

A MARIONETE EM CHAMAS

O TEATRO-DANÇA CLÁSSICO DA ÍNDIA E O ÜBER-MARIONETTE DE GORDON CRAIG: PROCESSOS DE MARIONETIZAÇÃO DO ATOR

RESUMO



Gordon Craig idealizou seu Über-marionette como uma crítica ao teatro centrado na personalidade. Para alicerçar sua criação, buscou inspiração no teatro asiático e em suas formas animadas, e com isso, se acercou do processo de marionetização presente nessas formas teatrais. O historiador Ananda Coomaraswamy questionou a relação entre o Über-marionette e o teatro-dança clássico da Índia. Este diálogo inaugura historicamente o viés investigativo chamado teatro intercultural.

Palavras-chave:

Gordon Craig, Ananda Coomaraswamy, Über-marionette, Teatro da Índia, Marionetização.

A Marionete em Chamas

Almir Ribeiro¹

> O TEATRO-DANÇA CLÁSSICO DA ÍNDIA E
O ÜBER-MARIONETTE DE GORDON CRAIG:
PROCESSOS DE MARIONETIZAÇÃO DO ATOR

O Ator Superlativo

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 tão nobre, sem autoindulgência quanto a dores e austeramente autodisciplinados, 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 (CRAIG, 1919, p. 40).

¹ Professor de Ética teatral e Crítica teatral (UFSC; Doutor e pós-doutor em Artes Cênicas (USP), Mestre em Artes Visuais (UFRJ), diretor teatral, pedagogo, especialista em Filosofia (UBM), Autor dos livros: *Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia* (1999), *Gordon Craig e a Pedagogia do Über-marionette* (2016) e *A Arte da Dança, de Isadora Duncan* (2017) (tradução, organização e ensaio). E-mail: almir.ribeiro.ufsc@gmail.com

Existe uma relação de parentesco direto entre o teatro de bonecos e o teatro de atores em algumas formas teatrais asiáticas. Exemplos deste paralelismo podem ser observados entre os teatros Bunraku e Kabuki no Japão, e entre o Pavakuttu e o Kathakali na Índia. Quando se observa a figura de algum destes atores humanos em cena é raro não ser conduzido a uma analogia com bonecos, como marionetes gigantes, movidos por fios invisíveis, que se movem e agem como marionetes superdotadas. Nessa silhueta não se encontra nenhum traço de humanidade e qualquer pretensão mimética é destruída, assumindo abertamente uma teatralidade grotesca e sublime.

Grande parte desse processo de desumanização é elaborado por um exuberante figurino e uma maquiagem feérica. Este incremento exponencial dos elementos que estão aderidos ao ator (figurino e maquiagem), acarretam, frequentemente, como consequência, uma diminuição de relevo para os outros elementos de palco como a iluminação e a cenografia, por exemplo. A figura do ator marionetizado remete ao que Eugênio Barba define como “cenografias em movimentos” (BARBA, 2012, p. 42). Uma outra parte deste processo é composta pela peculiar composição corporal de seus atores em cena, remetendo a um tipo de arquitetura muscular alternativa, não cotidiana e expandida. Entendida a centralidade desta conformação corporal redimensionada, fica óbvio que o treinamento físico possui um aspecto central – e severo – na formação destes atores. Associada a esta rígida disciplina de preparação física dos atores, se torna necessário e inevitável uma simultânea construção ética.

Esta marionetização, construída como uma técnica, mas com seus transbordamentos na formação ética do ator, nos leva diretamente a Gordon Craig e sua utopia do *Über-marionette*. Craig, em seu artigo *The Actor and the Über-marionette*, publicado em 1907, criticou o teatro de seu tempo que cultuava carismas pessoais, e pregou o desaparecimento do ator: “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” (CRAIG, 1907, p. 3). Somente em 1954, Craig admitiu que não intencionava de fato eliminar o ser humano dos palcos. Revelava assim, quarenta e sete anos após vociferar sua provocação apocalíptica, a verdade sobre sua criação mais emblemática: o *Über-marionette* buscava atizar o aparecimento de um ator livre dos humores do ego e detentor consciente das técnicas e habilidades de seu ofício: “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. (...) A *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. XXII). Gordon Craig apelava para um ator concentrado em sua arte e não em sua subjetividade, com uma formação técnica e ética específica, distante do culto egoísta às personalidades dos atores, tão

comum em sua época. Isto explica em grande parte o amor de Gordon Craig pela máscara e pela marionete, que terminou por criar seu perfil de mentor histórico do teatro de formas animadas no ocidente. Craig tinha verdadeiro fascínio pelos teatros de bonecos e sombras e intuía encontrar ali um manancial reflexivo coadunado a suas pesquisas e a seu *Über-marionette*. Esta intuição de Craig sobre a contribuição do teatro asiático para suas reflexões teatrais o faz um precursor histórico do teatro intercultural. Seu interesse pela cultura da Índia, em específico, acompanhou a onda de curiosidade mística sobre esta cultura que se espalhou pela Europa no início do século XX. Algumas formas teatrais da Índia começavam a serem estudadas. Mas as primeiras apresentações em solo europeu ainda demorariam décadas.

Marionetes da Índia

Dentre os teatros da Índia, de onde Craig parecia retirar inspiração para seu teatro, alguns estilos, como Yakshagana, Kutiyattam e Kathakali, exibem em sua elaboração um forte acento na construção de uma marionetização de seus atores em cena, em um lento processo construído ao longo de séculos. A figura em cena do ator Kathakali, especificamente, é tão absolutamente desumanizada que a identidade destes atores – bem como sua própria silhueta humana – é completamente apagada. Este borramento cênico intencional do sujeito oferece a possibilidade de uma formação atoral desprendida de um reconhecimento individual, o que parece, no fundo, ser uma percepção importante para todas as formas mais conhecidas de teatro asiáticas.

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 era decomposta. Os atores na cena de Craig sempre são retratados com trajes, mantos ou armaduras onde suas figuras e proporções humanas são dissolvidas e dilatadas. O resgate dos coturnos gregos em algumas de suas peças também apontava essa busca.

Uma outra característica importante dos processos de marionetização do ator é o princípio de criar contradições em seu próprio corpo, fazendo do corpo do ator um território de contradições e conflí-

tos vivos. A reconstrução extremamente vetorizada e tensionada do corpo do ator é um dos eixos sobre os quais toda marionetização é construída. Como resultado, o corpo do ator em cena parece não obedecer a um fluxo único, mas a diferentes estímulos que o leva a lugares e direções inesperados. Esta complexa vetorização física em cena somente se torna possível através de um profundo domínio do corpo e de suas mecânicas psicofísicas. Ou seja, após um paciente e específico reconhecimento e domínio de seus próprios “fios”.

A Índia idílica

O teatro asiático sempre povoou a imaginação do pensador Gordon Craig, mas a Índia, em particular, sempre possuiu um magnetismo especial sobre Craig que se sentia irremediavelmente capturado por este fascínio: “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). Ele sempre menciona a Índia como um local idílico e, talvez, fruto deste encanto, tenha decidido imaginar às margens do Ganges o surgimento de seu Über-marionette: “A Ásia foi seu primeiro reino. Às margens do Ganges eles construíram sua casa” (CRAIG, 1908, p. 14). Craig era um leitor voraz de textos sobre o assunto e foi considerado, à época, uma autoridade sobre o tema dos teatros asiáticos. Mas, na verdade, Craig possuía informações bastante limitadas não só apenas sobre a Índia, mas sobre o teatro asiático em geral. Não se pode culpá-lo tampouco. O teatro asiático era quase totalmente desconhecido na Europa, durante a primeira década do século XX, mesmo nos círculos intelectuais mais “refinados”.

Um dos primeiros relatos técnicos descritivos editados na Europa foram os textos de Ananda Coomaraswamy, historiador cingalês, especialista em cultura clássica da Índia, publicados pelo próprio Gordon Craig em seu periódico *The Mask*. As experimentações cênicas feitas na Europa a partir de mesclas entre os elementos teatrais asiáticos e europeus estavam muito em voga. E se caracterizavam basicamente por uma busca pela instauração na cena de uma aura de misticismo idealizado, exótico e fetichizado. A esse encanto, Gordon Craig, de certa forma, também sucumbiu. Segundo Rustom Barucha, professor e pesquisador da Universidade de Nova Delhi, se pensarmos teatralmente, somente com Grotowski será possível “desmistificar as associações sagradas do teatro indiano mitificado por Gordon Craig” (BHARUCHA, 1984, p. 7). No início do século XX, “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, 2012, 375). À época, as informações provenientes destas culturas além de raras eram frequentemente “reformatadas” para o gosto europeu.

Ananda Coomaraswamy

Durante os trinta anos em que viveu na Itália, na cidade de Florença, Gordon Craig iniciou uma troca de correspondência com Ananda Coomaraswamy, durante a qual travou um interessante intercâmbio de correspondências e experiências. Este diálogo, aparentemente corriqueiro, terminaria por inaugurar formalmente o território investigativo denominado teatro intercultural. Apesar de seu campo de pesquisa ainda hoje se mostrar de difícil delimitação e seus desdobramentos estenderem seus tentáculos em direção à inúmeras e distintas áreas do conhecimento, ela se torna mais palpável quando pensamos nas pesquisas cênicas de artistas como Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Eugenio Barba e Richard

Schechner. Ou em elaborações teóricas destes mesmos e ainda Patrice Pavis, Nicola Savarese e Rustom Bharucha. Apontado esse território, não nos aventuraremos em desbravá-lo, mas estaremos inevitavelmente fadados a circundar suas margens.

Nascido no Sri Lanka, antigo Ceilão, em 1877, filho de pai indiano e mãe inglesa, Ananda 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. Após a segunda década do século XX, o grande desencanto civilizatório europeu fez os olhares da intelectualidade da época voltarem-se para o oriente, e Coomaraswamy 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). Como pano de fundo para sua argumentação, Coomaraswamy traz impregnado em sua retórica um profundo conhecimento da complexa estrutura cultural que é o Hinduísmo. Após a primeira guerra mundial, Coomaraswamy se tornou diretor do setor asiático do Boston Museum of Fine Arts, onde trabalhou até sua morte em 1947.

A relação do teatro de bonecos com o teatro de atores humanos na Índia não é ocasional. O termo “sutradhara, nome sânscrito que designa o diretor de teatro, significa literalmente ‘aquele que puxa os fios’ e indicava, exatamente por isso, também o manipulador de marionete, aquele que faz agir através de fios” (SAVARESE, 1992, p.390). O *Abhinaya Darpana* (traduzido para o inglês por Coomaraswamy como *The Mirror of Gesture*), um antigo tratado sobre a gestualidade no teatro clássico da Índia, descreve as qualidades esperadas do ator sobre a cena: “A atriz/ator não deve estar suscetível a seus impulsos, mas possuir um perfeito autocontrole, mestre de uma arte estudada, de acordo com o ditado ‘Como se manipulasse os fios de uma marionete’” (COOMARASWAMY, 1987, p. 16).

O diálogo em *The Mask*

Gordon Craig publicou, em 1913, no volume VI, número 2, de seu periódico florentino *The Mask*, o artigo *Notes on Indian Dramatic Techniques de Ananda Coomaraswamy*. Neste artigo, Coomaraswamy afirma 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 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).

Gordon Craig ao engendrar a figura do Über-marionette direcionou sua crítica à atuação dos atores europeus de sua época, e afirmava que o trabalho do ator como os que testemunhava, não poderia ser chamado de arte. E para o problema teatral de lidar com o “acaso”, humanamente inevitável, apontava como saída a materialidade absoluta.

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental 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 (CRAIG, 1908, p. 4).

Coomaraswamy em seu artigo apresentava a Craig 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 contrapunha esta estrutura milenar à afirmação de Craig que o ator não seria o material adequado para a Arte. Coomaraswamy argumentava com a materialidade do corpo contra a solução da materialidade do inerte. E prosseguia fazendo um desafiador paralelo entre os atores tradicionais indianos e a sugestão de Gordon Craig:

O movimento de um único dedo, o alçar de uma sobranceira, a direção de um único olhar, tudo é estabelecido nos livros de instrução técnica ou através de uma ininterrupta transmissão de mestre 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 uma marionete, em um dançarino vivo ou em uma oração pessoal, exprimem as intenções da alma em uma linguagem convencional (COOMARASWAMY, 1913, p. 123).

Gordon Craig respondeu ao artigo de Coomaraswamy com uma mescla contraditória de sentimentos, demonstrando em alguns pontos um vívido interesse pela tradição teatral da Índia: “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” (CRAIG in Coomaraswamy, 1917, p. I), e em outros pontos uma inesperada reticência sobre a possibilidade de intercâmbio: “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 in Coomaraswamy, 1917, p. I). Coomaraswamy publicará partes da carta enviada por Craig em seu *The Mirror of gesture* (1917), e acrescentará com uma ponta de soberba: “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” (COOMARASWAMY, 1917, p. 1).

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 engendramento do Über-marionette. Coomaraswamy afirma, de maneira indireta, que Craig foi incapaz de identificar os aspectos fundamentais da cultura teatral indiana, apesar de todas as suas leituras. E que não havia, por este motivo, identificado a patente marionetização implícita a tradição teatral da Índia, o que poderia ter contribuído no desenvolvimento de seu Über-marionette. Coomaraswamy sugere a Gordon Craig, que se acreditava uma autoridade máxima no assunto, que tomasse seu *The mirror of gesture* como uma “introdução” ao universo das artes teatrais indianas. Havia embutido na argumentação de Coomaraswamy, logicamente, um repúdio sutil à presunção caracteristicamente britânica colonizadora.

A Partitura do Ator Clássico da Índia

A expressão “partitura” atualmente faz parte do vocabulário teatral contemporâneo. Mas esta expressão é bastante distante do entendimento que temos desta mesma palavras sob outras circunstâncias artísticas, como em uma partitura musical, por exemplo. Ali, os códigos criados para o registro da partitura musical permitem a qualquer artista de qualquer parte do mundo compreender e reproduzir as notações desta partitura. O mesmo não acontece com o que chamamos de “partitura” cênica. Ora, se o refinamento da técnica do ator é uma das qualidades estruturantes do processo de marionetização do ator clássico da Índia, o desenvolvimento de uma notação para a preservação desta tradição se faz imperativa. Mas o que observamos é que a notação em tradições, como o Kathakali, foram lentamente escritas ao longo dos séculos exclusivamente nos corpos de seus atores. Apesar disso, possuem um elevadíssimo grau de detalhamento. O fato de cultivar uma tradição tão delicadamente inscrita apenas no corpo dos atores encontra paralelo em outras tradições asiáticas,

mas também na tradição do ballet ocidental, por exemplo. De fato, a tradição indiana compreende que a escrita no corpo do ator é, de fato, o melhor suporte para o cultivo e a manutenção da tradição. Assim como a oralidade se revelou a melhor maneira de preservação de muitas culturas, rituais e mitologias. Logo, não é uma deficiência inscrever a tradição *apenas* no corpo do ator, mas configura sim uma de suas maiores qualidades o fato de escrever suas intrincadas partituras *primordialmente* no corpo do ator.

Uma das consequências diretas da construção de partituras no processo de marionetização é que se elimina de maneira importante o fator do “acaso”, que representava uma das inquietações de Gordon Craig. O nível de interpretação subjetiva do ator em cena, assim, passa a se assemelhar ao do pianista que interpreta uma sonata de Beethoven. O que para muitos pode parecer uma limitação, neste universo, configura uma verdadeira libertação, uma possibilidade de elaboração técnica e expressiva em níveis muito mais refinados e sutis.

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).

Craig apontava o ator Henry Irving, seu padrao, como um exemplo vivo de Über-marionette. Cada passo de Irving, segundo Craig, era medido e nada do que fazia em cena 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 in BARBA, 2012, p.145).

É interessante apontar a questão da naturalidade na 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 caminha 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). Craig se aproximava do teatro clássico da Índia ao contrapor a atitude física da vida cotidiana à vida no palco: “Ele estava consciente do palco. E isto era correto. A vida cotidiana era colocada de lado. Algo era acrescido 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 aproximou dos princípios do teatro indiano quando arrematou a discussão com o crítico: “Meu caro, você estava certo. Irving não estava de fato caminhando. Ele estava dançando” (CRAIG, 1930, p. 71).

Gordon Craig encontrou nas informações trazidas por Coomaraswamy uma possibilidade clara para sua busca de uma educação com o rigor que seu Über-marionette sempre pareceu exigir. 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. As argumentações de Coomaraswamy pareciam indicar a Craig que a única maneira possível de haver desenvolvido sua proposta de Über-marionette seria a mais óbvia: a prática, a metodológica. Isso justifica o grande empenho que Craig dedicava a seu grande projeto: a criação de sua Escola para a Arte do Teatro, em Florença. A escola chegou a ser inaugurada em 1913, mas teve apenas dezoito meses de vida e seu funcionamento foi interrompido pelo advento da primeira guerra mundial. Craig nunca mais conseguiu reunir as condições para reativá-la. 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.

A Questão do Artificial: “Natural como um raio”

O Naturalismo cênico era uma formulação esdrúxula ao movimento simbolista, dentro do qual Craig teve grande parte de sua formação intelectual. Os simbolistas acreditavam que ao buscar a reprodução do natural, o ator - atado inexoravelmente à natureza e à condição humana - não seria capaz de representar os conceitos elevados e apropriados à cena teatral: “Essa inclinação em direção ao natural não tem nada a ver com a Arte, e é tão repulsivo quando aparece na Arte quanto a artificialidade é repulsiva quando a encontramos na vida cotidiana” (CRAIG, 2009, p. 17). Por isso, idealizavam um ator detentor absoluto de seus meios expressivos, “um virtuoso, cujo efeito visível fosse resultado de um controle supremo, absoluto, das técnicas de cena” (AZZARONI, 1990, p. 17).

Como trabalha fundamentalmente com a consciência de que se encontra em um momento teatral, portanto artificialmente construída, o ator que busca estar “natural” em cena se coloca, dentro desta lógica, em oposição aos princípios artísticos. Por isso, a “artificialidade”, que busca representar a essência das coisas e não apenas sua aparência, é um princípio básico para o Simbolismo. No Teatro clássico indiano, *O Natya Shastra*, texto mais importante sobre as artes cênicas da Índia, escrito há aproximadamente dois mil anos, já havia atestado este princípio: “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 SASTRA, 1989, p.204). *Natyadharmi* pode ser definido como o tipo de movimentação (gestos, deslocamentos e expressões faciais) criado especificamente para o ato teatral, e que recusa qualquer relação com os movimentos cotidianos. *O Natya Shastra* também define que “uma

performance teatral deve invariavelmente utilizar *Natyadharmi*, pois a não utilização de gestos específicos pelos atores estabelece estranheza aos espectadores” (NATYA SASTRA, 1989, p.204).

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 Emoção das Marionetes

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.

O ator, preso a seu universo expressivo cotidiano, estaria condenado a buscar sua expressividade em uma espontaneidade e uma emotividade, supostamente naturais, mas ao sabor de seus humores momentâneos e de seus maneirismos sedimentados, muitas vezes inconscientes. O boneco, ao contrário, era, a princípio, ostensivamente artificial. Sua expressividade necessitava de uma ativação necessariamente artificial, de seu manipulador. O boneco faz assim um elogio explícito à teatralidade aberta, assumida e, ao mesmo tempo, artística e generosa.

Gordon Craig havia estabelecido no planejamento pedagógico de sua escola de teatro em Florença, um acento fundamental nos trabalhos práticos, físicos. O que pode parecer contraditório para uma pessoa reconhecida historicamente como um teórico ou cenógrafo. O “plano pedagógico”

visualizado por Craig para sua escola pode ser encontrado espalhado em documentos preservados em arquivos de Florença e em seu livro *A Living Theatre* (1913). Eles demonstram sua decisão de que a maioria das disciplinas fossem práticas ou de construção de maquetes, bonecos e máscaras - o que indica sua concentração em uma formação onde o aprofundamento técnico se sobreporia ao estudo teórico. Embora não vislumbresse a metodologia deste processo, Craig havia compreendido que o alicerce de sua pedagogia seria através do corpo do ator. A percepção da centralidade do corpo do ator no renascimento do teatro esperado por Craig se revela também em seu panteão simbólico: máscaras, bonecos e desenhos humanos povoam os ícones criados por Craig para sua obra. Exemplos disso são o símbolo de sua escola (o homem vitruviano) e o nome de sua revista (*The Mask*), suas duas realizações mais importantes, segundo o próprio Craig.

O treinamento para o detalhamento, que também compõe a estrutura de marionetização dos teatros da Índia, fazia parte do projeto pedagógico da escola de Gordon Craig. Estava implícito não apenas na disciplina denominada por ele de *Movimento*, onde a utilização de máscaras transformava o corpo do ator em um instrumento simbólico, mas principalmente no contato intenso com as marionetes, com sua artesanaria e com sua manipulação.

A utilização pedagógica de máscaras indicava uma construção disciplinada do rosto do ator. Gordon Craig afirma que gostaria de ver surgir no rosto dos atores “seis expressões ao invés de seiscentas” (CRAIG [John Balance], 1908, p.5). Não mais como uma vitrine de suas emoções, mas como um meio expressivo consciente, uma “máscara” muscular 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 deveria ser 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, artificial e “aparentado” aos princípios dos teatros orientais.

Um Laboratório de Impraticabilidades

O diálogo com Coomaraswamy impôs uma perplexidade a Gordon Craig - uma mudança da perspectiva de sua proposta é percebida em seus escritos: “Esta realidade do ator indiano era tão surpreendente e ao mesmo tempo tão distante da concepção ocidental de ator, que mesmo Gordon Craig não conseguiu acreditar em sua existência em alguma outra parte do mundo” (SAVARESE, 1992, p. 392). 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.

Na verdade, Coomaraswamy não tinha intenção de criticar a Gordon Craig, pois de fato concordava com a criação alegórica de Gordon Craig, a quem admirava intelectualmente. Sua intenção, *a priori*, era de introduzir o estudioso inglês que tanto interesse intelectual demonstrava pela cultura indiana neste universo pouco conhecido na Europa. Na prática, Coomaraswamy desencadeou, além de um debate histórico, um movimento de reflexão profunda de Gordon Craig sobre seu Über-marionette e seus desdobramentos.

Fica claro pelos escritos de Gordon Craig que ele nunca propôs absorver uma técnica estrangeira como solução para o que ele identificou como a “falência” do teatro europeu de sua época. Ele possuía informações sobre várias técnicas teatrais da Ásia (Nô, Kabuki, Bunraku, Wayang, etc.) e nunca indicou a reprodução destas tradições como uma resposta direta a seu apelo à renovação do teatro. Apesar de cultivar a paixão por estes teatros, especialmente pelos de bonecos e sombras, como o Wayang indonésio, Craig nunca sequer se propôs a reproduzir nenhuma destas formas teatrais. Gordon Craig pesquisou longamente as técnicas do teatro de bonecos,

tendo criado inclusive algumas novas formas de manipulação para bonecos. Mas, de fato, nunca realizou nenhuma montagem com bonecos.

Coomaraswamy tampouco 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 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. 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.

A Flor de Gordon Craig

De acordo com Savarese (2012) parece existir entre os artistas teatrais uma inevitável atração por um teatro mais perto do que se identifica como a “origem”. Um movimento afetivo em direção às raízes do teatro, o que ele denomina como uma “nostalgia” inerente ao fazer teatral. Esse retorno muito se deve ao encanto despertado pelo contato com os atores das formas orientais de teatro. A busca por um ator, achegado a suas origens, com maestria das técnicas de seu ofício e ao mesmo tempo disponível para representar a imanência e as transcendências do ser humano faz parte – ainda que de maneiras distintas – de todas as pesquisas cênicas do século XX. Essa busca pode ser relacionada à provocativa incitação à substituição dos atores no Teatro por um Über-marionette proposta por Gordon Craig. Essa utopia visionariamente grotesca e bela repousada às margens do Ganges, representa, ainda hoje, inspiração e inquietação.

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 nestas possibilidades de intercâmbio em tempos de globalização e vorazes avanços econômicos e culturais. O Über-marionette introduz o debate intercultural e pressagia suas idiossincrasias.

É inegável que Craig desejava – e conseguiu – criar essa reflexão teatral ao mesmo tempo de análise e crítica teatral, mas com um pano de fundo de misticismo, como uma névoa, como um elemento dispersador e incitador da dúvida, do questionamento. Craig queria, no fundo, criar uma pergunta que fosse eterna: “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 a enigmática forma final de seu Über-marionette, quando Craig, por fim, largou sua mão, é bastante simbólica da complexidade extrema embutida nos diálogos com o que é “outro”. O Über-marionette cria um eixo de reflexão atemporal e universal sobre a questão da técnica do ator e seus diálogos.

O processo de marionetização é um elemento estruturante da linguagem cênica do teatro clássico da Índia. O ator aprende a compor sua presença em cena como um ator-manipulador arranja e dispõe o corpo de seu boneco sobre o palco, mantendo um indispensável distanciamento para a instrumentalização de sua técnica. O próprio processo pedagógico – que inclui uma dedicação de tempo integral ao longo de muitos anos, um extenso e severo treinamento físico e uma completa submissão ao mestre – da maioria das formas tradicionais dos teatros orientais, pretende a obstrução do ego do ator. Esse

rigoroso treinamento físico se inicia no final da infância dos atores e busca a reorganização do corpo de uma maneira estranha a organicidade cotidiana. Essa reorganização serve também para que o ator compreenda a distância que existe entre ele e o que ele deve, em cena, articular em seu corpo e através de seu corpo. Nesta alegoria de um boneco que representa um ator revolucionário, um ator novo, encontramos o ator Gordon Craig, distanciado de si, dialogando consigo mesmo.

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: “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 linguístico que é a palavra teatro” (ISOLA E PEDULLÀ, 1993, p. 35). 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).

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

nette 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)

Gordon Craig é comumente definido como um cenógrafo. Creio que ao longo deste pequeno estudo pudemos observá-lo como ator, diretor, teórico, investigador das formas animadas (bonecos e máscaras), pesquisador do teatro oriental, pedagogo teatral, figurinista e, claro, cenógrafo. Mas no fundo, talvez devêssemos acatar suas próprias palavras e historicamente considerá-lo, simplesmente, um ator. Craig iniciou sua vida teatral como ator e já perto do final de sua vida, clamou que o permitissem continuar a “ser um ator até o fim”. Mas Craig não foi um ator comum. Ele criou uma crítica e simultaneamente uma proposta, um caminho de redimensionamento para seu ofício. E o chamou Über-marionette. E plantou um de seus pés às margens do rio Ganges, na Índia. Só é justo chamarmos de utopia seu Über-marionette se entendemos uma utopia como horizonte, como caminho. E não como algo impossível. Craig criou um projeto possível, uma escola perfeita, para tudo o que ele desejava ser, como ator. Um ator que, ao marionetizar-se, redescobre sua essência, transbordante para a vida: um über ator. Um ator em chamadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZZARONI, Giovanni. *Il Corpo Scenico, ovvero La tradizione técnica dell'attore*. Bologna: Nuova alfa editoriale, 1990.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Ed.Realizações, 2012.
- BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World: performance and the politics of culture*. Londres: Routledge, 2005.
- _____. *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
- COOMARASWAMY, Ananda. *The Mirror of Gesture*. Nova delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1987.
- _____. *The Dance of Shiva*. Nova Delhi: Sagar publication, 1996.
- _____. *Notes on Indian dramatic technique (Artigo)*. Florença: The Mask, Outubro, 1913. Vol VI. No. 2, p. 109-130.
- _____. *The arts and crafts of Ceylon and India (Artigo)*. Florença: The Mask, Maio, 1915. Vol. VII, No. 2, p. 270-273.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2009.
- _____. *A Living theatre*. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. Florença: The Mask, 1913.
- _____. *The Theatre advancing*. Boston: Arno Press, 1919.
- _____. *The Mask. A quarterly Illustrated Journal of the art of the Theatre*. Florença: Arena Goldoni, 1908-1929 (Coleção completa / British Institute of Florence).
- _____. *Henry Irving*. Nova York: Longmans, Green and Co, 1930.
- DECROUX, Étienne. *Parole sul Mimo*. Roma: Dino audino editore, 2003.
- ISOLLA, Gianni & PEDULLÀ, Gianfranco. *Gordon Craig in Italia*. Roma: Bulzoni editore, 1993.
- LEMAITRE, Solange. *Hinduísmo ou Sanátana Dharma*. São Paulo: Flamboyant, 1958.
- NATYA Shastra (Trad. por equipe de pesquisadores). Nova Delhi: Sri Satguru publications, 1989.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2008
- RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig, a Pedagogia do Über-marionette*. São Paulo: Ed. Giostri, 2016.
- _____. *Kathakali, Uma Introdução ao teatro e ao Sagrado da Índia*. Rio de Janeiro: MarkPrint, 1999.
- _____. *Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos (artigo)*. Revista Sala Preta (USP), Vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 83-110.
- ROOD, Arnold. *Gordon Craig on Movement and Dance*. Nova Iorque: Dance Horizons, 1977.
- SAVARESE, Nicola. *Teatro e spettacolo fra oriente e Occidente*. Roma: editori Laterza, 1992.

- _____. *Il Teatro al di là del Mare*. Lodi: Studio forma editrice, 1980.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- TARLEKAR, G.H. *Studies in the Natyasastra*. Nova Délhi: Motilal Banarsidass Publisher, 1997.
- TAXIDOU, Olga. *The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig*. Amsterdam: Harwood academics publishers, 1998.
- ZARRILLI, Philip. *The Kathakali Complex*. Nova Delhi: Abhinav publications, 1984.

ABSTRACT

Gordon Craig's *Über-marionette* is a criticism of personality-centered theater. In order to base his creation, he sought inspiration in the Asian theater and its animated forms, and with that, he approached the process of puppetry present in these theatrical forms. The historian Ananda Coomaraswamy questioned the links between the *Über-marionette* and the classical dance theatre of India. This dialogue historically inaugurates the investigative bias called intercultural theatre.

KEYWORDS

Gordon Craig, Ananda Coomaraswamy, *Über-marionette*, Indian Theatre, Marionettization