

A DISTÂNCIA ENTRE O DEDO E A ARGILA

Teatro oriental: estranhamento e marionetização, um diálogo entre Brecht e Craig

THE DISTANCE BETWEEN THE FINGER AND THE CLAY
Oriental theater: strangeness and puppetness, a dialogue between
Brecht and Craig

Almir Ribeiro

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP).

57

Resumo: Este estudo tem como objetivo analisar comparativamente as visões de Edward Gordon Craig e Bertolt Brecht sobre a qualidade dual do trabalho do ator como autor e objeto de sua criação. Comparando o *V-effekt* brechtiano e a *Über-marionette* de Craig, desenvolve-se uma reflexão em direção a uma inclinação comum sobre as tradições de teatro oriental: Brecht com o chinês e Craig com o indiano.

Palavras-chave: Teatro, Estranhamento, Supermarionete, Craig

Abstract: This study aims to analyze comparatively the visions of Edward Gordon Craig and Bertolt Brecht about the actor's dual characteristic as author and object of his creation. Comparing the brechtian V-effekt and Craig's *Über-marionette*, the reflection is built toward a common inclination over the traditions of the oriental theater: Brecht with the Chinese and Craig with the Indian.

Keywords: Theatre, Uber-marionette, V-effekt, Craig

E eis que ouviram o barulho dos passos do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa da tarde. (Genesis, 3:8)

cujas raízes estéticas remontam ao século XVIII, surge no século XX um tipo de ator preocupado na pesquisa e na sistematização de uma técnica específica a seu ofício. Essa preocupação fomentou iniciativas de investigação das possibilidades lingüísticas do corpo em estado de representação, corpo este agora definido como instrumento de um universo expressivo e singular do ator. Essas investigações sistemáticas assumiram diversas formas, sempre buscando uma

Introdução

No livro organizado por Mirella Schino (2005), Renzo Vescovi, diretor do Teatro Tascabile di Bergamo, afirma que ao contrário do ator de teatro tradicional,

práxis de contínuo e disciplinado treinamento através do qual o ator conseguisse obter o domínio sobre seu corpo e consciência em sua utilização. A esses atores, normalmente reunidos em grupos, Vescovi denominava o “ator novo”. Uma das características desse “ator novo” seria a busca pelo que ele definia como “Anonimato”. Enquanto o trabalho do ator tradicional cria espaços para mitificação pessoal do ator, o “ator novo” é um ator artesão, um ator escultor, que “usa seu corpo como uma estátua ou como uma escultura de energia viva, cuja vida possui uma independência em relação ao escultor” (VESCOVI, 2007, p. 179). Para ele, o espectador, diante do “ator novo” em ação, não está diante da pessoa do ator, mas sim de sua obra. O “Anonimato” do ator seria o desdobramento natural do trabalho do “ator novo”. Esse ator escultor, que constrói em si essa disponibilidade para que seja entalhado por ele mesmo, é um ator que é autor, em cena, de sua presença. Para isso, pressupõe uma capacidade de distanciar seu papel de criador, do objeto que ele cria. O que fazer a partir desse distanciamento é uma questão para a qual foram oferecidas algumas possibilidades práticas.

Talvez o procedimento mais conhecido da busca por esse ator, autor consciente e crítico de sua presença em cena, seja a estética desenvolvida por Brecht conhecida como *Estranhamento*.

Apesar de ser habitual o uso do termo “distanciamento”, Ingrid Koudela afirma sobre o termo alemão *Verfremdung* que “a tradução ‘estranhamento’ é preferível porque ela guarda o núcleo *fremd* que significa ‘estranho, estrangeiro’” (KOUDELA, 1991, p. 106). Gostaria de levantar a possibilidade de se abordar essa estética de Brecht como um processo em duas instâncias: a primeira interna ao ator, que se distancia de seu personagem para analisá-lo e criticá-lo – o que remete ao “ator novo” de Vescovi – e a segunda instância, mais importante e essencial para Brecht, que ocorre durante a transição da obra criada em cena para os espectadores.

Nesta segunda instância, assume papel central a interlocução entre o espetáculo, como obra pronta, com toda sua gama de elementos e estímulos, conjugados e dialogantes, e a recepção do espectador. Destes, era esperada, idealisticamente, a manutenção de uma distância emotiva da cena para que, críticos - segundo Brecht - ou enlevados - segundo Craig -, pudessem fruir a cena e traduzi-la em ação - segundo Brecht - ou revelação - segundo Craig. Podemos identificar na elaboração da idéia da Supermarionete de Craig, o germe fundador do processo proposto por Brecht: “Um teatro perfeito não retesa nem relaxa os músculos do rosto, e não contrai as células do cérebro nem as fibras do coração. Tudo é posto de

maneira tranqüila, e produzir este estado mental e físico de tranqüilidade nas pessoas é o dever do Teatro e de sua arte” (CRAIG, 2009, p. 119).

Para Craig o Teatro era algo para ser visto e não ouvido. Seus cenários monumentais e marcadamente geométricos eram uma apologia sobre a materialidade e o movimento. E, como conseqüência da interação entre matéria e movimento, também sobre o Tempo. Nessa apologia estética sobre o Tempo, Craig sublinha uma das qualidades mais belas e essenciais da arte teatral: a efemeridade. O Teatro possui em sua definição o traço da morte e do súbito desaparecimento, e essa aproximação destemida da morte preenche de vida todas as suas elaborações. A arte teatral em sua efemeridade consegue capturar mais que uma característica da vida humana, mas uma importante mola propulsora da criatividade que nossa espécie ostenta com orgulho.

Para Craig, o Teatro é uma obra visual e sua recepção adequada requer não só a perfeição dos artistas, mas uma disponibilidade do espectador para o seu deleite. Esse “estar”, tranqüilo e disponível, deve ser construído no espectador através da harmonia do conjunto da obra. Craig espera que o público desfrute da obra de maneira desapaixonada e lúdica, evitando criar no espectador aquelas mesmas

paixões que deturpam e caotizam o trabalho do ator: “O ator, ele é possuído pela emoção, apodera-se de seus membros, movendo-os a revelia de sua vontade. Ele fica à sua mercê e se move como em um sonho frenético ou como alguém transtornado, vagueando pra lá e pra cá” (CRAIG, 2009, p. 28). O Teatro deveria provocar sim uma elevação espiritual através de um sereno e isento fruir de uma obra de arte perfeita. Um “distanciamento” muito assemelhado ao de Brecht.

Segundo Brecht, “‘estranhar’ um fato ou um caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar deste fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p.137). Brecht entendia que quanto mais imerso o espectador estivesse nas emoções provocadas pelo palco, menor sua capacidade crítica. Ele idealizava uma platéia livre de tensões dramáticas – ecoando Craig -, relaxada para analisar e transformar estímulos artísticos em ações no cotidiano.

Brecht, apesar do rótulo tradicional de não-realista, não abdica completamente do efeito da “identificação”. Ele centra nitidamente suas preocupações na “segunda instância”, o efeito crítico e mobilizador do *Estranhamento* sobre o público, o chamado *Efeito-V*. E observa que

a identificação ator/personagem é evidentemente ineficaz para este processo. Não se permitindo confundir com aquilo que estivesse representando, o ator afastaria, com isso, teoricamente, qualquer possibilidade da platéia também identificar-se com o personagem no palco. Isso estimularia no espectador um “distanciamento” da obra e, conseqüentemente, uma postura crítica ao que estaria recebendo. Mas a ausência desta identificação também não é definitiva para a construção do *Efeito-V* no espectador. Ou seja, a identificação entre ator e personagem não está em relação direta com a identificação entre espectador e obra. Essa seqüência de causas e efeitos, na prática, não se configurava uma “receita” para Brecht e deveria se ajustar às circunstâncias de cada montagem específica, com seus desafios e objetivos específicos.

O espectador assume no teatro uma nova atitude. (...) O teatro também o acolhe como grande transformador, aquele que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade; que não encara mais o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dele. O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhe ilusões. (...) O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que ele o apreenda. (BRECHT, 1967, p. 138)

Neste estudo nos deteremos sobre a chamada por nós de “primeira instância” da proposta de Brecht: o trabalho do ator sobre si mesmo. E na relação com a proposta de Edward Gordon Craig acerca da substituição do ator por uma Supermarionete. As duas propostas possuem uma convergência nítida e o objetivo dessa reflexão é tentar relacionar essas duas aventuras teórico-práticas extremamente fundamentais e férteis do século XX. E com isso, analisar comparativamente suas visões sobre essa característica dual do ator: a de criador e criatura.

Esse procedimento básico de distanciamento entre mão e argila, pincel e tela, é característico em algumas vertentes da linguagem teatral. No Teatro de Máscaras, Bonecos e Objetos, por exemplo, a separação entre o ator-manipulador e o objeto que é manipulado pressupõe uma operação de distanciamento inerente a essa prática. Outro exemplo dessa operação ocorre nas formas tradicionais de Teatro oriental, como o Kathakali da Índia, O Nô e Kabuki do Japão e a Ópera da China, que possuem um sistema formativo de seus atores de altíssimo rigor e direcionado para o adestramento na construção desta distância.

Gastón Bachelard faz uma reflexão sobre essa distância lírica que separa a matéria e a mão que se prepara para agir

sobre ela. É a poética que rege a relação entre uma e outra, onde uma busca desvendar a outra. Faz assim uma analogia interessante sobre essa distância e, mais objetivamente, sobre o movimento que cria e opera essa distância: “A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário” (BACHELARD, 1985, p. 52).

Brecht e Craig propuseram, apesar de separados por circunstâncias culturais e históricas distintas, abordagens sobre o processo criativo do ator que possuem intrigantes afinidades. Ambos expressaram a necessidade de um ator consciente e maestro das técnicas e habilidades específicas a seu ofício. Mas ao mesmo tempo um ator atento à eficácia da aplicação de suas maestrias durante sua atuação. Um ator artista que cria e é também capaz de simultaneamente avaliar sua criação e seus efeitos. Brecht acrescentaria ainda que é necessário adicionar uma consciência política dos atores, para a compreensão do alcance histórico de seu trabalho em cena.

Obviamente, o panorama que circundava historicamente o problema do trabalho do ator possuía diferentes

interfaces, para Craig e Brecht. Para Craig, o ator era fruto de uma tradição artística individualista, adequada ao Naturalismo, onde o subjetivo, o indivíduo, era reverenciado. Esse processo o fazia prisioneiro de processos egóicos e apoiados em um forte processo de identificação sentimental com o personagem. O resultado do Naturalismo em cena e sua busca pela “natureza” se apresentava à Craig como uma apologia ao ator e não ao teatro. Atores e atrizes percorriam a Europa reunindo grandes platéias cativadas pela fama alcançada por suas personalidades, numa tradição de celebridades como Sarah Bernhardt, Tommaso Salvini, Eleonora Duse e, inclusive a própria mãe de Craig, Ellen Terry.

Para Brecht, a busca pelo “natural” implicava necessariamente em um processo de identificação emotiva e psicológica com o personagem, cujo resultado artístico acarretava uma fusão entre ator e personagem, numa pretensa ilusão de realidade. Essa estética ilusionista tinha como objetivo último a imersão do espectador na obra, que a recebia como “real”. Mas o grave resultado desse processo, segundo Brecht, seria o “amortecimento” da platéia, a alienação, o esvaziamento do seu potencial de ação social e da natural vocação política do ser

humano. Brecht afirmava que “abandonando a identificação, o Teatro tomaria uma decisão imensa, talvez a maior de todas as experiências imagináveis” (BRECHT, 1967, p.136). Sua proposta previa exatamente o efeito contrário: uma atitude criativa onde o ator, artista, observasse “à distância” o desenvolvimento de sua criação.

Processos do ator no Ocidente e o palco italiano

Craig e Brecht se valeram igualmente de um aspecto importante da estética naturalista: o palco italiano. Apesar de intimamente ligado à estética mimética característica do Naturalismo, o palco italiano foi o espaço principal de pesquisas para ambos. Aliás, ironicamente, apesar de buscar representar o “natural”, nem o Naturalismo tampouco cogitou em abandonar a estrutura física, técnico-cênica e altamente artificial do palco italiano, o que caracteriza uma de suas contradições inerentes. Na idealização estética do Naturalismo, a verossimilhança e a ilusão, aliadas à formulação dramática, eram partes intrínsecas a seu processo de elaboração e reclamavam os recursos técnicos que o palco italiano oferecia. Foi seu formato, inclusive, que permitiu a Craig a concretização da maioria de suas

revolucionárias propostas cênicas. Nicola Savarese afirma que “Gordon Craig restituiu à teatralidade a concepção de um espaço teatral mais simples e puro, ligado a cenários não decorativos, feitos somente de luzes e sombras” (SAVARESE, 1992, p. 388). Uma transformação radical, mas ainda dentro da estrutura de palco italiano. E aqui ele se encontra com as pesquisas de Adolphe Appia, com quem o pensamento de Craig possuía grande afinidade. Apesar de não terem conhecimento prévio um da obra do outro, produziram idéias semelhantes que se refletiram em uma afinidade pessoal surgida no confronto de desenhos e projetos, que supriu perfeitamente a falta de um idioma comum com o qual pudessem se comunicar.

Ambos haviam fundado suas reformas sobre a mesma base: o ator, mas enquanto Craig era livre dentro da renovação que propunha, Appia se sentia dominado por uma força superior, a música. Apesar desta diferença, ou talvez por causa dela, surgiu entre os dois artistas uma profunda amizade fundada em uma admiração mútua, e este foi o início de uma intensa correspondência. (HERRERA, 2009, p. 111)

Brecht também não buscou abolir o palco italiano, que lhe servia, aliás, muito bem. Desconstruindo sua vocação ilusionista, Brecht preencheu o palco italiano com possibilidades completamente

inusitadas. Ainda que induzisse à busca pela ilusão naturalista servindo como uma espécie de moldura da realidade, a busca do “natural” pelo ator em cena, tanto para Craig quanto para Brecht era intrinsecamente anti-natural ao teatro. Ambos propuseram soluções que, ainda que formalmente bastante distantes, acabam se encontrando em patamares mais básicos. E fundamentam ainda muitas das reflexões teatrais contemporâneas.

O domínio do palco italiano ainda nos dias de hoje é justificável. Nenhuma proposta realiza com tanta potência e possibilidades, tantas diferentes vertentes e pesquisas de linguagens teatrais. Nunca a arte do teatro havia sido capaz de conjugar tantos elementos (iluminação, cenografia, etc.) para criar uma ilusão tão rica e eficaz e, ao mesmo tempo, suscitar discussões de profundidade e alcance tamanhos quanto a partir do estabelecimento do palco italiano e tudo que ele propunha enquanto estética e técnica. Desde as obras mais tradicionais até as pesquisas mais agudas, em sua maioria, ainda lançam mão do palco italiano, que acolhe, instiga e realiza quase todos os projetos cênicos possíveis.

Ele leva a noção de ilusão às últimas conseqüências: ato de copiar, mas também de criar, pôr em jogo e dar a conhecer. Ilusão é entendida aqui como

a exploração máxima de uma caixa cênica que permite trazer a vida para o palco pelo acionamento das suas leis específicas, conferindo à cena seu estatuto de universo autônomo e fechado em si. O lugar propício, em suma, para a atuação do sujeito – personagem, ator. Por esta mesma razão, o naturalismo é também abertura para as (concomitantes e subseqüentes) tentativas de ruptura dessa tradição. (LOPES, 2000, p. 20)

A busca por uma cena alternativa se estendeu por todo o século XX, sendo que as críticas mais contundentes ao palco italiano foram delimitadas por experimentadores que aboliram os limites tradicionais da cena e expandiram as conseqüentes possibilidades de interação direta entre ator e espectador, tais como Jerzy Grotowski, o grupo Living Theatre e Ariane Mnouchkine, para citar alguns exemplos mais conhecidos. Mesmo os que aceitaram o palco italiano como ele se apresenta, buscaram reavaliar e redimensionar sua utilização. Exemplos claros desta investigação são os dois pensadores temas deste estudo: Craig e Brecht. Mas também Appia, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Tadeusz Kantor, e mais recentemente Robert Wilson e Rodrigo Garcia, também citando apenas alguns exemplos notórios.

É comum afirmar que o palco italiano, ao propor uma abordagem

unicamente frontal e ilusionista, determine obrigatoriamente uma estética de recepção passiva por parte do espectador. Mas experiências teatrais históricas provaram que questioná-lo, sem necessariamente negá-lo, pode desencadear momentos de grande interatividade entre atores e espectadores. O exemplo maior é indiscutivelmente o de Brecht. Desvendando o palco italiano em suas artimanhas ilusórias, redimensionou a linguagem cênica e reafirmou sua teatralidade, convocando os espectadores a uma atitude crítica frente ao palco italiano. Craig o adotava como palco perfeito para sua teatralidade visual e extática. Em 1908 foi o suporte ideal para sua maior invenção cenográfica: os célebres *screens*, revolucionando a idéia de espaço cênico, que se reformatava de forma dinâmica mesmo durante as cenas de seu *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou.

Outras iniciativas históricas aceitaram o palco italiano e a partir dele alçaram vôos inesperados. Meyerhold, por exemplo, subverteu os pressupostos naturalistas do palco italiano e reinventou a teatralidade a partir de seu construtivismo e da Biomecânica. Recentemente, podemos citar as produções do americano Robert Wilson e do argentino Rodrigo Garcia, exemplos do que Lehmann (2009) propôs denominar um teatro “pós-dramático” com seus questionamentos

dramatúrgicos e exigentes de uma postura “criativa” e brechtiana dos espectadores.

O Naturalismo, com as contradições inatas à sua estrutura, oportunizou ao longo da história suas próprias críticas. Elas, por sua vez, catapultaram uma miríade de desenvolvimentos e desdobramentos investigativos em todos os aspectos da criação teatral, como as dos criadores citados acima. Muitas das iniciativas radicais que buscaram negar o palco italiano, ao tomá-lo como pressuposto, terminam por reafirmá-lo. Suas críticas por mais contundentes são integradas ao grande universo estético do Naturalismo e de seus inúmeros avessos. Longe de querer fazer aqui uma defesa do palco italiano, busca-se sublinhar seu aspecto multi-facetado e seminal nas pesquisas e desenvolvimentos cênicos ao longo do século XX, e da importância central de Craig e de Brecht nesta evolução.

Craig e a marionete distante

O Naturalismo cênico era uma formulação esdrúxula aos simbolistas que 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. Craig propõe

então a radical abolição do ator em cena e que em seu lugar assumisse uma figura inanimada, uma Supermarionete, 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 Supermarionete, a espera de um nome adequado” (CRAIG, 2009, p. 39). A proposição de substituição do ator por marionetes ofendeu e intrigou; acendeu discussões e causou mal-entendidos.

A menção a marionete, ou antes, a uma Supermarionete, pertence ao movimento de resgate do Teatro de bonecos consolidado dentro do espírito do movimento simbolista. Possuía em seu bojo, além de um questionamento estético, uma provocação de nuances místicas e arquetípicas afluídas em dualidades sobre o natural e o artificial, a matéria e o espiritual, a vida e a morte. Evocava também concretamente o universo lingüístico do Teatro de bonecos, onde a interação entre um ator-manipulador e seu personagem em cena é parte inerente. A presença de um ator-manipulador pode ser uma pista sobre a atração que esta linguagem assumiu sobre Craig.

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 *apud* AMARAL, 1997, p. 73).

Neste ponto, nos deparamos com um mistério sobre a provocação de Craig: sua proposta tinha uma intenção literal ou não? Ele gostaria mesmo de ver todos os atores substituídos por bonecos ou era simplesmente uma alegoria provocativa? Craig foi ambíguo em relação a isso e vagou ao redor das duas possibilidades em diversos escritos, uma das razões de tantos mal entendidos. Kantor, por exemplo, parecia entender de uma maneira literal a proposta de Craig: “Não penso que um manequim (ou uma figura de cera) possa ser o substituto de um ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais” (KANTOR, 2008, p. 201). Ferruccio Marotti tem outra leitura, interpretando-a muito mais como um estímulo para o ator e aproximando-a das pesquisas de Grotowski e Peter Brook: “A Supermarionete é o ator *plus fire minus egotism*, o ator que consiga consumir-se totalmente no papel” (Marotti in ISOLA e

PERDULLÀ, 1993, p. 38). Independente de sua intenção, Craig buscava abolir o efeito de identificação e com sua Supermarionete evocava a imagem da matéria inerte, do objeto em cena, que é trazido à vida expressiva através da maestria de uma técnica. Ou seja, autor e obra em cena, afastados.

Para reforçar sua intenção provocativa, Craig inicia seu mais famoso texto *O ator e o Supermarionete* com uma citação radical da atriz francesa 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” (*apud* CRAIG, 2009, p. 27). A Supermarionete suplantaria o ator em todos os aspectos expressivos justamente por possuir como principal qualidade a ausência da vida, que caracteriza o ator. Invocando a Morte e desumanizando o ator, Craig avançava de forma radical e definitiva contra o Naturalismo e seus processos miméticos e de identificação: propõe a eliminação da figura humana em cena para recompô-la de maneira bizarra e magnífica.

Com a Supermarionete, Craig parece idealizar um ator detentor absoluto de seus meios expressivos, “um virtuose, cujo efeito visível fosse resultado de um controle supremo, absoluto, das técnicas de cena” (AZZARONI, 1990) e apontava o ator inglês Henry Irving como um exemplo vivo de ator Supermarionete. Cada passo de

Irving, segundo Craig, era medido e estilizado, criando uma dinâmica mais condizente com a 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, 2008, p. 145).

Ao criticar o ator com sua Supermarionete, Craig clamava por um artista com excelência técnica e sensibilidade estética a todos os desdobramentos do jogo cênico. Ou seja, um artista com uma visão clara das possibilidades *dialéticas* intra e extra-ficcionais. Por fim, se supormos que este operação dialética idealisticamente deveria ser um processo subjetivo, temos um procedimento bastante assemelhado ao processo de *Estranhamento* de Brecht. Craig por sua vez, parecia estar descrente com as possibilidades do ator quando desautorizou de maneira feroz o potencial artístico de suas criações:

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)

Para Craig, a marionete é, por natureza, livre do terrível grilhão do acaso e da emoção. E tudo o que ela produz é a partir de um pleno domínio técnico da linguagem a qual ela pertence. Mas o fascínio ao mesmo tempo arcaico e contemporâneo do Teatro de bonecos é um segredo que ao espírito humano somente se pode revelar através da experiência do momento da representação. Primitivo, mantendo comunicações com questões fontais do existencialismo humano e, ao mesmo tempo, linguagem sempre vanguardista, o teatro de formas animadas abre-se, de forma natural, ao diálogo com outras vertentes teatrais e a interfaces com outras linguagens artísticas, tais como a Performance, o Cinema, as Artes plásticas, etc.

A atuação do ator-manipulador do Teatro de bonecos possui qualidades singulares em seu processo de elaboração expressiva. Uma delas é a posição obrigatoriamente distanciada entre o ator-manipulador e seu personagem em cena, que o permite transitar entre os processos internos e externos à sua criação. Assim, ele tem a possibilidade de manter uma postura crítica ao criar, simultânea ao próprio aparecimento de sua criação. Ou seja, a

possibilidade de manter um olhar constantemente “distanciado” de seu objeto, criando assim uma analogia perfeita do *Estranhamento* proposto por Brecht, no que decidimos denominar aqui de “primeira instância” do processo brechtiano. Aquela “distância lírica” que precisa ser vencida pela mão do manipulador até tocar seu personagem e amalgamar o material inerte com nossa imaginação: “Assim, com a mais extrema delicadeza, a mão desperta as forças prodigiosas da matéria. Todos os sonhos dinâmicos, dos mais violentos aos mais insidiosos, do sulco metálico aos traços mais finos, vivem na mão humana, síntese da força e da destreza” (BACHELARD, 1985, p. 54).

Uma distância essencial: o ator marionete do Oriente

O contato de Brecht com o tradicional universo da Ópera chinesa causou uma forte impressão em seu pensamento formal e acabaria por ajudar a sistematizar o que se tornaria sua formulação mais célebre, o *Estranhamento*. Como já foi dito, Brecht não identifica esse processo como um método ou uma técnica atoral, mas como um efeito. Isso pressupõe que o ator deve elaborar seu produto de

maneira que o efeito esperado não esteja evidente na equação da representação. Ele deve estar consciente que o efeito é algo que só se realizará no espectador. E que uma vez que o efeito seja “demonstrado”, ou seja, apareça explícito em cena, obviamente causará um efeito diverso daquele esperado. Essa sutil alquimia requer um ator consciente, um ator concentrado no arco e não no alvo, consciente de seus meios expressivos e técnicos - como queria Craig - e de seus resultados.

Brecht identifica esse mecanismo de auto observação ao descrever a atuação dos atores da ópera chinesa que ele conheceu em Moscou durante uma apresentação da companhia do ator Mei Lan Fang: “O artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. ele expressa sua consciência de estar sendo observado. (...) Os atores abertamente escolhem as posições em que serão melhor vistos pela platéia (...) O artista observa a si próprio”. (BRECHT, 1967, p. 105)

Brecht escreveu com entusiasmo sobre a interpretação dos atores chineses onde percebeu que “a empatia do espectador não era completamente rejeitada. A platéia se identificava com o ator, como observador e, de acordo com isso, adotava também uma atitude de observação” (BRECHT, 1967, p.107). O

teatro chinês oferecia uma concretização muito explícita desse processo, ainda que suas soluções fossem, como Brecht logo percebeu, intraduzíveis para o teatro ocidental. Ele conheceu a Ópera chinesa em Moscou e ali se encontrou com Mei Lanfang, por quem desenvolveu enorme admiração pela singular habilidade e sensibilidade técnicas em cena. Brecht identificou com perspicácia a qualidade do ator chinês de auto-observação durante sua performance. Ele diz que o ator chinês, enquanto atua, “observa também seus braços e suas pernas, guiando-os, experimentando-os e, possivelmente, também os aprovando” (BRECHT, 1967, p. 106). Aqui também identificamos a qualidade de estar “dentro e fora” ao mesmo tempo. O elogio de Brecht a Mei Lanfang se assemelha ao que Craig fazia a Henry Irving, seu modelo de ator. E remete também àquela poética e desconcertante cena do Genesis bíblico onde Deus, que a tudo cria, caminha apreciando o jardim que ele mesmo produziu, desfrutando a brisa criada por ele e se deleitando com a especialidade de um particular momento do dia, criado também por ele: “Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação” (BACHELARD, 1985, p. 53).

Ananda Coomaraswamy, em seu *The dance of Shiva*, descreve a dança do deus Shiva, o deus do Teatro, e sua atitude distanciada, como um observador tranqüilo, daquilo que ele mesmo está criando no momento. Como um manipulador divino de si mesmo, ele elabora suas potências e observa sua ação criativa. Avaliando ao mesmo tempo os efeitos de sua representação e se deleitando com ela, Shiva é “ele mesmo, ator e sua audiência”. Ainda que ao tocar seu tambor, “todos os seres acorram para assistir sua performance cósmica”, ele em sua dança recolhe “as virtudes do palco e permanece sozinho em sua felicidade” (COOMARASWAMY, 1966, p. 66).

Coomaraswamy apresentou à Craig a tradição do Teatro clássico da Índia em toda sua profundidade. Assim como Mei Lanfang fez o mesmo com Brecht a respeito da Ópera chinesa. Esses encontros orientais foram fundamentais para ambos e corroboraram para afirmar a intuição da necessidade da criação dessa distância entre autor e obra no trabalho do ator. Em ambas as culturas teatrais orientais, uma das características mais evidentes nesse processo de separação crítica entre o ator e sua obra é o “apagamento” de sua identidade e a marionetização de sua figura em cena. Essa construção ocorre em duas vias, indispensáveis e intercomunicantes:

uma é o rigoroso processo pedagógico empregado e a outra a estruturação estilística da cena, que compreende um grande arsenal de cenários, figurinos, etc. E isso vale na ópera chinesa, no Kabuki e Nô japonês, no Kathakali da Índia, no Topeng de Bali e em várias outras tradições orientais.

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)

O processo pedagógico dos atores da maioria das tradições de teatro oriental exige uma disciplina severa condizente ao altíssimo grau de estilização obtido por estas formas teatrais. Esse processo pedagógico - que inclui uma dedicação de tempo integral ao longo de muitos anos, um árduo e severo treinamento físico e uma completa submissão ao mestre -, tem como um de seus objetivos deslocar o foco da atenção do ator para fora de si mesmo e direcioná-lo para a composição de sua fisicalidade sobre o palco (fonte do que chamamos “presença”) e uma execução

refinada da técnica da linguagem da tradição a qual pertence.

Esse rigoroso treinamento físico se inicia no final da infância dos atores e busca a reorganização do corpo em cena de uma maneira estranha a organicidade cotidiana. Essa nova maneira de organizar o corpo é visível nas posturas em cena dos atores orientais, na forma de caminhar, de olhar, de gesticular e de utilizar a voz. Mas todo esse longo e árduo processo 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. Também aqui a formalização oriental busca afastar o elemento "humano", emotivo e ocasional, que Craig e Brecht repudiavam.

A longa tradição dessas linguagens orientais buscou, ao longo de vários séculos, uma estilização que transformassem seus atores em personagens que ultrapassassem os limites do cotidiano para tocar o ambiente dos deuses e dos mitos. Para isso, buscaram desumanizar a figura humana em cena, dando lugar a uma composição bizarra e feérica de seus personagens, onde a silhueta humana dá lugar a enormes bonecos, marionetes, presenças oníricas e majestosas, que não caminham, mas "deslizam" sobre o palco, manipulados por algum impulso que não nos é oferecido compreender. Não só seu perfil humano,

mas a própria identidade do ator é borrada sob as inúmeras camadas de enormes e majestosos figurinos, maquiagem e adereços.

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 *apud* SAVARESE, 2008, p.131)

O ator oriental aprende a compor sua presença em cena como um ator-manipulador de Teatro de bonecos movimenta o corpo de seu boneco sobre o palco, mantendo um indispensável distanciamento para a perfeita instrumentalização de sua técnica. Craig, inclusive, aconselhava que todos os atores deveriam estudar a fabricação e a manipulação de marionetes, como parte indispensável de sua formação.

Bertolt Brecht e Gordon Craig, de maneiras absolutamente diferentes e em tempos distintos, debruçaram-se sobre a questão da linguagem do ator e elaboraram sistemas teóricos que previam uma alteração nessa idéia de fusão entre ator e personagem que comoveu o final do século XIX. Essa busca obsessiva por reproduções miméticas perfeitas encontram suas objetivações mais exemplares e históricas nas montagens de Stanislavski e Tchekhov no Teatro de Arte de Moscou das primeiras décadas do século XX.

Conclusão: a efemeridade oriental de Craig e Brecht

Este estudo centrou seu raciocínio na operação por parte do ator do estabelecimento de um distanciamento entre a obra a ser criada e ele mesmo. E deve-se recordar que nossa abordagem se concentra no que decidimos denominar de “primeira instância” do processo de *Estranhamento* de Brecht: a relação entre o ator e sua criação. A Supermarionete de Craig figura aqui como uma alegoria desta separação.

Não se deve esquecer o fato de que Brecht considerava que o efeito de *Estranhamento* de fato somente ocorre na

transição da representação entre palco e platéia. Deve-se ressaltar a fundamental importância da consciência desse movimento distanciador e de suas ricas possibilidades, inclusive de reafirmação da própria “teatralidade do teatro”. Esse movimento de distanciamento não resume a proposta de Brecht para o trabalho do ator, mas é o coração de sua estética. Ainda mais porque o trabalho e o pensamento de Brecht possuem um caráter essencialmente sistemático e buscavam sempre o orgânico; e por isso só se mostram por completo na inteireza das suas múltiplas interseções, em suas constantes dialéticas.

Um ator que elabore o essencial do papel é capaz de conseguir, muito mais seguramente, o efeito que pretendemos, mesmo que não possua qualquer “ideologia política”. Outra coisa se afigura mais importante: exigir do ator, além de todas as qualidades técnicas, também o domínio intelectual do papel. (PISCATOR, 1967, p. 54)

O “descolamento” teatral temporário e consciente de si, tão essencial à formulação de Brecht é, em verdade, um patrimônio cultural construído pelo homem e demonstrativo do afã representativo do ser humano e de sua intuição de transcendência e de efemeridade. Essa qualidade efêmera que

embebe a tudo o que é material no mundo está indicada em toda a ação representativa dos homens desde tempos imemoriais. Esse afã representativo arcaico remonta ao tempo em que habitávamos as cavernas e os homens de então já se sentiam compelidos a ele, não só em pinturas nas paredes, mas em rituais e procedimentos cerimoniais cercados de grande teatralidade. O ser humano parece não ser algo que *faz* teatro, mas algo que, essencialmente, *é* teatro. 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.

A questão da separação dialética ou não entre ator e sua criação não define conceitualmente de um lado o processo naturalista e do outro os processos brechtiano e craiguiano, mas ajuda a compreender seus motores, desdobramentos e interfaces. No centro dessa questão está o ato de criar e a apropriação consciente e hábil dos processos e técnicas desse ato. O processo de criação do ator, assim como em todas as linguagens artísticas, mas em especial a criação teatral, é um momento recheado de

segredos por sua misteriosa avizinhação com a morte. A atividade criativa do ator, fendido em flertes heréticos entre o ser e o não-ser, foi sempre um processo cercado de mistérios e qualidades místicas. Existe certa provocação intrínseca na atividade do ator, um atrevimento inato, uma blasfêmia latente. Sua argila é seu próprio autor e sua técnica seu desaparecimento.

O teatro define o que é efêmero como o grande campo de experiência do ser humano. O tempo instantificado e fugidio é matéria-prima e finalidade última do Teatro, para onde todas as suas parcelas componentes concorrem turbulentas e ansiosas por desaguar e se extinguir gloriosamente. Um vasto e sutil terreno onde convivemos irmanados com todas as coisas telúricas fadadas à extinção e às quais o teatro celebra com alegria. E seu tempo de vida é aquele que separa o dedo da mão do criador de sua argila, grávida de vida e de morte.

Artigo recebido em 22/10/2011

Aprovado em 21/12/2011

Referências bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1997.

- AZZARONI, Giovanni. *Il Corpo Scenico, ovvero La tradizione técnica dell'attore*. Bologna: Nuova alfa editoriale, 1990.
- BACHELARD, Gastón. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL difusão editorial, 1985.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *L'Énergie qui danse*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2008.
- BÍBLIA *Sagrada*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Ed. civilização brasileira, 1967.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.
- COOMARASWAMY, Ananda. *The Mirror of Gesture*. Nova Delhi: Munshiram M. Publishers, 1987.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2009, p. 27
- HERRERA, Aurora (org.). *Edward Gordon Craig: El espacio como espetáculo*. Madrid: La casa encendida, 2009.
- KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht, um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LOPES, Angela Leite. *O ator e a interpretação*, Folhetim nº 6, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-abril 2000.
- SAVARESE, Nicola. *Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente*. Bari: editori Laterza, 1992.
- SCHINO, Mirella (org.). *Renzo Vescovi: Scritti da Teatro Tascabile*. Roma: Bulzoni editore, 2007.