

A MORTE ANIMADA

Edward Gordon Craig e a vida dos objetos no Teatro

Almir Ribeiro da Silva Filho¹

almir.ribeiro.usp@gmail.com

USP

RESUMO:

O teatro de formas animadas articula a relação entre a qualidade efêmera do teatro e sua avizinhação com a Morte. Operando questões arquetípicas é, simultaneamente, universo vanguardista, aberto a interfaces com outras vertentes e linguagens. Edward Gordon Craig tornou célebre o resgate simbolista ao desafiar substituir o ator (vivo) por um Supermarionete (não-vivo), estimulando o renascimento das formas animadas, seus desdobramentos expressivos e técnicos e o redimensionamento do papel do ator.

Palavras- chave: Teatro, Craig, Formas animadas.

ABSTRACT:

The puppetry theatre articulates the relationship between the ephemeral on Theatre and its neighborhood to Death. Dealing with archetypal questions is also avant-garde, opened to interfaces with others theatrical styles and artistic languages. Edward Gordon Craig made famous the symbolist rescue by challenging the replacement of the actor for a Supermarionette, stimulating the revival of the animated forms, their expressive and technical developments and a new perspective of the actor's role.

Keywords: Theatre, Craig, Animated forms.

¹ Almir Ribeiro é diretor teatral, pedagogo, mestre em Artes Visuais pela EBA-UFRJ e doutorando em Artes Cênicas pela USP. Coordenador do curso de pós-graduação *lato sensu* "Teatro: Linguagem e Interfaces" no Centro Universitário de Barra Mansa e autor do livro *Kathakali: uma introdução ao Teatro e ao sagrado da Índia*.

Introdução

A relação da arte teatral com o evento da morte é irrefutável. Objeto de reflexões e análises de diversos estudos, essa interface é das mais estranhas e perturbadoras. Ao mesmo tempo, se mostra bastante apropriada para definir não só o fascínio pela arte teatral como pela elaboração artística de um modo geral. O afã humano pela representação possui uma relação íntima com a consciência – ainda que subliminar – da efemeridade da vida. Essa qualidade efêmera encontrada em toda matéria, é o alicerce desse afã representativo dos seres humanos desde tempos imemoriais e foi magnificamente capturada e estruturada na idéia das representações cênicas. O teatro de máscaras, bonecos e objetos ao fazer uso inerentemente a universos arquetípicos possui, como poucas linguagens artísticas, a capacidade de traduzir e aprofundar esta relação tão estranha quanto intrigante entre Teatro e Morte.

A presença do objeto no universo teatral remonta às origens da própria arte, em suas raízes mais primitivas e ritualísticas, e acompanhou sua evolução ao longo de toda a sua história até os dias de hoje. Exemplo maior será sempre o objeto mais definitivo e definidor do teatro: a máscara. *A Máscara (The Mask)* foi justamente o nome dado por Edward Gordon Craig à sua publicação periódica na Itália dedicada a reflexões sobre teatro. Imbuído por toda a vida de um secreto sentido místico em seus pensamento e obra, Craig ajudou a resgatar e celebrar o teatro de formas animadas, imbuindo-o de novas possibilidades técnicas e múltiplos desdobramentos expressivos.

O mistério e fascínio que envolvem as formas de teatro animadas perduram e crescem. Suas aplicações e possibilidades se amiúdam, atingindo praticas artísticas e pedagógicas. Este estudo pretende se deter sobre essa imorredoura perplexidade humana diante do “não-vivo” expressivo.

Manteremos sempre como pano de fundo não apenas as origens ritualísticas da utilização performática dos objetos, mas também seu perene poder evocativo de questões fundamentais do ser humano, provenientes muito mais de sua materialidade do que de suas possibilidades dramáticas, fabulativas. Passando por Gordon Craig e o resgate dos simbolistas do final do século XIX, chegaremos aos principais pensadores teatrais do século XX,

apontando em diferentes universos teatrais o eco da instigante provocação engendrada por Craig. Além disso, intentaremos ressaltar a contemporaneidade e concomitante virtude da perenidade das expressões de formas animadas, que mantêm seu fundamento precisamente no processo dialógico entre interrogações primitivas e de caráter arquetípicas do ser humano e seu presente mais atual. Para isso, o trabalho se dividirá em três partes que estruturam esta reflexão: 1. Vida (efemeridade), 2. Morte e 3. Transcendência.

Vida, Morte e Transcendência

Vida (Efemeridade)

A criação artística cênica possui uma inegável relação com o natural evento da morte. Objeto de reflexões e análises de diversos trabalhos, essa aproximação é das mais estranhas e, ao mesmo tempo, apropriadas para definir não só o fascínio pela arte teatral como pela elaboração artística de um modo geral. O afã humano pela representação tem uma relação íntima com a consciência – ainda que subliminar – da impermanência da vida. Essa qualidade efêmera que embebe a tudo o que é material, está indicada em toda a ação representativa dos homens desde tempos imemoriais, mas foi magnificamente capturada pelos seres humanos em suas representações cênicas. Ao se extinguirem após sua concretização, as artes do palco enaltecem a vida em seu caráter mais fundamental: a efemeridade. Poesia da vida presente glorificada, as Artes cênicas possuem em sua definição o traço da morte, do súbito desaparecimento. No entanto, é justamente essa aproximação destemida do evento *morte* que, de maneira singular, preenche o teatro de *vida*.

Dentre as inúmeras vertentes das Artes Cênicas, sobressai nesse sentido o teatro de formas animadas, cujo representante mais ancestral, a máscara, acabou por forjar o ícone que simbolizaria para sempre a própria arte teatral e toda sua trajetória. A máscara e seus derivados animados atravessaram momentos alternados de esplendor e de obscuridade, até serem resgatadas de maneira fecunda com o movimento simbolista. Essa última afirmação passa propositalmente ao largo do imorredouro fascínio do Oriente pelas formas animadas que atravessam os séculos e alcança nossos dias, e que mereceria forçosamente um estudo a parte.

A arte teatral em sua efemeridade consegue capturar mais que uma característica da vida humana, mas uma importante mola propulsora de toda a criatividade que nossa espécie ostenta orgulhosa. A propriedade efêmera não aponta na direção de um fatalismo niilista, mas na afirmação do presente, na atestação de que a vida em seu sentido mais essencial se esconde no momento presente, no agora. Portanto, o campo onde a busca pela felicidade e pela plenitude do ser deve se desenrolar se localiza no instante imediato. Da mesma maneira em relação às Artes cênicas: o eixo de sua elaboração artística e força expressiva é o proposital abandono do sentimento de posteridade em troca do presente, do agora, do “Encontro”, como preconizava Grotowski.

Ao final do século XIX, o movimento simbolista com Von Kleist, Maeterlink, Appia, Yeats e, principalmente Edward Gordon Craig, resgatou o universo de formas animadas - e com ele, as máscaras - e o preencheu com novas possibilidades expressivas. Além do encanto renovado à época com o teatro de bonecos, Craig foi o autor da provocação de substituir os atores pelos assim chamados *Supermarionetes*, o que desencadearia uma nova abordagem de pensamento cênico cujos desdobramentos ecoam até os dias de hoje. Muito do interesse ao longo do século XX demonstrado por pensadores fundamentais na história teatral como Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e Eugenio Barba, no redimensionamento do trabalho do ator em cena: suas características e possibilidades – passando inevitavelmente por um sempre intenso e fecundo contato com as formas de teatro oriental - se devem, entre outros fatores, ao impacto desencadeado pelo pensamento provocativo de Craig.

A captura desse sentido profundo através das artes emocionou também filósofos. Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, vários deles se debruçaram sobre este estranho poder de vislumbre que as Artes proporcionam. Renegando a dualidade platônica, cristã e dicotômica da realidade que nos habituamos a aceitar, Nietzsche afirma que não existe nada além desta realidade palpável e objetiva na qual vivemos: Não há mundos posteriores, realidades absolutas, verdades divinas, céus e infernos. Existe somente esta realidade a qual observamos no agora. E que ela é mentirosa. E que a única chance de burlar esta mentira em busca de algo essencial seria através da Arte. Mentirosos nós também, conseguimos urdir uma representação, logo uma “mentira”, que se sobrepusesse à mentira primordial na qual vivemos. Essa segunda mentira possuiria o poder de abrir uma fresta através da grande mentira que nos possibilitaria tocar alguma essência da vida em seu sentido mais profundo.

Uma descrição perfeita da arte teatral. No entanto, se sabe que Nietzsche preferia a Música como linguagem artística perfeita. Mas talvez devêssemos lembrar que, em sua época, o momento de se ouvir música possuía uma característica muito similar ao que entendemos atualmente como uma representação cênica.

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

Tudo isto para afirmar a fascinante e poderosa qualidade que é a efemeridade na arte do teatro. Qualidade esta que nos leva, inevitavelmente, à morte.

Morte

A vida buscada sobre o palco se refere à morte, ao avesso. E a partir dela, o Teatro articula todas as suas diferentes possibilidades discursivas, direcionando-as para uma expressividade “viva”. Uma de suas elaborações mais ardilosas nesta busca foi o aparecimento do ator não-vivo. A origem do objeto como elemento dramático perde-se na origem da espécie humana em máscaras e rituais, fusionando-se não só com a origem de nossa espécie como com sua própria definição. 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 nas paredes de cavernas pré-históricas.

A máscara é uma presença importante em quase todos os momentos da história teatral. E mesmo antes. É a mais primitiva e mais contemporânea das formas teatrais. Um objeto com o estranho poder de se comunicar com os seres humanos de maneira extremamente íntima. 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.

Essa intuição de essência presente na máscara denuncia nossa percepção de transcendência. O mundo harmônico e belo, como de fato é – a revelia dos seres humanos – parece testemunhar algo além dele. A percepção e esperança de transcendência é tão antiga quanto nós mesmos. A existência da máscara é evidência inegável dessa intuição. 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. Um objeto que nos sussurra que não nascemos para pagar contas em alguma casa lotérica, mas para nos unir ao Universo. E depois de um curto tempo, gloriosamente desvanecermos, assim como todo o resto.

Da mesma forma, a construção de reproduções do homem, em diversas escalas, repisa este mesmo raciocínio: a produção de um objeto com a forma humana – ainda que de forma não perfeitamente mimética – é para nós tão espantoso que já foi tido como herético. Assemelhando-se de forma blasfema ao *Genesis* bíblico recriando o homem a nossa imagem e semelhança, emprestando a esse criador humano, um certo poder demiúrgico. Sua qualidade mais marcante e definitiva é, ao mesmo tempo, o que mais o distancia dos seres humanos: a ausência de vida. Por outro lado, é justamente essa característica, avizinhada da Morte, o que o torna tão assombrosamente expressivo. O teatro de bonecos está intimamente ligado a esse assombro “ingênuo” e genuíno. Sua linguagem de objeto material desprovido de vida, numa equação improvável, é a que mais se aproxima de apresentar os motores e as dinâmicas mais profundas da vida.

Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais. (...) sério ou cômico, paródia ou símbolo, concreto ou abstrato, o boneco é uma analogia. É um reflexo nosso. É a nossa representação reduzida. É feito à nossa imagem e semelhança: Deus/homem, homem/boneco. (AMARAL, 1993, p. 75)

O Teatro não é uma elaboração contra a Morte. Mas a compreende como nenhuma outra linguagem. A propriedade mística, quase inerente ao trabalho teatral de um modo geral, se revela de maneira plena nos trabalhos de Kantor e Grotowski, ainda que sob perspectivas diferenciadas. Enquanto Grotowski possui uma ligação mística com o trabalho do ator, com o acontecimento teatral e com o “Encontro” entre ator e espectador, Kantor desenvolveu ao

longo dos anos uma relação bastante peculiar com lugares, objetos, acontecimentos e até atores. O trabalho de Kantor inclui, associado a uma proposta racionalista de reflexão, uma forte abordagem ritualística onde a experiência daquele que presencia seus espetáculos se completa a partir de referências míticas, que persistem num universo da percepção arquetípica de todos.

Para Tadeusz Kantor, toda obra de arte disserta, no fundo, sobre a Morte. Suas obras provocam e impactam por propor uma dualidade incômoda, não falando diretamente sobre as coisas, mas abrindo janelas, como novas “lentes” de percepção sobre as coisas que existem e para outras realidades que subjazem nessas coisas, sejam elas as mais prosaicas ou as mais elevadas. E 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. Neste sentido a visualidade na obra de Kantor assume um papel central. Não apenas aquela cenográfica, mas principalmente a da construção imagética dos personagens e da utilização dos, por ele denominados, “objetos achados” que revaloram dados e objetos cotidianos e os recolocam em cena como eventos únicos, singulares e irrepitíveis, sacralizando objetos que antes poderiam ser considerados descartados, inúteis, lixo. Kantor afirmava:

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, 2008, p. 257)

Kantor tem um vínculo antigo e bastante perceptível 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) ele 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 ressignifica. Partindo desse princípio, não só objetos e manequins, mas todos os elementos do Teatro podem ser identificados como “objetos achados”, cheios de limbo e eternidade: texto, atores e cena.

Devemos dar à relação espectador/ator sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) surgiu pela primeira vez perante outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e, entretanto, infinitamente estrangeiro, além dessa barreira que não pode ser ultrapassada. (KANTOR, 2008, p.202)

Mas já ao final do século XIX, os simbolistas percebem que a busca pela realidade na representação atinge uma encruzilhada. O vocabulário representativo e expressivo humano é insuficiente para revelar e não dá conta de algumas profundidades da vida e do ser. A tendência natural do ser é a representação, mesmo fora de cena. O ator não-vivo surge com um potencial revelador inusitado.

Craig reclama a ação sombria e libertadora da Morte ao iniciar seu célebre texto *O ator e o Supermarionete* com a citação de Eleonora Duse: “Para que o Teatro se salve é preciso destruí-lo; que todos atores e atrizes morram de peste. (...) Eles tornam a arte impossível” (CRAIG, 2008, p.27). Craig propõe a abolição do ator em cena e a utilização em cena de um Supermarionete, como ele o denominou. Este Supermarionete não representaria 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, como afirmou em sua célebre máxima: “O ator deve desaparecer, e em seu lugar deve assumir a figura inanimada – podemos chamá-la de Supermarionete, a espera de um nome adequado” (CRAIG, 2008, p.39).

Craig em sua provocação simbolista, 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. Um processo que remete à evolução das formas teatrais orientais, onde a figura do ator, ao longo dos séculos, desapareceu sob uma indumentária que busca exatamente anular qualquer traço de

humanidade do ator. Para Craig o marionete, no fundo, é um ator sem egoísmo ou vaidades. Ao propor a substituição dos atores por marionetes, antes, por Supermarionetes, não menosprezava os atores, mas os desafiava a abdicarem de suas vaidades naturais, exacerbadas pela estética Romântica e, posteriormente, pela Naturalista.

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, 2008, p.28)

As premissas de Craig tinham de certa maneira um caráter conservador, pois almejavam algo sublime e “superior” em relação ao que é “simplesmente” humano. Colocando um “ideal” como padrão, acima do telúrico, abre margem para uma interpretação de seu pensamento como estabelecedor de uma desvalorização do que é essencialmente humano: os equívocos, a fluidez, a dúvida, as emoções, etc. Uma leitura que abre margem a uma interpretação unívoca, que ignora dessemelhanças e com nuances totalitárias. Nessa linha interpretativa, Craig já foi identificado, injustamente a nosso ver, como um homem de posicionamento conservador e seu ideário compatível com movimentos autoritários.

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. Gostaria de ver o ator ressuscitado em uma nova e revolucionária técnica e a exemplificava citando o ator britânico Henry Irving, a quem admirava desde jovem. Ao convocar o objeto, suscitou a renovação de todo o conjunto de elementos cênicos: cenografia, iluminação, dramaturgia e, principalmente, atores. Cada um desses elementos passou a reclamar um redimensionamento de seu papel e função para atender às novas prerrogativas expressivas da cena de Craig. Além disso, resgatou para o campo investigativo teatral a fantasiosa linguagem teatral das máscaras, bonecos e objetos, emprestando a ela novas e atraentes possibilidades cênicas, que dialogam ainda hoje com outras linguagens artísticas visuais e sonoras. Essa visão de que a forma animada poderia superar em muito a

expressividade do ator normal, só era possível pelo renovado encanto simbolista com as possibilidades expressivas dos bonecos e pela percepção cada vez mais nítida da relação primordial entre o teatro e morte, revelando o aspecto místico, na busca do teatro – e do ser humano – pelo que é transcendental.

Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É negação, é matéria e, ao mesmo tempo é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito; enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento. (AMARAL, 1993, p.75)

Transcendência

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. E que ela faz revelar profundidades recônditas insuspeitadas do ser humano, que se surpreende ao se deparar consigo mesmo, face ao evento artístico. O acontecimento teatral como possibilidade de ultrapassagem da realidade, como transcendência.

O ser humano possui essa sensação de que é, ou pode ser, algo mais. Que ele mesmo é, em si, uma obra inacabada, aberta, dialética, sempre refeita, nunca pronta. Por isso sua existência, voltada para o exterior. Por isso o valor imenso que a Arte, “inútil” como é, possui. A veemente negação ateísta do transcendente é compreensível pela própria natureza infável dessa intuição e pela impotência de nossa razão analítica instrumental em capturá-la e traduzi-la. Essa sensação de ultrapassagem do que é simplesmente humano, nos é oferecido em sua plenitude, por estranho que pareça, através da performance de formas animadas, os bonecos. “Humano, demasiadamente humano” (NIETZSCHE, 1995, p.72), usando uma expressão de Nietzsche para convergir em Craig. É um teatro basicamente do olhar. O que dá vida ao objeto é a percepção de sua animação.

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, 1964, apud SAVARESE, 1980, p.131)

Percebe-se um inesperado consenso entre as formas orientais de teatro clássico - acentuadamente o Kathakali indiano, o Nô japonês e a ópera chinesa - e as provocações dos simbolistas, principalmente Gordon Craig: o ator não é capaz de representar sua humanidade mais profunda, justamente por poder – contrariando a expressão in-divíduo - ser múltiplo e sua expressividade extremamente volátil.

Na severa tradição formativa e técnica do teatro Kathakali do sul da Índia, o crepúsculo anuncia o início da ritualística performance realizada sempre nos templos. Uma cortina sustentada por dois ajudantes separa a platéia do ator. O próprio ator retira a cortina revelando sua presença majestosa. O que surge aos olhos dos espectadores é um enorme marionete, onde não mais se identifica a forma humana e nem mesmo a identidade do ator em cena. A aparição desvelada de si mesmo, em forma desumanizada, tão dramaticamente encenada pelo ator Kathakali, se repete nas formas de teatro animadas, onde um boneco surge em cena para representar um drama que é de natureza humana. A revelação trazida à luz por um “artefato”. Esse artifício – tanto com bonecos quanto com atores kathakali - tem como premissa uma alegórica morte do ator para o surgimento do elemento desumanizado em cena. Maeterlinck confirma ao dizer: “Toda obra de arte é um símbolo, e o símbolo nunca pode suportar a presença ativa de um homem”(MAETERLINCK, 1890, apud CARLSON, 1995, p.288)

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, 1987, apud AMARAL, 1993, p.73)

Jorge Luis Borges relata em seu livro *Sete noites* 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 uma terrível e irrecusável experiência. O fascínio de presenciar o trazer à vida uma forma animada resgata esse terror maravilhoso. Nossos olhos não se cansam do espanto. Não da admiração diante do parto, visto que como objetos já vieram à luz antes, por vezes em outras funções, em outras formas. Mas do resgate do Lázaro bíblico ou, mais prosaicamente, de João Grilo, de Suassuna. O resgate para uma segunda vida – ou para a Vida, propriamente dita - como os objetos achados de Tadeusz Kantor.

Considerações finais

O universo das formas animadas possui uma íntima e primordial relação com a Morte, ou com a “Não-vida”. A arte teatral, de um modo geral, sempre disserta sobre a Morte, mas o universo animado consegue em seu discurso uma eloqüência ímpar. Seu fascínio extremamente arcaico e contemporâneo é um segredo que ao espírito humano somente se pode revelar através da experiência, no momento do acontecimento. Primitivo, mantendo comunicações com questões fontais do existencialismo humano e, ao mesmo tempo, linguagem sempre vanguardista, abre-se ao diálogo com outras vertentes teatrais e a interfaces com outras linguagens.

Craig ao conclamar a destituição do ator de seu posto central nas artes cênicas e substituí-lo por um Supermarionete, abriu uma nova porta de investigação das características e potencialidades desse universo poderoso e intrigante das formas animadas, e de seus desdobramentos arquetípicos, lúdicos e místicos. No entanto, essa provocação não se sustentaria sem a maravilha inevitável e infinda do testemunhar o resgate à vida desse objeto inerte. Essa operação visionária de Craig revolvendo os aspectos mais secretos do Teatro,

exonerou o humano precisamente para propiciar sua recuperação. Nesse caminho de reencontro, de retorno, a elaboração de Craig teve como cúmplices as formas animadas, depositárias ainda hoje do que é mais imperscrutável e essencialmente humano. Essa essencialidade, demasiadamente insuportável à nossa humanidade mundana, repousa sob a guarda digna das máscaras e das formas animadas. E as convocamos esporadicamente para reencontrarmos o drama e a revelação de nossa efemeridade e delusão. E é nesse vasto e sutil terreno das coisas efêmeras, de todas as coisas telúricas com as quais convivemos irmanados, fadadas à extinção, as quais o teatro celebra com alegria, é que se oferece vislumbrar a eternidade. Ali, nesta fresta, é o palco onde se dá o assombro do Teatro.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *O teatro e seus duplos*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ASLAN, Odette & BABLET, Denis. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. Paris: Édition du centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- AZZARONI, Giovanni. *Il Corpo Scenico, ovvero La tradizione técnica dell'attore*. Bologna: Nuova alfa editoriale, 1990.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *Anatomia del teatro*. Florença: La casa Usher, 1980.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: editora Unesp, 1995.
- COOMARASWAMY, Ananda. *The Mirror of gesture*. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers, 1987.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, KSA 13, 11 p. 193.
- OLSEN, Mark. *As Máscaras mutáveis do buda dourado*. São Paulo:Ed. Perspectiva, 2004.