
O ATOR DECOMPOSITOR NO TRABALHO CÊNICO DE ÉTIENNE DECROUX

Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga)
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Kosovski
Bolsa PICDT/UFMG-Capes

“Para que o teatro renasça é preciso que todos os atores morram de peste”.
Eleonora Duse
“Tudo é ênfase. À arte só resta transbordar.”
Waltércio Caldas

Neste texto apresento uma abordagem bastante inicial dos “ensaios”, escritos e performáticos, que pretendo desenvolver na tese de doutoramento como função crítica e criadora para o trabalho de composição de ator à luz do pensamento e percurso do artista cênico francês Étienne Decroux. Destaco a palavra ensaios no seu sentido de experimento ou tentativa incompleta. Esta idéia se inspira na pesquisa do poeta Aguinaldo José Gonçalves, sobre o processo criativo de Marcel Proust. Diz ele:

[Ensaio] consiste na criação de um discurso como se fosse um desenho que buscasse, nos seus traços e nas suas cores, a composição de uma figura que pudesse trazer as marcas do objeto que analoga. Não tem ele a intenção de ser o desenho mais completo, mas sim a intenção de recuperar nas suas formas alguns ingredientes decisivos que apresenta (GONÇALVES, 2004, p. 17).

“Ingrediente decisivo” no trabalho do francês Étienne Decroux é o aspecto da invenção no fazer do ator, da capacidade deste de refazer seu corpo em ação. E isso se revela não somente por meio da própria investida pessoal, incansável, rigorosa – e dolorosa – deste criador, em sua pesquisa-prática e ensino cênico (mais de seis décadas de trabalho contínuo!), como floresce de suas propostas objetivas de preparação técnica de ator e de uma composição de ações que abre espaço significativo para uma experiência criadora com asas para uma dramaturgia de atuação mais abstrata, deformativa (aqui tomo como referência a idéia de deformação na filosofia de G. Bachelard), metamorfótica e até “desumanizada”, apesar de orgânica, crível e real.

Mesmo que o trabalho cênico deste artista francês tenha sido, tradicionalmente, difundido pela tradição oral e alimentado por relatos e práticas de seus vários alunos desde os anos 30 (séc. XX), a começar pelo primeiro aprendiz Jean Luis Barrault, e até os dias de hoje este modo de transmissão ser imprescindível e usual, possuímos relatos escritos de investigações importantes deste trabalho. No Brasil, podemos citar Luis Otávio Burnier, fundador do Grupo Lume-SP (BURNIER, 2001) como o primeiro pesquisador a experimentar e escrever sobre o trabalho de Étienne Decroux de modo mais sistematizado, nos anos 90. Porém, a pesquisa teórica, sobre o “Mimo Corporal”, do teatrólogo italiano Marco de Marinis tem sido uma obra de referência importante neste campo. Marinis enfrenta muito bem as dificuldades de cunho historiográfico que ainda existem e que impedem o aprofundamento dos estudos teóricos sobre o

trabalho de Decroux ao longo do século XX. Os destaques históricos feitos por ele, em suas publicações, somados às análises de relatos colhidos de alguns dos ex-alunos de Decroux, mostram o quanto as dificuldades de pesquisa alimentam ainda preconceitos e equívocos sobre o trabalho daquele mímico-pedagogo (Marinis, 2003). Além disso, Decroux foi obscurecido por alguns de seus alunos como o recém falecido Marcel Marceau e o próprio Jean Louis Barrault.

Decroux foi um gramático da atuação e um pedagogo também. Mas, sua pesquisa-prática fez emergir um aspecto de inventividade na criação do ator com possibilidades expressivas diferenciais. Como artista, ele não centrou sua pesquisa, porém, somente na questão da *Mímica Corporal Dramática*, técnica de sua invenção, de modo separado do teatro. Sua busca fala do teatro, trata da cena do século XX e, assim, sinaliza questões importantes para a atuação no século XXI.

Étienne Decroux deixou alguns assistentes reconhecidos como Thomas G. Leabhart (Pomona College/Department of Theatre and Dance-California) e Corinne Soun (Theatre de L'ange fou/International Scholl of Corporeal Mime-Londres). Em 2002, assisti uma conferência desta no Encontro Mundial de Artes Cênicas - Belo Horizonte da qual ressaltou alguns tópicos para levantar aqui questões relativas à composição decrouxiana de atuação. Disse Corinne que Decroux salientava que a mímica não era uma arte de complemento de uma outra arte e que esta precisava se edificar para se tornar suficiente por si mesma (Soun, 2002). Esta visão de autonomia carrega, inevitavelmente, no meu entender, uma preocupação com a pesquisa e expressão de um vocabulário artístico específico para o ator, visando à renovação de uma tradição e, também, de aparecimento de um modo performático distinto. Decroux era um anarquista militante e criticava o teatro como divertimento burguês, em sua época, sustentado na atuação verbal, textocêntrica, comunicacional. Ele considerava este teatro decadente e não queria de modo algum propagar esta ideologia em sua criação artística. A decadência se dava no fato deste teatro não priorizar a presença e o corpo do ator como primeiro signo/material de expressividade, bem como não pesquisar ações e fatos do cotidiano. Ainda, segundo Corinne, Decroux considerava o corpo do artista ocidental deseducado e defendia a idéia de uma pedagogia artística do corpo por meio da pesquisa do corpo que trabalha, que luta e que está em situação concreta de sensações, em muitos casos, dolorosas, visualizadas por ações específicas (o aprendizado sentido na carne, uma espécie de pedagogia pela dor tem, para mim, como referência poética, a obra *Rei Lear*, de W. Shakespeare. Recentemente dirigi uma encenação inspirada nela com o intuito de estudar este tema e tratá-lo como metáfora para a um determinado modelo de aprendizagem do ator).

Decroux se dedicou a observar o cotidiano dos trabalhadores e suas ações, decompondo seus movimentos em formas, ritmos e figuras de estilos particulares (vide suas obras "O marceneiro" e "A lavadeira", transposições alusivas e elípticas). Na busca deste vocabulário para a composição de sua gramática de atuação, o mímico-pedagogo criou procedimentos e códigos de jogo cênico que possuem extrema precisão de ações. E a transmissão destes códigos, segundo Corinne, é a transmissão de um modo de criação, um pensamento que caminha pelo corpo.

Desta conferência de Corinne, destaco a questão da idéia de autonomia da *Mímica Corporal Dramática* (MCD) e a técnica em si como processo de criação. No primeiro ponto, ainda que já tenha dito sobre a preocupação de Decroux com a sistematização de um vocabulário específico cênico, muito próximo da idéia utópica do “ator novo” nas três primeiras décadas do século XX, parece-me haver aí um dado curioso que eu chamaria de “territorial”. Decroux não só se fecha no seu mundo artístico particular, mapeando-o e desenvolvendo caminhos específicos, como o que produz será reflexo desta compressão espaço-temporal. Assim, a MCD se tornou, ao longo de décadas, um território cênico fechado, talvez até porque seu criador tivesse extrema disposição de rever sempre tudo o que fazia e necessitasse, portanto, de um isolamento para o desenvolvimento de seu trabalho. Seu único livro publicado *Palavras sobre o mimo*, originalmente em 1963, é um livro metafórico e de difícil colheita sobre questões técnicas específicas (mas ele escreveu e proferiu inúmeras palestras ao longo da vida). O livro também não revela claramente fontes de sua pesquisa. Mas, enfatiza o aspecto “territorial” na medida em que mostra seu autor como inventor de um gênero codificado bastante específico, lembrando, inclusive, procedimentos asiáticos/orientais de criação. Também, a busca de uma arte cênica “pura” é outra matriz que identifico como “territorial” na sua investigação prática. Talvez, por isso, hoje, quando falamos desta técnica, percebemos desconhecimento e preconceitos. Dado seu caráter de difícil aprendizado e da difusão do pensamento de que ela é uma técnica cênica distinta, única, rigorosa e dolorosa, a MCD tornou-se, durante anos, algo entendido como inacessível. No entanto, é importante dizer que Decroux, apesar de possuir extremo rigor nos seus processos de pesquisa e ensino, passou por uma abertura progressiva ao longo dos anos dialogando com o teatro como um todo. Pois isso, sua arte é para transformar a cena total e não somente para renovar a pantomima, por exemplo. Trata-se de uma arte que, em diálogo com os escritos artaudianos busca, de fato, refazer o carne (há um momento curioso na vida artística de Decroux quando ele atua no filme *O boulevard do crime*, de Marcel Carné: contracenando com Jean Louis Barrault, que representa um pantomimo, a personagem de Decroux dá umas boas pancadas naquele. Talvez, quisesse, quem sabe, mostrar explicitamente a necessidade de se quebrar aquela expressividade antiga...).

À sua maneira, Decroux abre “territórios” e “fronteiras” sinalizando questões importantes para o artista cênico do século XXI. Engana-se quem pensa que ele foi somente o inventor de uma técnica. Decroux foi um pesquisador sobre a dramaturgia da ação-física, meio e resultado da potencialidade de sua técnica. E, também, com ela, buscou a superação da própria arte de atuação (numa idéia inicial de arte influenciada por G. Craig), partindo do princípio de que o material do ator, seu corpo, não é uma vantagem formal, mas um desafio para a desmaterialização e criação de uma outra expressividade. Isto é, portanto, o desafio e a ousadia da criação de um “corpo fictício”, no sentido que aponta Marinis no estudo sobre a corporalidade artificial (MARINIS, 1997, p.84-93).

Nesta perspectiva, o “território” do demasiado humano corpo do ator é multiplicado na técnica da MCD numa operação de fragmentação e isolamento das partes do corpo.

Trata-se de procedimento antigo na arte cênica oriental e asiática, mas, Decroux a propõe no ocidente do século XX para que o corpo seja “muitos”, como um “corpo orquestra”, enfim, um corpo em decomposição que pode gerar partes múltiplas. A palavra decomposição aqui é também tomada num sentido de desmaterialização. É preciso que o ator morra em seu corpo cotidiano para que outro surja... E que a sua dança abstrata das energias também apareça...

A técnica MCD, em si, aponta caminhos de invenção para o ator no campo da dramaturgia da atuação com esta operação estética do fragmento. E, assim, ganha territórios cênicos para além da imagem realista e as vinculadas à literatura dramática, realizando um modo poético distinto de composição e expressão. Técnica é uma ferramenta que leva o ator a elaborar uma ação, a esculpir uma ação. E para Decroux, técnica é o chão para se caminhar em busca de um teatro como fato artístico, um teatro de arte. Ainda que isso continue hoje soando utópico, a vinculação da pesquisa de Decroux, com esta busca, o aproxima de pesquisas recentes como a de J. Grotowski, por exemplo, no que tange a transcendência artística por meio do rigor técnico. Fazer do teatro arte é, para ele, refazer o corpo do ator em ação, é saber organizar e controlar os próprios materiais, como também propôs V. Meyerhold.

A desmontagem do corpo do ator pode também ser estratégica para se compreender o todo da ação. Esta pode ser uma postura científica e metodológica herdada da revolução iluminista, contrária a idéia da cultura clássica de culto a um corpo coeso, uno. É na composição dos fragmentos _ na decomposição _ na junção desses, que a figura decrouxiana se forma, paradoxalmente. Mas, as partes são preservadas como fragmentos autônomos e constituem, em si, uma poética. O fragmento é o todo. A decomposição é a composição. Como na beleza dos torsos de A. Rodin que pulsa por si só e inspira Decroux. Em Rodin, ensina Jorge Coli (NOVAES, 2003: p.305), a poética do fragmento existe como um procedimento no seu processo de criação. Ele fabrica fragmentos e acentua a força expressiva de uma atitude específica, de um passo, ou de uma ação. Cria contornos deformantes.

Teria Decroux aprendido com Rodin a composição de “figuras inumanas”, de unidades bizarras, que poderiam bem ser geradoras de “devires-animais” (DELEUZE, 1997), e de formas “monstros” (GIL, 1996)?... Algo de surreal está presente na figuração, na atuação de Decroux. Uma “máquina abstrata” (DELEUZE, 1997, p. 36) está em rede. A decomposição é de fato uma crise do corpo que busca sentidos no imperfeito (NOVAES, 2003, p.312) e desterritorializa a super humanidade do ser.

BIBLIOGRAFIA

BURNIER, Luiz Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

CORINE, Soun. *Conferência ECUM*. Belo Horizonte, 2002.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Trad. César Jaime Rodríguez. México: Ediciones El Milagro/Arte y Escena Ediciones, 2000.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 1996.
- GONÇALVES, A. José. *Museu movente. O signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.
- MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrologia*. Trad. Cecília Prenz. Buenos Aires: Galerna, 1997
- ___ *Conferência UDESC*. Florianópolis, 2005.
- ___ *Mimo e teatro nel novecento*. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- NOVAES, Adauto (org.) *Homem-máquina: a ciencia manipula o corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.