

Refazer o corpo e libertar-se do espetáculo: sugestões de Gordon Craig e Étienne Decroux para composições em Des-atos

Bya Braga*

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O presente ensaio apresenta propostas artísticas de Gordon Craig e Étienne Decroux buscando discutir procedimentos de composição e decomposição performativas por meio delas. Esta reflexão encontra apoio inicial nas noções do *Teatro de Movimento* e também da artesanaria de ator manifestada por meio da *Mímica Corporal Dramática*. Busca-se reconhecer que a constituição de um espetáculo não precisa ser a motivação preferencial de um ato cênico e que a performatividade, neste caso, valoriza o exercício do ator/performer sobre si mesmo, seu corpo, podendo sinalizar uma conduta de questionamento da própria produção artística, vindo a ser um “des-ato” (Krapow, 2007).

Palavras-Chave

Performatividade; Teatro de Movimento; Mímica Corporal Dramática; Artesania de ator; Des-ato.

Remaking the body and freeing the play: suggestions from Gordon Craig and Étienne Decroux to compose Un-actos

Abstract

The essay presents artistic propositions of Gordon Craig and Étienne Decroux seeking to discuss composition and decomposition propositions through them. This paper finds its initial support in the notion of Theatre of Movement and in the actor's workmanship that can be found in Dramatic Corporeal Mime. It tries to recognize that the play's constitution does not need the preferential motivation of the scenic act and that the performativity, in this case, values the exercise of an actor/performer into him/herself and his/her body, in which could be seen the indication of a questioning conduct over his/her own artistic production: a Un-Act (Krapow, 2007).

Keywords

Performativity, Movement Theatre, Corporeal Mime, Actor's Workmanship, Un-Act

* Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Atriz e diretora cênica. Professora e pesquisadora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Cursos de Graduação em Teatro e Pós-Graduação em Artes. Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO, com estágio doutoral no Instituto de Teatro de Barcelona e pesquisa prática na Escuela Moveo de Mímica Corporal Dramática, Barcelona, Espanha). É atualmente diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. As traduções que constam neste texto foram feitas por Alexandre Brum Correa e por nós. Contato: byabraga@ufmg.br ou byabraga@gmail.com

Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em *jogar*. O jogar como moeda corrente.

A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e *os des-artistas podem dá-lo*. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia. (Kaprow 1972; 2007: 68, grifos nossos).

Existem teatros que são exteriores ao drama. Uma forma cênica pode ser, assim, algo movente que nos leva à *mimesis* insólita, à performatividade e ao possível des-ato. Neste sentido, isso seria um teatro provavelmente “des-dramático”. Para tal forma, é preciso que seus criadores se disponham a ser também *des-artistas*, como denomina Allan Kaprow (2007). Deste modo poderão transitar com seus atos performativos entre poéticas distintas, sinalizando, inclusive, que o ato performativo e a performatividade não necessariamente estão associados somente à arte da performance.

Ao conhecermos as produções artístico-teóricas de Heinrich Von Kleist, Denis Diderot, Stéphane Mallarmé, Gordon Craig, Étienne Decroux, Allan Kaprow, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski e, ainda, dos dramaturgos Oswald de Andrade, Samuel Beckett e Valère Novarina, ficamos inspirados a concretizar uma libertação da ideia do espetacular, da noção de espetáculo e da *mimesis* tradicional para concretizarmos uma arte cênica performativa. Se partimos de um *Teatro de Movimento*, da *Mímica Corporal Dramática* e de uma *cena performativa*, por exemplo, para produzirmos arte, podemos definir nossa produção sem necessariamente vinculá-la à noção de espetáculo somente, seja à verosimilhança ou à pantomima realista. Trazemos à cena, assim, uma ideia de ação que, mesmo apoiada no exercício mimético, passa a ser a presentificação de uma *mimesis* insólita, dilatada, desfigurada, especialmente por meio do corpo e da presença do artista.

Reconhecemos que a vida, em sua expressão dita real, tem sido potente colonizadora da arte da cena, em especial do teatro, até os dias de hoje. E, portanto, a *mimesis* em um sentido redutor como cópia e caminho da imitação, parece ser grande “financiadora” desta colonização. Mas, na busca do *des-ato*, o que se joga em cena não é mais, necessariamente, a imitação da vida, mas a

presença desta vida em suas variantes que surgem, por exemplo, do corpo do ator em estado de apresentação e de performatividade¹. Para além disso, já sabemos, problematiza-se a própria vida presente em cena. O jogo pode ser uma cena em movimento e até mesmo sem atores, ou seja, um acontecimento performativo de artefatos diferentes e não habituais.

Gordon Craig (1872-1966) e Étienne Decroux (1898-1991) criaram meios estéticos e pedagógicos, cada um a seu modo, para que a atividade especificamente teatral criticasse o próprio teatro, podendo haver também a liberação da teatralidade. Pensamos que tal fato sinalizou, também, paradoxalmente, uma teatralidade independente do teatro com indicações, inclusive, para um modo “des-dramático” de atuar. Ambos apontaram à frente, ou dentro da própria cena, uma via performativa, ora mais, ora menos intensa ou aparente. Decroux criou, por meio de sua arte, que denominou *Mímica Corporal Dramática*, possibilidades estéticas e pedagógicas concretas para que outra teatralidade surgisse do próprio ator, de seu corpo e existência, abrindo janelas para a experiência, nele mesmo, da performatividade. Vale a explicação: não nos referimos à teatralidade como “teatralismo”, ou seja, a virtuosidade cênica para um ato exclusivamente formalista teatral. A teatralidade ganhou, nas últimas décadas, uma compreensão ampliada, expandida, e é sobre isso que nos referimos aqui. Ambos os artistas citados, considerados mestres do teatro no século 20, buscaram construir, portanto, mecanismos estéticos, entre princípios éticos específicos para os artistas em geral, problematizando profundamente o realismo e concretizando dinâmicas de reateatralização que valorizassem a materialidade artística, seja da cena, seja da atuação.

Se tomamos o percurso de formação teatral de Decroux, podemos perceber o desejo presente de uma reateatralização nas suas vivências de aprendizagem cênica, o que ele pareceu não somente absorver profundamente, mas seguir um caminho de pesquisa com verticalidade de investigação ímpar no ocidente. Curiosamente, Decroux permanece ainda pouco citado ou ausente de elaborações teóricas que pretendem tratar de certa genealogia do performativo.

¹ Apresentamos a ideia de ação cênica em “des-ato” em uma publicação na VI Reunião Científica da ABRACE (2011). O texto expôs o processo criativo de teatros performativos, que dirigimos, apresentados em espaços públicos na cidade de Belo Horizonte. A ideia de “*Mimesis* insólita” foi apresentada em nossa tese de doutorado (2010), que deu origem ao livro “Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania (2013).

Talvez isso se deva, ainda, ao desconhecimento ampliado de suas propostas e realizações artísticas ou mesmo um permanente preconceito com as ações de arte que são especialmente expressadas pelo corpo de um artista de teatro. Pode ser que haja também uma presente dificuldade no campo cênico de compreender melhor a própria atividade de Decroux como uma arte cênio-visual do movimento e para o movimento, político, inclusive.

No ano de 1923, Decroux era um estudante de teatro no *Vieux-Colombier*, de Jacques Copeau. Este outro artista teatral já havia passado por uma profunda reflexão sobre o valor da pedagogia cênica como ação predominante em seu trabalho, em vez do desejo de realização somente do “produto” espetáculo. Copeau compreendia que a formação de um artista necessitava tempo, disciplinas bastante específicas para formação e concretização de uma arte cênica, especialmente as corporais, e talvez outros modos de percepção da arte e da própria vida para se concretizar uma vida na arte. A pedagogia teatral no *Vieux-Colombier*, sob coordenação de Copeau, se apresentava como célula da fundação de um “novo teatro” e, portanto, de um novo ator que necessitaria “refazer seu corpo” sob princípio ético definido por ele como “sinceridade”. Isso revelava diretrizes procedimentais no trabalho de ator que podia incluir vivências do estado de calma, silêncio, imobilidade, descontração e integridade do indivíduo ator. Mas, ao mesmo tempo, enfatizava também estados de potência e alto domínio do artista em seus materiais, como o próprio corpo, para realizar uma ação cênica e reação precisas. “Entre o teatro e a escola a gente sabia que esta última era a preferida de Copeau”, comenta Decroux (1994: 16). Neste sentido, vemos o processo artesanal performativo sendo valorizado na escola de Copeau em vez de somente o ato final. E, portanto, o processo pode contaminar o ato para um *des-ato*.

Jacques Copeau, antes da reorganização de seu *Vieux Colombier*, em 1920, tinha ido a Florença, Itália, para uma aprendizagem autônoma de dois meses com Gordon Craig, que era considerado um dos maiores mestres do teatro na época, no campo da teoria inclusive. Craig era um professor que havia trabalhado nos anos anteriores pensando a formação de ator por meio do movimento expressivo, e não somente o movimento humano, mas também aquele oriundo dos elementos da natureza, dos animais, dos vegetais, dos artefatos e das marionetes. Craig possuía uma ideia bastante cinética do teatro, seu *Teatro do Movimento*, encarando-o, portanto, como arte visual movente. Esta cinética pode ser algo que

lhe era próprio também em uma perspectiva científicista, e até mesmo, à época, visão masculina de mundo. Ou ainda talvez fosse consonante com um pensamento do século 19 sobre diferenças de gênero, com consequências importantes, senão perigosas, para uma abordagem sobre o feminino no teatro e o que poderia se desdobrar desta visão relacionada à uma não ação. Porém, acentuamos aqui, neste momento, o aspecto enfatizado por Craig da arte do movimento para um processo criativo cênico, sobretudo, com a novidade de se pensar, primeiramente, uma teatralidade por meio do movimento expressivo que, ao fim, poderia vir a ser anti-teatral.

Copeau, em busca do “ator novo”, conviveu com a paixão de Craig pelo *Teatro de Movimento* e, também, com a cena oriental, asiática, que utiliza máscara e marionete, importantes elementos no repertório cênico simbolista. Craig, na ocasião da visita de Copeau, apresenta a ele suas pesquisas sobre *Commedia dell'Arte* como meio de reatralização da cena para o século 20, o que podemos compreender como uma busca de repertório de exercícios de artesanaria para o ator, com o estímulo para o fortalecimento de uma corporeidade de expressão mais acentuada, mais desenhada e estilizada em seus gestos pelo espaço, sinalizando, ainda, ruptura de fronteiras de gêneros artísticos.

Gordon Craig era um artista que acreditava no movimento corporal expressivo do ator, no agir e na cinética. Além disso, buscava aproximações de sua arte cênica com o pensamento da origem ritual do teatro e, portanto, com o surgimento desse por meio do movimento celebratório e também da dança. Ele possuía interesse em “depurar” a cena problematizando-a como uma arte que poderia ser criada sem um vínculo obrigatório de composição por meio de um texto dramático, especialmente o de característica realista naturalista. Craig demonstrava acreditar que teatro é arte visual, bem como defendia uma potência ritual do teatro e o surgimento deste pela ação em si, pelo movimento de um artista e pela dança. Para ele, a gestualidade diferenciada do ator problematizaria o “falseamento literário” predominante nas encenações teatrais de sua época, valorizando uma ação poética e performativa em vez de uma ação literária cênica.

A preocupação primeira de Craig com o aspecto visual na arte sinalizava o desejo de tornar visível algo que poderia estar “invisível”, percepção que pertence a uma inquietação simbolista. Isso era consoante com o pensamento moderno na direção

de uma subjetividade e abstração artísticas. Havia um interesse em Craig de pesquisar “segredos teatrais”, sob orientação investigativa de fundo cinético, somada a projeção utópica da noção da marionete como referência fundamental para sinalizar um teatro cuja habitação devesse desprivilegiar o humano, o vivo, a realidade, o real. Talvez o artista Craig já pensasse em uma possível “estética da falta”, da ausência, especialmente da narrativa literária ou de uma lógica cognitiva de apresentação de uma história. Neste sentido, podemos pensar em uma genealogia da desmontagem cênica a partir de Craig, bem como o fortalecimento da performatividade artística por meio do teatro.

O interesse de Craig pela marionete, como objeto estético, remonta a 1899 quando ele publicou um livro com ilustrações de gravuras sobre a madeira com temas relacionados aos brinquedos. Mas, em julho de 1891, quando este artista assiste a um espetáculo de pantomima, no qual há uma mulher atuando um Pierrot, ele já parecia ter se entusiasmado com o próprio estranhamento que percebe naquela atuação, passando a desenhar variados Pierrots. Estes desenhos posteriormente serão comparados por pesquisadores com suas propostas visuais de *über-marionettes*.

Na ideia de marionete de Craig, e no próprio artefato, parece existir especialmente um mecanismo de preenchimento de um vazio existencial do artista, ou de uma crença perdida, pois o objeto marionete, em muitas civilizações, expressa um vínculo sagrado com a natureza. Assim, a *über-marionette* na condição de imagem sagrada revela-se como um símbolo do próprio destino humano. Sua expressividade como um *body puppet*, revelada na movimentação expressiva mais lenta e na aparência monumentalizada que se apresenta na produção de Craig, passa a ser também um símbolo de “refazimento” do corpo do artista ator, de transformação e, ainda, de morte de um certo modo de agir no teatro para o surgimento de outra forma de vida. Com isso, podemos pensar que Gordon Craig enfatizava que o teatro não deveria, de fato, contar com a explosão da vida e a imitação dela como mote único ou preferencial de criação, mas que um ato teatral desencarnado poderia ser também valorizado. Esse modo cênico, paradoxalmente, poderia manifestar ou ser veículo de outra experiência de existência do próprio ator “de carne”.

Craig defenderá um modo de preparação da gestualidade do ator que desloque a própria concepção de seu gesto natural realista. Assim, ele se dirige para uma noção, e proposta de ação, dentro de uma expressividade considerada mais artificial, com um sistema simbólico próprio, por meio de poses codificadas e com uma alta qualidade estática (simbolizado pelo seu “Hamlet dormindo”). Está presente em sua proposta uma noção de decomposição e segmentação do movimento para o ator, com um modo distinto de equilíbrio corporal, revelando um tipo de “maquinismo” físico e com expressivo controle de si.

A grande admiração pelo teatro oriental por parte de Craig, e isso pode ser observado, especialmente, por meio de publicações de artigos em sua revista *The mask*, que trazia também resenhas, colaborações e ilustrações, tende a enfatizar a busca de um modo “sagrado” no ato teatral. A equipe de colaboração desta revista tinha por eixo editorial a afinidade com um teatro de vínculos rituais. No entanto, o conhecimento de Craig destas culturas orientais se deu especialmente por meio das apresentações artísticas de algumas delas na Europa no início do século 20. Ele assistiu uma apresentação privada no Palácio de Buckingham-Londres de um teatro Nô. Na apresentação ele parece ter visto despertada sua ira por existir no espetáculo uma mulher atuando, o que para ele fugia da tradição teatral oriental. Seu comportamento, assim, revela uma limitação de compreensão para determinados aspectos do ato performativo (e, também, sua dificuldade na aceitação sobre a relação das mulheres com o trabalho na arte, ou até mesmo sua emancipação social já naquela época). Apesar disso, Craig via no teatro Nô um investimento cerimonial, com aspectos antiilusionistas que o atraíam profundamente, seja na forma comportamental dos artistas, em máxima concentração e disposição ao “refazimento” de si, intrincada com os princípios do Zen Budismo. Ele propunha o uso de um mascaramento, que colaborava nesta ideia de sacralização, bem como uma atuação mais distanciada da realidade do ser humano. É instigante, porém, saber que apesar desta sua curiosidade, Craig revelava, ao mesmo tempo, um receio com a hibridização e a realização de intercâmbio cultural em sua época. Isso é demonstrado no ato de ruptura pessoal que Craig fez com um dos maiores estudiosos da arte hindu, pesquisador que muito colaborou com ele com informações e publicações em sua revista entre 1915 e 1920. A ruptura se iniciou com o fato deste pesquisador, Ananda A. Coomaraswamy, questionar Craig quando ele postula a inadequação intrínseca do corpo humano para a representação teatral. Coomaraswamy pergunta ao

artista se o problema não estaria, de fato, na má formação do ator ocidental, de sua expressividade imagética, e não no corpo do ator. Além disso, a incompreensão de Craig para as especificidades representacionais orientais, e sua arrogância crítica em afirmar uma superioridade artística ocidental europeia, resultaram em outras polêmicas com o referido pesquisador.

De todo modo, é importante enfatizar que para Craig um meio eficaz de aprendizagem inicial para o ator é o estudo de movimentos por meio da manipulação de uma marionete. Em uma publicação de 1921 ele dá aos atores alguns conselhos: “Não viaje jamais sem uma marionete. [...] Treine com ela diante de um espelho. [...] Faça cinco exercícios durante quinze dias. Quando você passar a outros exercícios não pare os cinco primeiros. [...] todos podem tentar este artesanato, o êxito nasce do domínio” (Bouef, 2009: 13). Craig introduzirá procedimentos de manipulação e fabricação de marionetes no programa de sua escola em Florença, em 1913, que Jacques Copeau conheceu.

Se estes conselhos de Craig são ainda hoje bem-vindos, não podemos afirmar genericamente. Mas, a expressão “refazer o corpo” integra uma via procedimental para o ator poder reatralizar seu ato cênico que, tanto na perspectiva de Craig, como na do artista Decroux, se faz em modos específicos. Isso tende a demonstrar um aspecto revolucionário no campo cênico. Estes artistas, por meio de suas proposições, sinalizaram o ato performativo que elas contém, abrindo possibilidades para o surgimento de *des-atos* na medida em que se valorize a ação artística em si já no processo de aprendizagem, da experiência do fazer arte. A partir disso, pode-se perceber o valor que eles dão também ao agir, ou simplesmente, ao ato de entrar em contato consigo mesmo fazendo algo, de modo profundo, ritual inclusive. Assim, alguém poderia também influenciar nas relações cotidianas em espaços fechados e abertos.

“Refazer o corpo” revela uma condição especial, senão central, da atitude de refazer o teatro especialmente nas cinco primeiras décadas do século 20, sinalizando, inclusive, um questionamento de sua base antropocêntrica e aventurando-se a poder abrir mão dela como fundamento importante, senão condição primordial, da composição cênica.

Tanto Craig quanto Decroux estavam em busca de inovações no campo cênico que pudessem, inclusive, problematizar as questões ficcionais da cena. Ou seja, ambos trabalhavam a arte para, até, o aparecimento de uma “não arte”, mesmo que não verbalizassem isso do modo como vimos ser proposto por alguns artistas visuais ao longo do século 20. Mas, ambos enfatizaram a importância da presença de artista em ato e sem uma obrigatoriedade de se basear em ficções ou fábulas. A partir disso, um mundo de apontamentos sobre o teatro tanto no século 20 quanto para o século 21 se abre. Questiona-se, assim, a noção de ação cênica e do próprio artista cênico, o ator em especial.

Para refazer o corpo, recriar o drama, ou mesmo sair dele em direção ao ato performativo e o des-ato, é preciso propor outras noções de ato teatral, de ação, ou de agir, simplesmente. A “dramática” da Mímica Corporal acentua o desejo de seu criador, Decroux, em não se desligar do teatro da tradição, em especial da cena seu país, a França, e heranças históricas artísticas, mas, também, aponta na prática sua motivação em refazê-lo. O termo “dramático” associado ao nome que ele dá à sua arte, “mímica corporal”, pode não ter sido sua melhor escolha. Mas ela é compreensível em seu contexto histórico. E, a partir da produção artística de Decroux podemos pensar uma noção expandida para a ideia do dramático, considerando-a *mimesis insólita*, e apoiando-nos em teorias como as de Georges Bataille na sua ideia de dramatização.²

Há um processo de desmontagem e de des-dramatização³ que podemos perceber na proposta artística de Decroux. “Refazer o corpo” diz respeito a um desejo deste artista de fortalecimento de um “drama expandido” na ação de ator, que possa ter um corpo apto a se “desdramatizar”. Não há aqui um ato “pós-dramático” e sim, paradoxalmente, um ato “des-dramático” que abriga o ato performativo em diálogo com a performance. Pensando assim, ampliamos também a ideia de ação aproximando-a da amplitude que é a noção de práxis.

Para Decroux é central refazer o corpo no teatro e a expressividade por meio dele. Isso é a condição *sine qua non* de sua proposta artística para o ator, o que significa um duríssimo exercício artístico sobre si mesmo. Uma das primeiras menções

² Desenvolvemos este tema no artigo “Decomposições do dramático por meio da Mímica Corporal Dramática”, publicado na Revista do Lume-Ilinx, 2012.

³ Insistimos aqui na grafia da palavra separada por hífen para um diálogo com a grafia do “des-ato”.

significativas que conhecemos sobre o trabalho de Decroux, de modo indireto, que demonstra esta experiência de refazimento é em um depoimento de Antonin Artaud. Ele assistirá em sua juventude uma atuação de Jean-Louis Barrault, que havia sido aluno e havia acabado de se desligar de uma parceria de pesquisa cênica com Decroux. Até aquele momento, Decroux ainda não havia divulgado publicamente sobre a pesquisa prática que fazia e que teria nome, a seguir, de *Mímica Corporal Dramática*. Artaud ficará impressionado com o trabalho físico expressivo que é realizado em cena por Barrault. E o que Artaud vê é um corpo “refeito” de ator em um drama expandido, porque a cena era ainda realizada dentro de um espetáculo que era norteado por uma fábula dramática. Ressaltamos que na atuação de Barrault, ainda que existissem méritos próprios desse artista, e isso pode ser percebido na descrição da cena registrada por Artaud, podemos afirmar que ali estavam também traços explícitos de atos da *Mímica Corporal Dramática*, invenção ainda em processo de construção por Decroux (Artaud, 1999; Barrault, 1949).

Este modo de refazimento artístico que Decroux propôs, não escapa de processos violentos na relação com o próprio corpo, bem como de um estado intenso de experimentação do ser que age por meio desta arte. Neste sentido, poderíamos chamar tal processo de um modo alquímico, que visa uma artesanaria de ator (e do *performer*), experimentando a criação de uma “segunda natureza” no artista, ou seja, o aparecimento de outra expressividade corporal e de movimento que passe a se revelar entre outros princípios estéticos, éticos e de estados alterados de consciência, ainda que tudo se realizasse a partir da experimentação e modelagem do artifício gestual.

“Adquirir” outro corpo, que passa por uma intensa dor física de fato, seja por um processo de aculturação por meio de uma técnica artística sistematizada, estabelecida e bem orientada por um Mestre artista, seja por outra via, é uma transformação radical.

Uma re-performance de uma performance física cênica histórica pode não se distanciar disso... Porém, “aquisição” não nos parece nomeação mais adequada, ainda que possamos, sim, “adquirir” outros modos de existir. Podemos pensar, então, em simplesmente no ato de “reviver”, ou seja, realizar uma ação presente, que valorize a presença do artista, para a constituição, inclusive, do próprio *des-*

artista, como Allan Kaprow (1927-2006) bem denominou para enfatizar o aspecto experimental da arte e do ato do artista, ou mesmo para falar do procedimento artístico da colagem não como técnica necessariamente, mas como método de criação (Kaprow, 2007).

Decroux nos propõe viver uma experiência concreta da segmentação corporal, da decomposição do ser para uma re-composição de vida. Propõe um caminho de composição, inventa uma arte que não pode ser reduzida ao seu aspecto técnico, somente, ainda que isso possa ser tentador para um ator, mesmo no século 21. Pensando deste modo, aproximamo-nos da visão de Artaud na busca de um teatro que evidencie modos de existência diferentes, que pensem a vida, podendo até reconstruir ou ressignificá-las.

Ao contrário do que ainda pode ser entendido a respeito da arte proposta por Decroux, para que haja, de fato, transformações concretas no trabalho de ator e que esse se aproxime de um artista performativo, os exercícios físicos propostos pela *Mímica Corporal* não devem somente se restringir à transmissão e experimentação ginástica, ou seja, ao ensino de um aspecto técnico desta arte que se apoie nos exercícios físicos expressivos que possuem, de fato, alta sistematização plástica. A arte *Mímica Corporal* não é somente uma ginástica para atores e não pode mais ser compreendida assim, ou mesmo sob a ideia de uma base esteticista, formalista. As transformações pretendidas por esta arte são de caráter ampliado e se encontram no âmbito das artes que se produziram em busca de uma antiteatralidade. Tais transformações se realizam no plano estético, ao colocar, de modo único e radical, o corpo no centro da composição cênica, não necessariamente fazendo-o depender da literatura dramática como fonte principal de composição para uma atuação, mas se abrindo também à experiência de existência com questionamentos diversos sobre o próprio ato teatral. Artistas que insistam na transmissão da arte *Mímica Corporal*, ainda que diplomados em escolas especializadas ou mesmo virtuosos nessa arte, enfatizando seu aspecto ginástico somente, sem compreender o contexto de sua proposição e criação, sem conhecer a biografia do artista que a inventa e, ainda, sem perceber o que ela nos sinaliza para o campo performativo e a decomposição, a desmontagem cênica, correm riscos sérios de não entenderem a dimensão inovadora que tal experiência fez surgir no século 20, ou mesmo de agirem de modo reducionista e ingênuo diante do pensamento-ação de Decroux.

Diante disso, “re-performances” das peças de Decroux são possíveis, compreendendo-as como expressão performativa, sobretudo, ainda que denominadas como “peças”. Mas isso também precisa se realizar dentro de uma discussão crítica sobre o real sentido de “re-performar” alguma coisa (peça, performance, ação ou o que seja).

Para que “re-performar” algo? Para o ato não desaparecer? As peças de Decroux possuem intencionalidade e características diferentes de performances de uma artista como Marina Abramovic, por exemplo. Mas, mesmo assim, que sentido haveria em “re-performar” peças históricas de Decroux? O que queremos “guardar” de fato? O que queremos arquivar? O que é que não queremos deixar escapar?...

Algumas peças de Decroux, peças corporais, é importante explicitar, são conteúdos da tradição escolar da aprendizagem mímica corporal. Mas qual o real sentido desta aprendizagem isolada do pensamento do artista, de seu contexto, das problematizações sobre a desdramatização que ele promoveu por meio de sua arte?

Assim, o ato de “refazer o corpo” não necessariamente se paralisa com o re-fazer de uma peça. Este re-fazer é ponto de partida. A artesanaria deste ato é início de uma compreensão muito mais profunda e ampliada em direção ao des-fazer.

E, portanto, me torno virtuosa corporalmente como atriz, cenicamente, por meio da *Mímica Corporal*, para justamente caminhar em direção ao des-ato, à arte que é, sobretudo, presença do ser e aberta ao encontro de um outro. Como fazer isso? Pode não haver pedagogia sistematizada para isso. A intencionalidade e o sentido do fazer é de cada um. E o resultado pode ser, como Decroux mesmo menciona, a imobilidade... Mas, viva. Intensa. E insólita. *Mimesis* insólita.

Como já dito mais acima, com a arte *Mímica Corporal*, estão também problematizados aspectos de ficcionalização cênica e acentuada uma proposição ética para os artistas da cena, sinalizando, inclusive, questões para a própria presença do artista na expressão de sua arte.

No ato de “refazer o corpo” por meio desta arte, associamos princípios de desfiguração, de fragmentação, de contrafação ou seja, um modo de “decomposição artística” e, paralelamente, de colagem, em busca da criação de figuras em vez de, necessariamente, personagens. A ação performativa ganha evidência.

Nesta perspectiva, podemos dizer também sobre a experimentação de um processo de desumanização do ser, de certo desaparecimento da figura humana. E isso nos remete, portanto, à ideia, no teatro, do “desaparecimento” de certo ator de uma tradição ortodoxa cênica, algo enfatizado por Craig e o próprio Decroux. Craig fala da necessidade do ator renunciar a seu “exibicionismo despótico” e ao mito de seus poderes criativos naturais e propõe uma espécie de genealogia do ator com antecedentes até no bailarino, no jogador esportivo e até no sacerdócio, a fim de evidenciar uma dessacralização neste processo, cujo corpo também perdeu seu impulso vital sagrado (Craig, 1963: 87-120).

Por isso, voltando à proposição de Craig da *über-marionette* como um princípio importante para a atuação, reconhecemos que o artista pretende, ao fim, resgatar um aspecto sagrado paradoxalmente presente na “morte” do ator, ou seja, no refazimento de seu ser, no seu esgotamento.

A *über-marionette* é uma proposta que se aproxima da figura dos antigos ídolos religiosos egípcios, estudados por Craig, arquétipos da “revelação de uma verdade”. A marionete/corpo-inanimado/morte humana se aproxima do resgate destes símbolos. Sua existência sagrada fora da arte sustenta o pensamento poético de Craig. Neste sentido, há uma via de aparição da “interioridade” do artista. Trata-se, assim, de uma base mítica e utópica no teatro, mas que pode ser ainda trabalhada e redimensionada em um projeto performativo. Apesar disso, ressalta-se que um aspecto didaticamente calcado em dicotomias (exterior/interior) não nos fazem sentido mais e isso é preciso ter cautela quando nos aproximamos destas referências.

Passamos agora a relatar sobre um encontro de Craig com Decroux. Em 1945, Craig assiste em Paris um evento específico de *Mímica Corporal*, na Maison de la Chimie. Criado por Decroux, tal evento constituía de apresentações cênicas em formas de curta duração, com apresentação solo de atores que atuavam figuras

específicas do repertório decrouxiano, entre outras aparições diferentes do que se poderia chamar de “espetáculo”. O evento era uma cerimônia que recebia Gordon Craig como presidente honorário. A abertura foi realizada por Jean Dorcy e houve nela uma conferência de Craig. A primeira apresentação (peça mímica corporal) tinha o título “Evocação para ações concretas” e consistiu de três partes: “O Carpinteiro”, “A Lavadeira”, e “A Máquina” (posteriormente denominada como “A Fábrica”). Neste acontecimento cênico está presente Barrault, que atua com Decroux, entre outros. Seus corpos atuavam praticamente nus.⁴ A nudez é um aspecto instigante aqui, sobretudo porque tende também a marcar diferenciação importante da atitude mímica corporal para a ação da pantomima realista, com vestuários e visagismos típicos. A prática cênica com a utilização do corpo semi-nu já havia sido realizada publicamente por Decroux em 1941, quando ele criou dois espetáculos de teatro (não de mímica) utilizando dramaturgia textual conhecida. Ele surpreendeu a todos com sua proposta de tentativa de renovação teatral no modo de atuar semi-nu dos atores, bem como na experimentação de uma dicção não realista. Foi muito criticado pela ousadia, independente do resultado artístico. Aliás, Decroux, ao longo de suas várias décadas de trabalho cênico, recebeu críticas curiosas, senão engraçadas, como a que dizia que o que ele fazia era “decepar o teatro”, pois ele retirava a dramaturgia textual de seu “protagonismo” na composição cênica e valorizava o corpo, em especial o tronco, na atuação.

Gordon Craig, nesse evento de 1945, elogia Decroux dizendo que finalmente ali estava um “criador de teatro” reconhecendo nele, assim, um realizador que se aproximava de suas proposições feitas no início do século 20, e que transcendiam a pantomima muda, realista, oitocentista, ou mesmo revelavam a preocupação por um teatro de movimento com sinalizações concretas, e pedagógicas, para o trabalho de ator.

Em 1947, por ocasião da abertura do ciclo escolar na Escola de Mímica Corporal de Decroux, este realiza uma conferência que começa deste modo:

[...] desde 1900, a vanguarda da humanidade cultivada continua aderida a doutrina do realismo na arte. O teatro é o domínio de Stanislavski e Antoine. Gordon Craig escolhe este momento para lançar seus primeiros torpedos

⁴ Conferir no livro “Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania” (Ed. UFMG, 2013), de minha autoria, a descrição sobre este evento e comentários.

contra o realismo. A árvore que quer queimar ainda está verde. (Decroux, 1994: 19)

Decroux defende Craig e sua oposição a um “realismo ensimesmado”, expondo também sua luta contra várias fontes prioritárias de composição do teatro, como na relação com o texto dramático, a ênfase em um modo de encenação e cenografia. Decroux visava, assim, buscar a “originalidade artística” do teatro. Para Craig, a cena deveria ser antes de tudo o “trampolim do movimento” (Decroux, 1994: 19) e Decroux parecia estar nesta direção criativa. Craig diz:

(Nós usamos a palavra arte muito levemente. Nós não faríamos isso se nós pudéssemos encontrar outra que a substituísse.) Eu não ousaria dizer positivamente que esta arte era original – embora eu esteja quase convencido disso – mas eu posso jurar isto: Sr. Decroux progrediu na direção desta arte, ele caminhou sem medo na direção certa, com uma fé feroz... Isto, nós nos demos conta, certamente tinha sido alcançado, e o conjunto é perfeitamente maravilhoso. ‘Apenas isso?’, vocês me perguntariam. Sim, muito mais. Nós estávamos presentes na criação de um alfabeto – um ABC da mímica: ou se vocês se recusam a admitir a palavra ‘criação’, então digamos ‘redescoberta’, pois *uma redescoberta é, com efeito, vocês não concordam, o máximo que nós podemos alcançar?* Há tesouros aos nossos pés, aqui, ali; nós devemos acostumar nossos olhos a ver estas sementes encantadas – nossos ouvidos a compreender os sons místicos. Eu viajei muito pela Europa, visitando várias cidades, na Holanda, Alemanha, Rússia, Itália, Inglaterra e Escócia – mas até agora eu nunca havia visto alguma coisa comparável a esta tentativa. [...] Mesmo supondo que a gente pudesse colar uma etiqueta ‘original’ na obra do Sr. Decroux – mas, me digam o que pode ser original? – Sr. Decroux foi, até onde eu sei, há alguns anos, inspirado por um brinquedo japonês. Ou talvez inspirado por algum grandioso fragmento de escultura. [...] Eu me arriscaria em acreditar que o Sr. Decroux está habitado pela genialidade, mas sendo um homem muito desconfiado ele não ousaria a se fiar inteiramente – *ele desafia. Ele prefere ajudar sua genialidade e não assumi-la e se regozijar com ela.* Alguns dizem que ele se tornará um mestre da mímica – eu considero que ele já possui este título. (Craig, 2008: 24-25. Grifos nossos)

Diante disso, ainda é importante dizer que o incentivo ao refazimento corporal que encontramos em Craig não parte de uma ideia de substituição real do ator por uma marionete, pois Craig reformulou sua proposição dizendo que a “substituição” pretendida era, na verdade, uma “imagem de combate”. Assim, tal substituição de um ator não era mesmo seu objetivo. Este recuo de Craig nos coloca em estado de curiosidade. Preferimos considerar também a possibilidade de existir uma proposição da substituição real do ator em cena e podermos, assim, pensar a cena

expandida no século 21. Decroux manifesta seu estranhamento sobre a tal “substituição” e faz uma pergunta instigante, dentro de sua visão teatral: “Sem ator tradicional, sem marionetes, sem ator corporal: com quem vamos atuar?” (1994: 21). Mas, se Craig tivesse mantido sua proposição da “real substituição do ator” por um objeto, ou outro dispositivo, poderíamos buscar responder a Decroux mais detalhadamente. Um teatro prescindir de atores é possível. Um outro ato teatral é possível. O *des-ato* pode ser um fato performativo. Querendo ou não os artistas Craig e Decroux...

Não bastando a exposição desta questão por Decroux, ainda referindo-se a Craig, ele faz outra pergunta que, de fato, é uma defesa a Craig e abre possibilidades para o pensamento contemporâneo do ato teatral:

[...] que importância tem no fundo de saber que Craig se pronuncia pela marionete ou pelo corpo humano? Pelo ator sozinho ou complementado por outras artes? Que importa que se contradiga ou que eu tenha compreendido mal seu pensamento? Que fale como panfletário, como filósofo, como artista: o que conta é o que sugere a corrente central de seu pensamento. (Decroux, 1994: 24. Tradução e grifos nossos.)

Portanto, pensemos que o que pode ser mais relevante é o que Craig sugere e o que Decroux também sugere. E é assim que trabalhamos no estudo do teatro, da performatividade, com estes artistas, escavando suas sugestões, suas intuições, experimentando suas composições na pele, em atos físicos, em concretizações performativas, seguindo seus princípios e não somente os passos, visando além de querermos comprovar algo a partir da experiência prática de suas proposições ou de suas teorias.

Considerar os processos de criação sugeridos por eles, treinar (palavra minada) o refazer o corpo em bases artísticas específicas e sob orientações responsáveis, permitir libertar-se, no teatro, da finalidade e intencionalidade de produzir um espetáculo, da razão única de ser do teatro como um espetáculo, experimentando outros atos teatrais possíveis, são motivações que podem instigar muitos para viver a arte da cena hoje.

Diz ainda Decroux:

1. Descobrir as leis do teatro?

– Existe um método que seja mais científico que aquele que desnuda o ator com o fim de ver o que resta nele? O que significa privá-lo de antemão e por muito tempo de tudo o que não é seu ser: cenografia, figurino, acessórios, texto? Quando o ator, livre de si mesmo, haja descoberto o que pode e o que verdadeiramente não pode fazer, não veremos melhor qual era o papel das coisas que foram suprimidas? E, portanto, em que medida, e também com que finalidade é necessário reintegrar o que foi retirado?

2. O domínio da emoção?

– Quando o ator busca expressar-se em linhas de escrupulosa geometria, em perigo de seu equilíbrio, sofrendo muito em sua carne, e isso é dito sem metáfora, é bastante obrigado a conter sua emoção, a comportar-se como artista; artista do desenho.

(...)

5. A necessidade de visualidade no teatro?

– Como dispensá-la se é o único que podemos oferecer?

(Decroux, 1994: 22-24) (Formatação e grifos do autor, tradução e sublinhados nossos)

Se podemos considerar mais o que estes mestres sugerem que enaltecer uma virtuosidade particular em bases de suas artes, podemos conviver com suas pistas a fim de criarmos, performarmos, de modo inovador. Se não repetirmos somente suas formulações em modos literais ou restritos, por melhores que elas sejam, e por mais educativas que ainda sejam, realizando revisões de seus conteúdos, podemos nos arriscar em atos cênicos realmente potentes. E assim, talvez, poderemos trabalhar, de modo mais emancipado e soberano, fazendo da artesanaria de ator algo que não se restrinja aos seus aspectos de bem fazer. A performatividade pode prescindir de uma artesanaria de seu atador ou performer, mas dentro do que trabalhamos, enfatizamos a importância de sua existência para a constituição do ato artístico performativo e também seu potencial para o jogo da decomposição da arte na contemporaneidade.

Toda matéria cênica está para ser intensificada em busca de outro ato. E, conseqüentemente, apta a transformar-se em sonho para aqueles que tem a coragem de sonhar, se expressar e se refazer. Portanto, parafraseando Decroux, performar sabemos quando, livre de nós mesmos,

descobrirmos o que podemos ou não fazer. O que pode um corpo de artista? Tudo e nada. Ato e des-ato.

Então, qual é a nossa ou a sua intenção agora?...

A arte ainda nos chama à experimentação.

Allan Kaprow adotava a ideia de que o conhecimento surge da experiência. Se a arte contemporânea contém em sua história a existência dos *happenings* de Kaprow, deles podemos reconhecer, sobretudo, o valor da experiência, da ação, bem como da tentativa de se problematizar os processos de composição e apresentação das artes. Outro valor talvez seja o incentivo que Kaprow dá para que os artistas, e o público, estabeleçam formas de participação ou envolvimento com uma ação. Desse modo, há uma configuração explícita em sua proposta da “arte de ação” que, historicamente, um tempo depois, poderá ser identificada como *performance arte*.

Mas, seria possível criar algum diálogo de Kaprow com Craig e Decroux? Talvez sim, para inventarmos meios de rever processos e pensamentos à luz do que temos hoje na arte contemporânea. Decroux falava: “A mímica [corporal] é uma série de ações presentes” (1994, p.135). A partir disso, podemos nos sentir instigados a agir e imaginar possibilidades de também “desaprender” por meio desta arte, envolvidos no estímulo que ela dá ao próprio ato de fazer, no presente, e por meio da artesanaria que ela propõe, sob contrafações, desfigurações e imitações insólitas. Kaprow comenta: “Abandonar a arte é a arte. Mas para abandoná-la você tem que tê-la” (2007, p.120). Se para Kaprow criar é jogar, podemos também jogar com o que aprendemos tecnicamente em arte cênica. Podemos fazer arte sem isso ser identificado como tal, ainda que mantenhamos, em nós, todos os processos artísticos vividos e aprendidos. Podemos nos relacionar hoje com o método da artesanaria cênica como um dos meios de também se experimentar arte e vida. Assim, podemos nos distanciar das etiquetas da

arte, das marcas da arte e, se preciso for, voltar a elas propositadamente, como uma criança que joga dizendo “tenho também este outro brinquedo! Olha!”. E isso pode nos indicar possibilidades de encontros diversos, seja com as técnicas da arte, sua revisão ou mesmo dissolução em des-atos. E seja consigo mesmo, seja com o outro, e ainda sob estímulos de participação.

Finalmente, Craig, Decroux e também Kaprow se preocuparam com os processos de aprendizagem, com a educação pela e com a arte como meio de produção de arte. E fizeram destes momentos educacionais experiência estéticas e existenciais para si e seus aprendizes, buscando certa distância dos mercados das artes. A experiência em des-ato é, continuamente, assim, uma grande busca.

Mas, tudo pode, por outro lado, virar peça de museu... ou bolsa de madame.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. T. Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARRAULT, Jean-Louis. *Réflexions sur le theatre*. Paris: Jacques Vautrain Editeur, 1949.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Celso L. Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- __. *Lo que entiendo por soberanía*. Trad. Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo. Barcelona: Ed. Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. Trad. Ana R. Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo, 1998.
- BELTRAME, Valmor N.. *A marionetização do ator*. Revista MÓIN MÓIN. Jaraguá do Sul (SC)/SCAR-UDESC: ano 1, n. 1, 2005, p. 53-78.
- BOEUF, Patrick Le (org.). *Craig et la marionnette*. Paris: Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, 2009.
- BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). *Decomposições do dramático por meio da Mímica Corporal Dramática*. ILINX-Revista do Lume. Campinas (SP): n. 1, 2012, p. 1-9.
- __. *Étienne Decroux e a artesanía de ator. Caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte (MG): Ed. UFMG, 2013.

___ . *Ser artista-ator-humano na relação com o objeto técnico: possíveis diálogos entre É. Decroux e G. Simondon*. Revista Urdimento. Florianópolis: PPGT-UDESC, n. 19, nov. 2012, p. 23-32.

___ . *Texto como utopia de cena. "A Morta" em decomposição*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/Literatura e outros sistemas semióticos. UFMG/Faculdade de Letras. Belo Horizonte: POSLIT-UFMG, 2001.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Junior. Lisboa: Arcádia, s/d.

___ . *O ator e a supermarionete* (versão integral). Trad. Almir Ribeiro. Revista Sala Preta. São Paulo: PPGAC-USP, Vol. 12, n.1, jun 2012, p. 101-124.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard, 1963. 1ª. Edição.

___ . *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

1931. *Ma définition du théâtre*. P. 37-43

1939. *...prend sa source au Vieux-Colombier*. P. 13-19.

1947a. *Gordon Craig*. P. 19-28.

DIÉGUEZ, Ileana. *Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido*. Trad. Eli Borges. Revista Sala Preta. São Paulo: PPGAC-USP, Vol. 14, n.1, 2014, p. 125-129.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Árdora Ediciones. Madrid: 2007.

ROSALES, Maria Ángeles Grande. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

PUCHNER, Martin; ACKERMAN, Alan. *Against Theatre: creative destructions on the modernist stage*. New York/London: Palgrave Macmillan, 2006.

TORRENS, Valentín (org.). *Pedagogía de la Performance: programas de cursos y talleres*. Diputación de Huesca: Beca Ramón Acín, 2007.

Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em abril de 2016