

HEINRICH VON KLEIST

Sobre o teatro de marionetes

Tradução, apresentação e notas de J. GUINSBURG

Sobre as marionetes de Kleist

Escrito para o Berliner Abendblätter, um diário berlinense fundado por Heinrich von Kleist (1777-1811), apareceu em quatro folhetins estampados de 12 a 15 de dezembro de 1810. O texto "Sobre o Teatro de Marionetes" não teve grande repercussão na época nem ao longo do século XIX. Sua sorte mudou somente no século XX, quando a crítica começou a utilizá-lo como uma das chaves para a interpretação da obra dramática e do universo ficcional do autor de A Bilha Quebrada, Pentesiléia e Príncipe Frederico de Hamburgo.

Mas foi, sem dúvida, a partir do simbolismo e do expressionismo que as buscas estéticas da modernidade fizeram incidir uma luz particular sobre a reflexão desenvolvida neste escrito acerca da natureza da graça e do movimento no títere e na dança, do gesto e de sua representação no teatro, bem como da harmonia e da consciência no homem, vistos na perspectiva romântica - a de um intento paradoxal de recuperar uma originalidade e perfeição absolutas perdidas para sempre, na história humana, à porta do Paraíso.

Trata-se de um absoluto que, para Kleist, só pode residir ou em algo que "não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim ou em Deus".

De fato, unicamente o automatismo do movimento mecânico (o da marionete) ou do movimento instintivo (o do animal) ou, de outra parte, a espontaneidade de um di-





namismo e de um gesto não seccionados pela reflexividade representativa (no bailarino) seriam capazes de restituir toda a inteireza e pureza da expressão do espírito no corpo, ou seja, fazer presente a graça e com ela a beleza (a esteticidade) da materialização motogestual.

Ora, não é precisamente nisto que consiste a idéia da Supermarionete de Gordon Craig - o ator expungido das carências de suas imperfeições físicas, mentais e emocionais, dos "acidentes" da atuação psicológica e realista, apto a executar à perfeição a encenação e a simbolização cênicas e, por seu intermédio, a obra de arte teatral?

Compreende-se, pois, que o autor de *A Arte do Teatro* (1911), a fim de ultrapassar radicalmente o naturalismo no palco, buscando uma estética da teatralidade como tal, enveredasse por um caminho que, se não derivou diretamente de seu antecessor, Kleist, apresenta inegável afinidade de percepção com ele.

É claro que a meditação do poeta alemão pode ser analisada, igualmente, como uma visão do destino paradoxal do teatro, que está condenado, justamente por sua convenção mimética e representativa, a perder o seu maior anseio e alvo, a revivência como vivência pura da dramaticidade no palco. Digamos que, a esta luz da cena teatral, o teatro foi banido, sem retorno possível, do Éden, do gesto original da espontaneidade e da autenticidade. Ou, para voltar ao início, ele só poderá recuperá-lo mediante a provação de um novo fruto da árvore do conhecimento. Mas não terá sido isto que Stanislávski e Grotóvski, por exemplo, tentaram, a seu modo? Querem responder à pergunta é refazer o percurso da história do teatro depois de expulso do rito primitivo... Como se vê, uma tarefa em círculo que remete ao admirador judeu do extraviado oficial prussiano, von Kleist-Kafka. Pois von Kleist, embebido de Kant e Rousseau, une-os numa conjugação singular de idéia, em que a inacessibilidade da "coisa em si" e a subjetividade do conhecimento fazem do intelecto e da consciência fontes do erro e da ilusão a solapar e a alienar de modo irreversível, no curso do tempo e da história, a unidade edênica do homem adâmico e do seu universo de representação, posto que, em última análise, quem está em foco, nas marionetes de Kleist, não é apenas o ator, o titereiro, o bailarino e o artista, porém o homem em cena, na vida.

A ESQUERDA, TEATRO LALEK (POLÓNIA, 1949), FOTO DE M. FRANKFURT - UNIMA. ACIMA MARIONETTEATERN, ULYSSES, FOTO DE L. LESLIE - SPINKS

Este texto foi extraído de: *Santliche Werke*, Munich, Droemische Verlaganstalt, 1954, pp. 882-8.

Eu passava o inverno de 1801 em M..., quando encontrei certa noite, em um jardim público, o Sr. C., que, havia pouco, fora contratado, nessa cidade, como primeiro bailarino da ópera, e que obtivera extraordinário êxito junto ao público.

Disse-lhe de meu espanto por tê-lo visto várias vezes em um teatro de marionetes, que fora armado na praça do mercado, e que divertia o povilêu com pequenas revistas burlescas, entretecidas de canções e danças.

Ele me assegurou que a arte pantomímica desses bonecos lhe proporcionara muito prazer, e deu a entender, de maneira nada obscura, que um dançarino, desejoso de aperfeiçoar-se, poderia aprender muita coisa com eles.

Uma vez que essa declaração, dado o modo pelo qual a proferiu, me pareceu algo mais do que mero capricho do momento, sentei-me a seu lado a fim de inquiri-lo mais acuradamente sobre as razões de tão singular assertiva.

Ele me perguntou se eu não achava que alguns movimentos dos bonecos, particularmente dos menores, eram, na dança, sobremaneira graciosos.

Eu não poderia negar essa circunstância. Mesmo Teniers não poderia pintar melhor um grupo de quatro camponeses a bailar a ronda em compasso acelerado.

Quis inteirar-me do mecanismo dessas figuras, e perguntei como era possível, sem ter nos dedos miríades de fios, reger cada membro isolado e seus pontos, tal como o ritmo do movimento, ou da dança, exigia.

Ele me respondeu que eu não devia imaginar que cada membro fosse disposto e puxado isoladamente pelo titereiro (1) durante os diversos momentos da dança.

Cada movimento, disse ele, tinha um centro de gravidade; bastaria regê-lo no interior da figura; os membros, que nada eram exceto pêndulos, obedeciam por si sós, mecanicamente, sem nenhuma ajuda.

Ele acrescentou que esse movimento era muito simples; que toda vez que o centro de gravidade era movido em linha reta os membros começavam a descrever curvas e que, amiúde, quando sacudido de uma forma meramente accidental, o todo era arrastado numa espécie de movimento rítmico que se assemelhava à dança.

Essa observação me pareceu, a princípio, lançar alguma luz sobre o prazer que ele pretendia encontrar no teatro de marionetes. Entrementes, eu não suspeitava ain-

da, nem de longe, das conseqüências que iria tirar daí, mais tarde.

Perguntei-lhe se acreditava que o titereiro que regia os bonecos devia ser ele próprio um dançarino ou, ao menos, ter alguma idéia do belo na dança.

Ele me redargüiu que, embora a coisa fosse fácil por seu lado mecânico, não seguia daí que pudesse ser acionada inteiramente sem o sentimento.

A linha, que o centro de gravidade tinha de descrever, era na verdade muito simples e, em sua opinião, na maioria das vezes, reta. Nos casos em que fosse encurvada, a lei de sua curvatura era pelo menos de primeira ou, no máximo, de segunda ordem; e também nesse último caso apenas elíptica, forma de movimento que era natural para as extremidades do corpo humano (devido às juntas) em geral e, portanto, não requeria muita arte ao titereiro, para consigná-la.

Em compensação, essa linha era, de outro lado, algo muito misterioso. Pois nada mais era senão o caminho tomado pela alma do dançarino, e ele duvidava que fosse possível encontrá-la de outro modo a não ser que o titereiro se colocasse no centro de gravidade da marionete, isto é, em outras palavras, que dançasse.

Repliquei que o trabalho deste se me havia apresentado como algo bastante maquinal (2), alguma coisa como virar uma manivela que toca um realejo.

“De maneira alguma”, respondeu ele, “ao contrário, os movimentos de seus dedos comportam-se em relação ao movimento dos titeres de forma bastante artificial, um pouco como os números em relação a seus logaritmos, ou a assíntota em relação à hipérbole”.

Entrementes, expressou a crença de que também essa última fração de espírito, da qual falara, poderia ser removida das marionetes, que sua dança poderia ser inteiramente transferida para o reino das forças mecânicas e produzida por meio de uma manivela, tal como eu imaginara.

Externei meu assombro em ver que atenção ele dedicava a essa modalidade de bela-arte, inventada para a plebe. Não só que a julgasse capaz de um desenvolvimento superior, mas que até ele próprio parecesse ocupar-se disso.

Ele sorriu e disse que ousava afirmar que, se algum mecânico (*Mechanikus*) quisesse construir-lhe uma marionete de acordo com as exigências que tinha em mente

1 O termo alemão *maschinist*, “maquinista”, serve melhor ao contexto em que *Geist* inscreve aqui a função do titereiro.

2 Por razões óbvias, esta tradução de *gestos* (literalmente “sem espírito”, “insípido”) é, no caso presente, preferível.

fazer-lhe, apresentaria uma dança, com o títere, que nem ele próprio nem qualquer destro dançarino de seu tempo, inclusive Vestris, estariam em condições de igualar.

“Já ouviu falar”, disse, enquanto eu, em silêncio, lançava o olhar para o chão, “dessas gâmbias mecânicas que artistas ingleses manufaturam para os infelizes que perderam suas pernas?”

Eu disse: não, semelhantes coisas nunca me apareceram diante dos olhos.

“Sinto muito”, replicou, “pois se eu lhe disser que esses infelizes dançam com elas, receio muito que não creia em mim. O que digo, dançam? A esfera de seus movimentos é, na verdade, muito limitada, mas aqueles movimentos que ainda permanecem sob o seu comando desenvolvem-se com uma serenidade, leveza e graça que pasmam todo espírito pensante”.

Observei, brincando, que, sendo assim, tinha encontrado o homem que procurava. Pois o artista que estivesse em condições de construir uma perna tão notável seria indubitavelmente capaz de montar-lhe toda uma marionete, de conformidade com suas exigências.

“Quais”, disse eu, quando o vi olhando para o chão, algo embaraçado, “quais, neste caso, são as exigências que o senhor faz à sua maestria?”

“Nenhuma”, replicou ele, “que já não se encontre aqui: simetria, mobilidade, leveza; tudo isso, porém, em um grau mais elevado e especialmente segundo uma ordem mais natural dos centros de gravidade”.

“E que vantagem teria esse títere sobre dançarinos vivos?”

“Que vantagem? Primeiramente, uma vantagem negativa, meu excelente amigo, isto é, a de que nunca seria afetado. Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) se acha em algum outro ponto que não o do centro de gravidade do movimento. Uma vez que o títereiro, na realidade, por meio do fio ou arame, não tem em seu domínio nenhum outro ponto exceto esse, todos os demais membros são, portanto, o que devem ser, mortos, puros pêndulos que obedecem à mera lei da gravitação; uma excelente qualidade, que buscamos debalde na maioria de nossos bailarinos.

“Observe somente aquela dançarina P...”, continuou, “quando ela representa Dafne e, perseguida por Apolo, volta-se para fitá-lo; sua alma está sediada na vértebra da

espinha; ela se curva como se quisesse quebrar, qual uma náiade da escola de Bernine. Observe o jovem F... quando, como Páris, ele se coloca entre as três deusas e entrega a maçã a Vênus: sua alma (é terrível olhá-lo) está sediada no cotovelo.

“Tais enganos”, acrescentou, interrompendo-se, “são inevitáveis, desde que comemos da árvore do conhecimento. Sim, o Paraíso está aferrolhado e o querubim, atrás de nós; temos de fazer a viagem ao redor do mundo e verificar se não está, talvez, aberto, algures, por trás”.

Eu ri. Certamente, pensei, o espírito não pode errar lá onde não existe espírito nenhum. Reparei, contudo, que ele tinha mais coisas no coração, e pedi-lhe que prosseguisse.

“Ademais”, declarou, “esses bonecos têm a vantagem de serem antigraes. Nada sabem da inércia da matéria, esta propriedade a mais antipódica à dança, porque a força que os ergue no ar é maior que a força que os mantém agrilhoados à terra. O que não daria a nossa boa G... se fosse sessenta libras mais leve, ou se um peso dessa grandeza viesse ajudá-la em sua piruetas? Os títeres necessitam apenas do chão, como os elfos, para tocá-lo e revivificar o impulso dos membros, pelo instante de detenção; nós precisamos dele para repousar nele e nos recuperarmos do esforço da dança; um momento que evidentemente não é em si dança, e com o qual nada se pode fazer exceto fazê-lo desaparecer, se possível”.

Eu disse que, por mais habilmente que conduzisse também a questão de seus paradoxos, jamais me levaria a crer que num manequim mecânico poderia haver mais graça que na estrutura do corpo humano.

Ele replicou que seria simplesmente impossível para o homem alcançar nisso, sequer aproximadamente, o manequim. Só Deus poderia, em tal terreno, medir-se com a matéria; e aqui reside o ponto em que as duas extremidades do mundo anular se interligam.

Eu me sentia cada vez mais espantado, e não sabia o que deveria dizer diante de asserções tão singulares.

“Parecia”, redargüiu ele, enquanto tomava uma pitada de rapé, “que eu não lera com atenção o terceiro capítulo do Livro de Moisés; e quem não conhecesse este período primeiro de toda a cultura humana, com tal pessoa não se poderia realmente falar sobre os subseqüentes e, muito menos, sobre os derradeiros”.



JAVA, UM BONECO DE FIOS

Disse-lhe saber muito bem que desordens na graça natural do homem a consciência preparava. Um moço de meu conhecimento, por um mero reparo, como que perdera a inocência diante de meus próprios olhos e em seguida nunca mais recuperara o paraíso desta inocência, a despeito de todos os esforços imagináveis. “Mas”, adicionei, “que conseqüências pode o senhor extrair daí?”

Ele me perguntou a que incidente eu me referia.

“Há cerca de três anos”, contei, “estava eu me banhando em companhia de um jovem, sobre cuja cultura então se difundia

maravilhoso encanto. Poderia andar pelos seus dezesseis anos, e só de muito longe seria possível perceber, suscitados pelo favor das mulheres, os primeiros traços de vaidade. Acontecera que pouco antes, em Paris, havíamos visto o jovem que extrai uma estilha do pé; a moldagem dessa estátua é bem conhecida e figura na maioria das coleções alemãs. Um olhar que ele, naquele instante, ao pôr o pé sobre o escabelo para enxugá-lo, atirou ao grande espelho, o lembrou disso; sorriu e disse-me que descoberta efetuada. De fato, naquele instante eu também notara o mesmo; todavia, fosse para comprovar a certeza da graça que o habita-

va, fosse para acolher sua vaidade de modo algo salutar, sorri e retruquei que ele estava provavelmente vendo espíritos! Enrubescu e levantou o pé pela segunda vez para mostrar; mas a tentativa falhou, como seria fácil de prever. Confuso, levantou o pé uma terceira, uma quarta, levantou-o bem mais de umas dez vezes: em vão! Era incapaz de repetir o mesmo movimento. O que estou dizendo? Os movimentos que fazia tinham um elemento tão cômico que me foi difícil conter o riso.

“Desse dia em diante, quase a partir do próprio instante, uma inexplicável transformação verificou-se naquele moço. Começou a ficar diante do espelho o dia inteiro, e um encanto após outro o abandonou. Um poder invisível e inexplicável parecia estender-se, qual uma rede de ferro, em torno do livre jogo de seus gestos, e decorrido um ano, não havia mais traço de encanto a descobrir nele, aquele encanto que tanto deliciara os olhos das pessoas que o circundavam. Mesmo agora, ainda vive alguém que foi testemunha do estranho e infeliz incidente, e que poderia confirmá-lo, palavra por palavra, como eu lho contei.”

“Neste ensejo”, disse o Sr. C... amavelmente, “devo narrar-lhe outra história que, o senhor entenderá facilmente, também tem aqui o seu lugar.

“Em minha viagem à Rússia, encontrei-me numa herdade de campo do Sr. de G..., um nobre livônio, cujos filhos precisamente então se exercitavam na arte da esgrima. O mais velho, especialmente, que acabara de retornar de uma universidade, considerava-se um virtuose, e certa manhã, em seu quarto, ofereceu-me um florete. Esgrimimos, mas sucedeu que eu era superior a ele; a paixão somou-se à sua confusão; quase toda estocada que eu desfechava lograva êxito e seu florete voou, ao fim, para um canto. Meio zombeteira, meio sentidamente, disse, enquanto o levantava, que encontrara seu mestre; mas tudo neste mundo encontra o seu, e em seguida quis levar-me ao meu. Os irmãos riram-se às gargalhadas e gritaram: Avante! Avante! Ao barracão de madeira!, e me pegaram pela mão e me conduziram até um urso, que o Sr. de G..., pai deles, estava criando no pátio.

“Quando, para o meu assombro, me vi diante dele, o urso estava em pé, sobre as patas traseiras, com o lombo encostado em uma estaca, à qual fora acorrentado, a garra direita erguida, pronta para tudo, e olhou-

me nos olhos: era sua posição de esgrimista. Eu não sabia se estava sonhando quando me vi em face de um tal adversário; mas, ataque, ataque!, disse o Sr. de G..., e veja se consegue derrotá-lo. Havendo me recobrado um pouco de minha perplexidade, investi com o florete contra o urso; este fez um ligeiro movimento com a pata e aparou o golpe. Tentei enganá-lo por meio de fintas; o urso não se mexeu. Tornei a acometê-lo com uma habilidade do momento; eu teria acertado o peito de um homem, infalivelmente: o urso fez um movimento muito breve e aparou o golpe. Eu me achava agora quase na posição do jovem Sr. de G... A seriedade do urso era tal que chegou a roubar-me a confiança em mim mesmo. Estocadas e fintas sucederam-se, eu gotejava suor: em vão! Não só o urso, qual o melhor esgrimista do mundo, aparava todas as minhas estocadas, mas (e nisso nenhum esgrimista seria capaz de imitá-lo) nem sequer entrava nas fintas: olho nos olhos, como se pudesse ler neles minha alma, permanecia ali parado, a garra erguida, pronta para tudo, e sempre que meus golpes não eram desfechados seriamente, não se movia.

“O senhor acredita nessa história?”

“Perfeitamente”, exclamei, com jubiloso aplauso, “de qualquer estranho que viesse, dar-lhe-ia crédito, tão verossímil ela é; quanto mais vindo do senhor!”

“Pois bem, meu excelente amigo”, disse o Sr. C..., “agora está de posse de tudo o que é necessário para entender-me. Vemos que, à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, a graça emerge aí tanto mais brilhante e dominante. Mas assim como a intersecção de duas linhas, de um mesmo lado de um ponto, depois de passar através do infinito, encontra-se de súbito do outro lado; ou, como a imagem do espelho côncavo, após ter desaparecido no infinito, está de repente mais uma vez diante de nós, assim reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por um infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge no grau mais puro naquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus”.

“Portanto”, disse eu, algo confuso, “precisaríamos comer de novo da árvore do conhecimento para recair no estado de inocência?”

“Naturalmente”, respondeu ele, “este é o último capítulo da história do mundo”.