios do Teatro em seus aspectos práticos e teóricos. O teatro do “passado” serviria como fonte de tradição; o presente reclamaria a atenção mais severa, para que o futuro pudesse fazer surgir o nascimento de um novo teatro.

O projeto da escola consome enorme quantidade de tempo, esforço e dinheiro. E Craig dedica seu tempo integral para inaugurá-la em 1913, reunindo (e empregando, em um tempo de grande crise econômica na Itália, é importante ressaltar) inúmeros artesãos, técnicos, professores. A escola possuía duas seções claramente diferenciadas. Uma estava composta por quinze ou vinte colaboradores remunerados (arquitetos, pintores, músicos, eletricitas, fotógrafos, carpinteiros, maquetistas, etc.) que, escolhidos por Craig, estudariam seus métodos e colaborariam em suas cenografias. Eles seriam os professores para a segunda seção, formada por um grupo de trinta estudantes com uma boa formação geral, que pagavam uma cota. A primeira seção foi pensada também como uma possibilidade de empregos para os alunos que se sobressaíssem ao longo de seu aprendizado.

As disciplinas estudadas eram variadas: movimento, dicção, ginástica, esgrima, música, educação vocal, desenho, decoração de cena e vestuário (concepção e realização), modelagem, esgrima, dança, mimo, improvisação, direção de cena, iluminação, marionetes (concepção, fabricação e manipulação), construção de maquetes e língua italiana. Muitas das aulas acontecem “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).

Gordon Craig aboliu a maneira usual para a época de ensino do teatro e privilegiava 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 de uma disciplina central no plano de ensino denominada “Movimento”. Impôs uma disciplina rígida de aprendizado, pois acreditava que somente sob uma disciplina muito severa se poderia aprender a arte. Não era permitido trabalhar fora das horas indicadas sem a permissão do diretor, deveria se manter um diário com anotações sobre todas as atividades desenvolvidas e era exigida obediência absoluta aos professores.

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)

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. Assim como a escola para danças criada por Isadora, a escola de Craig erigiu um padrão seguido por diversas outras escolas. Mas seu tempo de existência foi extremamente curto e a análise de seus resultados está comprometida por este fato. No entanto, podemos afirmar que Gordon Craig era, obviamente, contrário à extinção do ator. Ambos sonhavam com sua máxima potencialização, em uma trajetória de ultrapassagem, nos moldes

nietzschianos. Ainda que não possuísse as nuances humanísticas do projeto de Isadora Duncan, Craig almejava a plenitude do ator e de seu potencial expressivo. Mesmo quando – ou principalmente quando – clamou pela Supermarionete em cena: “Não é verdade que quando gritamos ‘Ah, vá para o diabo!’ nós, na verdade, queremos que isso realmente aconteça. O que quero dizer é: ‘Pegue um pouco de seu fogo e volte curado!’. E é isso o que desejo para os atores, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que a Supermarionete os substitua” (CRAIG, 2009, p. XXII).

O trabalho desenvolvido atualmente na Arena é o que se poderia chamar de cooperativo por todos aqueles que amam a aventura e a coragem, alegria e seriedade e bom trabalho. Todos podem obter uma parte dele: é um trabalho que pede algo de todos... mas que dá a cada um muito mais do que pediu. Eu escrevo como uma que sabe disso. (LEES, 1913, p. 31)

Apesar de preconizar o artificialismo em cena, Craig encontra uma afinidade com a visão de Isadora de que o corpo humano, como encarado comumente pela arte exige inadequadamente uma “natural” deformação – 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. Refutando o ator vivo, Gordon Craig almeja, por uma via reversa, o seu retorno glorioso: um ator artista pleno, mestre de suas habilidades e consciente de suas potencialidades.

Duncan sempre tivera em seus horizontes propósitos pedagógicos a partir de suas descobertas sobre a dança e o movimento. E dirigiu seus esforços, paralelamente a sua carreira de dançarina, no intuito de criar uma escola onde pudesse iniciar a formação dos “dançarinos do futuro”, como deixa claro em seu *A dança do futuro*. Esse sonho pedagógico, que se desenvolverá em método e mais tarde em uma escola, Craig encontrou bastante estruturado ao conhecer Duncan. Ela já havia então escrito seu texto mais famoso e suas descobertas sobre o fundamento do movimento em cena encontraram nitidamente ressonância em Craig. A pedagogia de Isadora é um processo que se inicia com um resgate, “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). E os resultados dessa iniciativa foi profícua, com muitas alunas formadas através de sua metodologia. Algumas delas se notabilizaram – 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 (1983). O surgimento de Isadora Duncan na vida de Craig está diretamente relacionado à inclusão do elemento “movimento” em suas premissas básicas para o seu teatro ideal. A ideia da matéria em cena (biombos, escadas, volumes, etc.), que se opõe à frágil e imprecisa emoção humana, ganha “movimento” a partir da contribuição de Isadora. Uma conjunção de elementos que se apresentam fundamentais para o surgimento do Über-marionette. Sem a ideia de movimento, Craig talvez não pudesse conjugar essa alegoria da maneira fértil como o fez. Em um exemplar de Craig de seu *Sobre a*

arte do Teatro, encontra-se uma anotação à mão, feita pelo próprio Craig: onde ele escreve que o teatro do futuro surgirá “a partir da ação, da cena e da voz” (CRAIG, 2009, p. 15). À margem da página, ao lado desta frase, Craig indica com um traço a palavra “ação” e escreve a mão: “Isadora Duncan” (INNES, 2009, p. 441).

Ao contrário de Craig, Isadora mantinha certo pudor quanto a esse tipo de discurso e mesclava com doçura sua visão de futuro, na qual não se colocava como “escolhida”, mas sim como profetisa a espera da eleita: “Eu construirei um templo para esperá-la. Quem sabe ainda não nasceu, quem sabe ainda seja uma menina!” (DUNCAN, 1969, p. 63). Assim como Zaratustra, que se fartou de sua sabedoria e desceu a montanha para ensinar, como “a taça que quer transbordar” (NIETZSCHE, 2011, p. 12), Isadora demonstra seu dom pedagógico, seu amor pelo ensinar, pelo guiar: “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).

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. A outra 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. 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, mas aponta seus tentáculos em diversos escritos, de forma esparsa e, por vezes, de maneira contraditória. Toma corpo mais objetivo no projeto da escola de artes da Arena Goldoni, mas nunca foi uma pedagogia declarada, preferindo insinuar-se em visões. A maior e mais eloquente dessas visões surge no ícone da figura extraordinária e mítica da Über-marionette. Um pedagogia velada, condizente com a perspectiva mística e simbólica de Craig.

Assim como Duncan em suas intuições sobre a relação entre o ser humano e a Natureza, sobre o que é a natureza e o papel do sujeito criativo, pode-se dizer que Gordon Craig também avaliou que a arte, por fim, não se contrapõem ao homem, mas sim à perspectiva em que ele se encontra emoldurado no mundo. E que o artista do futuro em cena não buscará observar e reproduzir a natureza, mas deverá saber investigar a natureza – e daí a necessidade essencial de uma pedagogia. A natureza da qual o ator faz parte e que precisa aprender a lê-la, em todos os seus superlativos, e traduzi-la a partir de seu corpo, transformando-a em movimento.

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. Parte de sua estrutura interna original ainda resiste, outra foi demolida. Hoje, uma placa na fachada indica melancolicamente que “Edward Gordon Craig com seus escritos e obras precursores da cena moderna aqui onde se encontrava a Arena Goldoni fundava em fevereiro de 1913 a sua escola de 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.



Figura 2 - Atual fachada da antiga Arena Goldoni Fonte: autor



Figura 3 - Aparência atual da localização da Escola de teatro Arena Goldoni Fonte: autor

Referências

- AZZARONI, Giovanni. Il corpo scenico: ovvero La tradizione técnica dell'attore. Bologna: Nuova Alfa, 1990.
- BABLET, Denis. Edward Gordon Craig. Paris: L'arche editeur, 1962.
- BACHELARD, Gastón. O direito de sonhar. São Paulo: Difel editorial, 1985.
- BALANCE, John (Gordon Craig). A Note on masks. In: ROOD, Arnold (Gordon Craig). Gordon Craig on Movement and Dance. Nova York: Dance horizons, 1977.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. São Paulo: É Realizações, 2012.
- COOMARASWAMY, Ananda K. The dance of Shiva. Nova Delhi: Sagar, 1991.
- _____. The mirror of gesture. Nova Delhi: Munshiram Manoharlal, 1987.
- CRAIG, Edward Gordon. On the art of the theatre. Londres: Routledge, 2009.
- _____. A living theatre. Florence: Arena Goldoni, 1913.
- _____. Memories of Isadora Duncan. In: ROOD, Arnold (Gordon Craig). Gordon Craig on Movement and Dance. Nova York: Dance horizons, 1977. p. 247-252.
- DECROUX, Étienne. Parole sul nimo. Roma: Dino audino, 2003.
- DUNCAN, Isadora. The art of the dance. Nova York: Theatre Art Books, 1969.
- _____. Lettere della danza. Florença: La Casa Usher, 1980.
- FURST, Adolf (Gordon Craig). A Note on Marionettes. In: ROOD, Arnold (Gordon Craig). Gordon Craig on Movement and Dance. Nova York: Dance horizons, 1977.
- FUX, Maria. Dança: experiência de vida. São Paulo: Summus, 1983.
- HERRERA, Aurora. Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- INNES, Christopher. 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.
- LEES, Dorothy Neville. The Arena Goldoni. In: CRAIG, Edward Gordon (Org.). A Living Theatre. Florence: Arena Goldoni, 1913. p. 22 - 31.
- MARRIOTT, Ernest. The School at Florence. In: ROOD, Arnold (Gordon Craig). Gordon Craig on Movement and Dance. Nova York: Dance horizons, 1977.
- NATYA Shastra. Nova Delhi: ed. Sri Satguru, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo: como alguém se torna o que é. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. O Nascimento da tragédia. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PAVIS, Patrice. *The intercultural performance reader*. Londres: Routledge, 1996.

ROOD, Arnold (Gordon Craig). *Gordon Craig on movement and dance*. Nova York: Dance Horizons, 1977.

SAVARESE, Nicola. *Teatro e spettacolo fra oriente e occidente*. Roma: Laterza, 1992.

_____. *Il teatro al di là del mare*. Lodi: Studio Forma, 1980.