

Do Dramático e do Decrouxiano aproximações entre o organismo dramático e o decrouxiano no drama

Deborah Moreira

Deborah Moreira é atriz e dramaturga, Bacharel e Mestre em Artes Cênicas, diplomada em mímica corporal dramática.

debmoreira@uol.com.br

Esta reflexão destina-se a uma breve observação do drama, em poéticas e temporalidades distintas, de modo a investigar a mutação desta forma como decorrência do movimento interno de seus elementos constitutivos. O propósito principal é abrir espaço para se pensar e vislumbrar uma forma dramática em associação com outros sistemas, em particular com os princípios e procedimentos da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, como meio para renovação do drama no contexto da contemporaneidade.

Para proceder a tal observação faremos a análise de algumas formas dramáticas desenvolvidas ao longo dos séculos XIX e XX em cuja interioridade foram operadas alterações significativas para dar conta de impulsos estéticos e históricos que condicionaram a mutação do drama através de infinitas combinações, dentro do set dramático, bem como o cruzamento destes elementos com dispositivos advindos de outros sistemas.

As formas dramáticas modernistas desenvolvidas a partir do final do século XIX, como

é sabido, contestam radicalmente a arbitrariedade das normas classicistas, ainda com certa ascendência sobre obras como, por exemplo, as do chamado drama burguês (ROUBINE, 2003). Procedem, assim, a experimentações marcadas por constantes reposicionamentos e rearticulações, dentro do corpo textual dramático, dos elementos dramáticos¹.

No intuito de visualizarmos de modo mais claro o jogo de entrada e saída dos elementos dramáticos e, com isso, observar os vetores de força e linhas de ação² que se delineiam no drama e, portanto, as formas que constituem, procederemos à análise de peças dos estilos aqui apresentados a partir da definição de um tema específico: a presença da morte. A utilização de um mesmo tema nos permitirá observar como o drama é composto em formas dramáticas de períodos distintos, favorecendo a compreensão de sua natureza, dinâmica e, como assinalado, observar o cruzamento do dramático com outros sistemas artísticos.

Para esta breve análise, escolhemos peças exemplares de quatro movimentos artísticos: o Realismo, com a peça *Hedda Gabler*, o Realismo-naturalismo, com *As Três Irmãs*, o Simbolismo, com *A Intrusa*, e elementos do Pós-Dramático, com a peça *Ensaio.Hamlet*. Essa seleção foi feita considerando-se as transformações geradas no drama orientadas por movimentos artísticos que impulsionaram a sua remodelação ao romperem,

¹ Os elementos dramáticos estão sendo compreendidos aqui como os recursos fundamentais que dão base à sustentação do gênero dramático e à identificação de sua forma, estrutura e efeitos reunindo-se para fazer emergir uma ação que mobilize a audiência, enquanto desenrola-se e tem resolução autônoma. O jogo com os elementos dramáticos objetiva criar uma fusão entre real e ficcional, de modo a fazer espectadores e intérpretes vivenciarem a equação dramática proposta, decompô-la e equacioná-la.

² Chamamos de vetores de força e linhas de ação, os dispositivos que participam do jogo de tensões responsáveis pelo movimento da ação dramática, com base no modelo actancial proposto por Anne Ubersfeld (2005). Em sua descrição do modelo, a autora, defende que a relação de forças que se estabelece entre os actantes é definida com base nas funções que ocupam, sendo responsáveis por conduzir a trama. O actante é a unidade do drama responsável por mover a ação dramática ao assumir na narrativa uma função sintática. O actante pode ser uma abstração, uma personagem coletiva ou ainda estar ausente da ação do drama estando a sua presença inscrita na narrativa por meio do discurso de outros. O actante não pode identificar-se ao personagem, embora, os personagens carreguem, em seus trajetos, funções actanciais.

progressivamente, com todas as categorias do dramático, presentes no drama rigoroso³. Além das obras citadas, o tema da morte será observado também na figura⁴ decrouxiana, *O Adeus sobre o Túmulo*.

No Realismo, observaremos a manutenção de elementos da forma rigorosa. No Realismo-Naturalismo, veremos a inserção de elementos épicos serem introduzidos, de modo a alterar a dinâmica e o formato do drama. No Simbolismo, examinaremos a ordenação do dramático como instrumento para compor imagens cênicas. No Pós-Dramático focaremos na observação da ruptura com todos os elementos e característica do dramático rigoroso para amparar-se na lógica do jogo, da apresentação de acontecimentos reais, em detrimento da ação de representar situações e personagens. Tal construção parte da crença na dissolução do drama que viria a ser substituído por textos teatrais que surjam como expressões desordenadas, respostas perturbadoras aos contextos contemporâneos dos quais emergem. Por fim, analisaremos a Mímica Corporal Dramática e seu desenvolvimento narrativo cujo delineamento privilegia a expressão do imagético através da articulação de recursos psicofísicos e dramáticos.

Na peça *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, escrita em 1890, os elementos do drama articulam-se de modo semelhante ao drama rigoroso compondo uma trama que se desenvolve progressiva e sequencialmente para dar conta da realidade, supostamente, tal

³ O drama rigoroso se caracteriza pela obediência dos dramaturgos às regras definidas por Nicolas Boileau Depréaux em sua *Arte Poética*, de 1674 (BASTOS, 1986). Caracterizada pelo rigorosismo e didatismo absolutos na aplicação do ideal cartesiano de clareza e distinção, a obra de Boileau é considerada a bíblia da Estética racionalista. As reflexões de Aristóteles sobre a organização da Tragédia Clássica são apropriadas por Boileau, em sua estética objetivista, e transformadas em regras que se tornam absolutas para diversas formas dramáticas de seu tempo.

⁴ Figuras são estudos muito curtos, pequenas cenas, desenvolvidas por Etienne Decroux em sua elaboração da Mímica Corporal Dramática, que aludem ao humano em diferentes situações e, portanto, propõem distintas explorações da fisicalidade. As figuras têm início e desenvolvimento em si mesmas. Não existem, contudo, registros precisos com relação ao ano de criação de cada figura criada por Decroux. Sabe-se apenas que resultam de estudos empreendidos a partir de 1924 até a morte de Decroux, em 1991. Uma característica desses estudos é que foram diversas vezes retomados e retrabalhados, pelo mestre, ao longo da sistematização de sua arte teatral.

como ela é. Todos os fatos a serem engendrados ao longo do texto são condicionados pela força actancial que faz os personagens moverem-se de acordo com funções e objetivos. Tal movimento irá delinear os vetores de ação e as linhas de forças que conformam o drama realista.

Na cena inicial da peça, vemos Hedda, a filha de um general aristocrata, e seu marido, George Tesman, um jovem professor universitário sem grandes posses, mas com excelentes perspectivas de ascensão profissional, entram em cena ao chegarem de sua lua de mel. O casamento revela-se logo nas primeiras cenas, pela atitude de Hedda em relação aos personagens da casa de Tesman, ser fruto de uma manobra dela para garantir o futuro sólido e abastado que deseja e, acredita, Tesman poderá oferecer-lhe. Há ainda a informação, no início da peça, de que ela estaria grávida. Com o passar do tempo, contudo, a personagem vê que o casamento pode não atingir o patamar financeiro e social que ambicionava. Ela passa, então, a alimentar um jogo de sedução com Lovborg, escritor bem-sucedido no presente da peça, mas que no passado, em função de uma desilusão amorosa com a protagonista, tornou-se alcoólico e chegou a tentar o suicídio.

As ações da peça vão sendo delineadas, de modo sequencial e progressivo, compondo uma trama na qual Hedda é responsável por uma série de acontecimentos: 1. Induz Lovborg a retomar o vício da bebida. 2. Como resultado de uma bebedeira, o escritor perde o manuscrito de sua nova publicação, o qual considera sua obra prima. 3. Hedda encontra o manuscrito em sua casa, mas não revela a informação a Lovborg, pois deseja entregá-lo a seu marido para que ele publique a obra assumindo a autoria. 4. Lovborg, desesperado, procura consolo em Hedda e ela o convence de que a única saída diante de tal situação é o suicídio. 5. Após a morte do escritor, Brack, um amigo de Tesman, e admirador de Hedda, ameaça-a dizendo saber que a pistola com o qual Lovborg suicidou-se pertence a ela. 6. Brack chantageia Hedda dizendo que irá à polícia denunciá-la caso ela não aceite ser sua amante. 7. Sem saída, Hedda entra em seu quarto e se mata com uma pistola.

Na intriga de *Hedda Gabler* vemos os fatos serem engendrados, cena a cena, pela protagonista até levarem à sua morte, única saída possível dentro das circunstâncias sociais em que vive e do desenrolar dramático que provocou cuja ponta fecha-se em si mesma. No trajeto de desenvolvimento que Hedda Gabler constrói, ela prepara também, sem o saber, a sua própria morte. Ao tentar escapar da morte, moral, social e mesmo física, a protagonista do drama de Ibsen dirige-se a ela, sofrendo os impactos de sua própria ação. A morte é aqui, portanto, resultado de ações, por meio das quais se entrevêem as convenções sociais, as questões de natureza psíquica, sexual, ética que tecem, sustentam e condicionam o desenvolvimento das relações e, com isso, da narrativa dramática.

Destacamos ainda, no enredo, o modo como a morte é construída, ação descrita em rubricas que indicam o som de tiro vindo do quarto de Hedda, momentos após sua entrada nele:

(Ouve-se um tiro vindo da sala interna. TESMAN, SRA. ELVSTED e BRACK levantam-se abruptamente.)

TESMAN: Oh, agora ela está brincando com aquelas pistolas de novo. (Ele abre a cortina e entra na sala seguido por Mrs. Elvsted. Hedda está caída no sofá, sem vida.)⁵ (IBSEN, 2010, trad. nossa)

Tal construção parece ser ordenada de modo a respeitar as convenções teatrais de verossimilhança interna e externa típicas da “peça bem feita” do período. Os vetores de força e linhas de ação, delineados pela força actancial de Hedda em direção à realização de seu objetivo, sustentam no drama a manutenção de um formato semelhante ao drama rigoroso.

Observemos o exemplo de outra peça que, embora, desenvolvida em meio ao realismo, traz em seus contornos modos de aproximação da realidade que revela influências

⁵(A shot is heard within. TESMAN, MRS. ELVSTED, and BRACK leap to their feet). TESMAN: Oh, now she is playing with those pistols again. (He throws back the curtains and runs in, followed by MRS.ELVSTED. HEDDA lies stretched on the sofa, lifeless.)

naturalistas. A peça *As Três Irmãs* de Anton Tchekhov, escrita em 1900, apesar de ter apenas dez anos de diferença de *Hedda Gabler*, trouxe em sua composição elementos épicos que reconfiguraram a estrutura, a função e a forma do drama. A força de renovação gerada pela entrada de expedientes épicos no corpo do drama levou ao que Szondi (2001) nomeou de epicização do drama. Observemos como o tema da morte é desenvolvido em tal contexto para identificar as alterações postas em curso.

As irmãs Irina, Macha e Olga, moram numa cidade do interior da Rússia. Há sete anos mudaram-se com o pai para o interior e há um ano, desde a morte dele, continuam lá. Alimentam o desejo intenso de voltar a morar em Moscou, local onde descrevem ter vivido em meio a grande agitação, produtividade e alegria. Contudo, a intriga da peça é construída por meio de uma oposição de forças actanciais, vetores de força e linhas de ação, que as mantém submissas, fazendo-as descrever percursos dramáticos nos quais se afastam, progressivamente, do que desejam.

Assim, as protagonistas delineiam um trajeto no qual têm como objetivo voltar a Moscou. Todavia, opõem-se a seu objetivo, eventos, personagens e estados emocionais que as destituem de força e ação vetorial para cumprir o que desejam. Desse modo, são levadas a devanear cada vez mais com a volta à metrópole, à medida que são afastadas de tal realização. Moscou vai sendo construída, ao longo da peça, como uma imagem que se torna, pouco a pouco, insólita, perdendo nitidez e concretude.

Em meio a tal configuração são tecidas as relações entre as irmãs, os amigos e familiares com os quais convivem, cujos trajetos reforçam a impotência delas e a incapacidade de transpor a situação dramática na qual estão inseridas.

Em *As Três Irmãs*, a morte é determinante para a construção dos fatos e do desenvolvimento da narrativa dramática da maneira como descritos acima. Em primeira instância, há a morte do pai, depois da qual suas vidas mudam seguindo lenta, porém, progressivamente rumo à estagnação. A morte do pai constitui uma força actancial que se

instala na narrativa para dar o tom do seu desenvolvimento ao condicionar a disposição dramática das personagens que beira a inação.

Ao invés de agirem em direção à realização dos seus objetivos, as três irmãs passam quase todo o tempo da peça a esperar por algum acontecimento que as retire da situação passiva na qual estão inseridas. Quando, finalmente, tal acontecimento surge, a possibilidade de mudança é, mais uma vez, retirada do alcance das irmãs em função de uma nova morte.

A segunda morte acontece no final da peça pouco depois do surgimento de uma centelha de mudança. Tusenbach, membro do exército russo e frequentador da casa, pede a mão de Irina em casamento indo com ele para Moscou. Ela, embora não o ame, aceita, entretanto, vê sua possibilidade de saída escapar novamente com o assassinato de Tusenbach por Solyone, seu colega de exército, também frequentador da casa das irmãs e apaixonado por Irina.

A nova morte aniquila por completo qualquer possibilidade de mudança e afirma a impotência e incapacidade das protagonistas de tomar o destino em suas mãos e transformá-lo para seguirem na direção de realizarem o que desejam. Tal como nas tragédias gregas, as personagens revelam a imutabilidade do destino e a fragilidade do humano ante os seus desígnios. Aqui, contudo, não pela submissão à vontade ativa de deuses, mas pelo falta de perspectiva e sentido presentes no mundo. Desse modo, resta às irmãs apenas lamentar-se da vida, lembrar-se do passado glorioso e devanear com o futuro irreal, e a volta a Moscou.

Embora, haja acontecimentos e mudanças em *As Três Irmãs*, todos são inseridos para tecer linhas de força e vetores de ação que corroboram na manutenção da situação inicial.

O drama russo procede à ruptura das unidades de tempo e espaço, bem como com a função do diálogo, como referidos no dramático rigoroso. A fala passa a ocupar-se da

descrição de estados internos, lembranças e projeções sobre o futuro, ao invés de terem a função de fazer a ação dramática avançar. O tratamento do diálogo, tempo e espaço no drama amparam a dissolução da unidade de ação rigorosa. Além disso, revelam a entrada de elementos típicos da narrativa épica.

O tema da morte é explorado de modo diferente no drama simbolista revelando, por meio de sua construção, um fluxo de princípios e procedimentos que dão novos contornos a forma dramática.

O drama simbolista explora os símbolos, em sua organização, de tal modo que acaba, em alguns casos, como afirma Szondi (2001), instalando o drama numa paralisia temática, por meio da qual os personagens são destituídos de força de ação.

Paralisados e mudos, eles apenas esperam passivamente o desenrolar da situação na qual estão inseridos, sem terem qualquer objetivo. Nessa organização dramática, suas falas têm a função de apenas narrar os acontecimentos da peça. Desse modo, o Simbolismo constitui dramas que exploram a situação e abandonam a categoria da ação, fundando assim o chamado drama estático.

Um grande expoente desta forma dramática é a peça *A Intrusa* de Maurice Maeterlinck, escrita em 1890. O texto mostra uma família reunida em casa. Uma das portas dá acesso a um quarto no qual a mãe, doente, encontra-se em suas últimas horas de vida. A peça explora os símbolos em torno da chegada da morte, mas sem revelá-la diretamente. No início, todos ouvem uma foice fora da casa e pensam ser o jardineiro. Depois disso, ouvem-se batidas na porta da frente da casa e dizem, uns aos outros, que deve ser a irmã chegando. Mais tarde, ouvem-se passos, dentro de casa, subindo a escada. Por fim, a enfermeira sai do quarto da mãe e fica estática ao mesmo tempo em que o bebê, no outro quarto, começa a chorar.

A morte é construída por meio de imagens alegóricas e símbolos, como a foice, os

passos na casa, o choro da criança que descrevem a sua aproximação. Assim, a morte não é gerada pelos acontecimentos da peça, tampouco determina uma perspectiva de vida, como nos exemplos anteriores. Em *A Intrusa*, vemos a morte tocar as vidas dos personagens por meio de símbolos, elementos narrativos e líricos dispostos na narrativa, de modo a compor uma moldura dramática na qual emana a imagem – elemento central dessa forma dramática.

Ao ancorar-se na paralisia temática e na inserção dos símbolos para a construção de imagens cênicas, o drama simbolista traz características épicas e líricas que produzem a implosão do edifício dramático, ainda que mantenha a sua moldura. Desse modo, os vetores de força do drama são postos em suspensão compondo linhas de ação que se sustentam apenas na narração das vidas dos personagens, sem compromisso com os elementos do dramático rigoroso. A única categoria que se mantém de modo mais próximo ao drama rigoroso é a do personagem, cuja constituição ainda é a mola para a descrição da situação estática. O drama simbolista lança importantes anteparos sobre os quais o drama pós-moderno irá apoiar-se, para redimensionar a formatação e compreensão do drama e a interação de seus elementos nos dias atuais.

Dentre os muitos dramaturgos que contribuíram para a reconfiguração do drama é importante destacar ainda August Strindberg. Seu drama subjetivo e a dramaturgia do eu (em sua fase conhecida como pós-inferno), tem um formato, função e estrutura que pretendem ser a “imitação da forma de sonho, desconexa, mas lógica na aparência”, como descreve no prefácio de *O Sonho* (SZONDI, 2001, p.64).

Strindberg substitui elementos do dramático como unidades de ação, tempo e espaço pela unidade do eu, ao colocar em cena um protagonista que passeia pela existência, fundindo passado e presente, em encontros oníricos que parecem representar seu caminho pela vida. Segundo Anatol Rosenfeld, em tais formas dramáticas:

Cria-se assim um encadeamento oposto ao aristotélico, já que a sequência não liga uma ação a outra, mas aponta correspondências universais sem nenhum nexos lógico; correspondências simbólicas que se assemelham ao pensamento figural da Idade Média. (ROSENFELD, 2008, p. 138)

Procedimentos presentes nas vanguardas históricas, tais como os observados acima, foram apropriados pelas formas dramáticas ao longo do século XX para produzir formas textuais, muitas vezes, vinculadas ao drama pela negação de todas as suas premissas constitutivas.

Mais marcadamente a partir da década de 70, organismos artísticos afirmaram-se como apresentações que extrapolam as formas dramáticas, referindo-se ao drama e seus elementos como convenções rígidas e imutáveis, cujas formas já não dão conta do tipo de comunicação requerida. Neste contexto vemos emergir formas textuais que se fundamentam na dissolução do drama. Funda-se o pós-dramático, termo cunhado pelo teórico alemão Hans Thies-Lehmann (2007) para designar uma categoria estilística que engloba formas dramáticas surgidas a partir da década 1970.

Na definição de sua categoria, Lehmann compreende o dramático como forma obsoleta e não elástica destinada ao arquivamento. Em seu lugar, formas com a potência de desintegração e desmontagem do molde dramático deveriam emergir afirmando-se como respostas perturbadoras às perspectivas sociais em que surgem. Em sua formulação do pós-dramático, o teórico entende o dramático como todo texto que realiza a mimese da ação, sendo narrativo e descrevendo, portanto, uma fábula ou um evento - mesmo que este se restrinja a uma situação. Desse modo, considera mesmo as formações textuais produzidas de meados do século XIX até o pós-segunda guerra mundial, como expressões dramáticas posto que, de algum modo, propõem uma síntese da realidade em organizações dramáticas que tecem o que ele chama de narrativa racional.

Segundo Lehmann, o que se vê no teatro pós-dramático é, contudo, o oposto do teatro dramático, a invasão da cena por imagens perturbadoras e desconexas em textos e montagens que carregam a potência da desintegração e, conseqüentemente, operam a desmontagem e a dissolução do drama. Tal operação é executada pela preponderância de uma teatralidade autônoma, que intenciona compor imagens e superfícies linguísticas nas quais o desejo e o inconsciente expõem-se, inteiramente livres da ilusão mimética.

O teatro pós-dramático assenta-se, assim, em organizações que buscam explorar o domínio da *performance art*, da multifocalização, do ator como tema e da rejeição da interpretação, do uso de superfícies linguísticas, ao invés de diálogos, nos quais o texto não se apresenta mais como discurso figurativo.

Desse modo, tais representações parecem assemelhar-se mais ao jogo e às possibilidades de: valorização da presença real e concreta dos participantes que ele envolve; a produção de experiências partilhadas; a emergência de impulsos que sublinham o inacabado, a multiplicidade e a força da experiência. Assim, o teatro pós-dramático teria a potência e a função de construir um discurso teatral multiforme e hiperfragmentado expondo a sociedade e seu mundo por meio não do drama, mas do jogo.

A renovação produzida pela formulação de tal teatro define também o posicionamento político de Hans Thies-Lehmann que acredita que a dinâmica do mundo atual produziu mudanças, como a onipresença das mídias na vida cotidiana, que repercutem na produção de uma comunicação social modificada e, portanto, a arte e o texto teatral devem acompanhar. Nesta nova configuração social inserem-se, progressivamente, na rotina das relações interpessoais, princípios e procedimentos advindos das tecnologias de informação como, por exemplo, o desejo de renovação incessante, a segmentação do tempo e a produção de relacionamentos reais movidos por conexões virtuais.

Tais mudanças, ao criar novos paradigmas, transformaram os modos de percepção e os comportamentos sociais, bem como as produções artísticas e as maneiras de interação com

seus interlocutores. Outro aspecto que contribui para tal reformulação social e artística é a ancoragem do desenvolvimento social em jogos linguísticos designados por Lyotard como meta-narrativas (LECHT, 2006). Caracterizado como espaço marcado pela descrença numa única narrativa social unificadora de individualidades distintas, o mundo moderno passa a constituir-se por um jogo de narrativas múltiplas e antagônicas que o atravessam e sustentam. Segundo Lyotard (1998) Tal perspectiva é acentuada no período pós-segunda guerra mundial, momento em que a descrença moral, ética, política e a total falta de perspectiva diante de si e do mundo ganham espaço.

Um exemplo de elaboração textual alinhada com os pressupostos cênicos do Teatro Pós-Dramático é o espetáculo teatral *Ensaio.Hamlet* criação coletiva desenvolvida pelo diretor Enrique Diaz e a Companhia dos Atores (RJ) em 2004. O espetáculo nasce da fragmentação da obra *Hamlet* de Shakespeare, um clássico da dramaturgia universal escrita entre 1599 e 1601. Realiza-se uma atualização da tragédia shakespeariana, a partir da perspectiva da construção artística na contemporaneidade. Desse modo, a narrativa é despedaçada e os elementos do dramático são solapados com o objetivo de propor uma possível versão para o protagonista e suas relações no contexto do mundo atual.

O espetáculo esfacela a linearidade da história ao abrir espaço para camadas de leitura sobre a fábula que se sobrepõem a partir de diferentes perspectivas. Ora os atores expõem suas visões sobre as personagens que estavam desempenhando na cena anterior, ora se revezam na representação de uma mesma personagem, tendo o figurino como elemento unificador. Em outros momentos, os atores apresentam cenas da peça em contextos totalmente diferentes como, por exemplo, a cena do diálogo entre Rosencrantz e Guildenstern que é transposta para uma relação de bonecos *Jaspions* (super-heróis de um seriado japonês) ou quando *Hamlet* interroga sua mãe, a rainha Gertrudes, com uma câmera na mão e sua imagem é exibida em uma televisão que compõe o cenário.

O final grave da peça é prenunciado por uma sucessão de ações de contra-regra, para

reorganização do espaço, feita pelos atores, por cenotécnicos que também entram em cena e pelo texto em *off* que diz “Este espetáculo não tem intervalo”.

Ensaio.Hamlet constrói uma narrativa dinâmica e extremamente complexa fundindo elementos do âmbito do texto dramático e do texto cênico para criar a fragmentação, a multiplicidade e o desejo de realizar o ficcional, como é dito, textualmente, na peça por um dos atores: no processo de ensaio, o diretor pedia aos atores que fizessem acontecer “alguma coisa de real” [sic].

O tema da morte é explorado em *Ensaio.Hamlet* a partir das sequências originais da peça. Assim, as mortes de Ofélia e a de Hamlet, estão presentes, contudo, a encenação trata-as de modo simbólico ao serem construídas por meio de um jogo com objetos e elementos de cena. Para a morte de Ofélia por afogamento, a cena é construída por uma ação da atriz, que nesse momento a interpreta, de derramar sobre si um garrafão de água. Também como fruto da brincadeira com os adereços e objetos de cena, constrói-se a cena final da morte de Hamlet, sendo executada na peça por uma série de materiais que são atirados ao chão, dentre eles farinha de trigo e terra. A morte de Claudius e a luta entre Hamlet e Laertes, que leva também às suas mortes, não são executadas, tampouco é trazido o clima tenso e soturno que marca a construção original.

No Hamlet original a morte é a coisa mais importante, a peça inteira é construída a partir da morte para falar dela e voltar a ela. A morte condiciona a trama e é a força motora que subjaz à trama, o vetor actancial que impulsiona os personagens a agirem na direção da execução de novas mortes, como observadas no final da narrativa dramática. Em *Ensaio.Hamlet*, por sua vez, apesar de presente, a morte não condiciona ou altera a dinâmica ou os rumos da narrativa cênica. Ela é mais dos eventos executados na cena, cuja função é dar suporte ao grande fato que é o acontecimento cênico. A morte é utilizada como dispositivo para amparar o jogo cênico e fazer erigir o acontecimento, a cena teatral, no qual prepondera o simbólico por meio do uso abundante de adereços e elementos de cena.

Ao abandonar o drama e investir no jogo com os aparatos da cena teatral, o chamado teatro pós-dramático e as elaborações cênicas desejosas de investigar modos de organização cênica que tangenciam tais premissas, criam uma poética de perturbação que, por meio do novo e do caótico, parece desejar liberar percepções domesticadas pela repetição de formas e fórmulas dramatúrgicas gastas. Nesse contexto, cria-se uma revolução formal que visa alcançar uma mutação perceptiva, de quem produz e de quem participa do evento teatral.

Entretanto, a reflexão conduzida a partir da observação do drama e seu comportamento, em formações estéticas historicamente conformadas, nos leva a acreditar que o drama e seus elementos não saíram ou sairão de cena de modo definitivo, como afirma Lehmann. O que nos parece é que cada época, cultura, estilo e poética recriam um formato a partir da definição de um paradigma, como também sustenta Sarrazac (2010)⁶ em seus estudos sobre o drama, o qual favorece a expressão da dinâmica de forças internas que movem a sua organização. Tais alterações ancoraram-se no desejo e na necessidade de ampliação, renovação e abertura do drama rumo à captura das expressões, linguagens e formas em consonância com as organizações sociais e humanas de cada tempo, lugar e cultura.

A narrativa decrouxiana, por sua vez, desenvolvida ao longo do século XX entre 1924 e 1991, afirma a potência do dramático, porém, intenciona também reconfigurá-lo ao inserir em seu desenvolvimento características advindas do campo imagético, pela exploração da psicofisicalidade como meio de composição da sua narrativa cênica. Tal como nos exemplos descritos acima, partiremos de uma obra que trata do tema da morte para analisar brevemente o modo de desenvolvimento narrativo utilizado na Mímica Corporal Dramática.

⁶ Nos estudos sobre o drama publicados no artigo *Reprise* (resposta ao pós-dramático) (2010), Jean-Pierre Sarrazac amplia a compreensão sobre o conceito de drama, sua potência e possibilidades ao estender a definição de ação para os termos gregos em cujo contexto a *práxis* indica não apenas atividade, mas também a expressão de estados humanos. Sarrazac sustenta a maleabilidade do drama condicionada pela pulsão rapsódica que a impulsiona a reinventar-se permanentemente e constituir de tempos em tempos eventos geradores de mudança de sua organização.

A figura *O Adeus sobre o Túmulo*, criada por Etienne Decroux, descreve por meio de uma narrativa física, o último adeus, diante do túmulo. A figura tem início com um deslocamento pequeno e em tensão para frente executado pelo intérprete sugerindo a sua aproximação em direção ao túmulo. Logo em seguida há um afastamento acelerado e uma parada que indicam a hesitação. Após breves instantes de sustentação da parada, o intérprete aproxima-se novamente do túmulo para o último adeus. Apesar de abrupto, o retorno revela uma contradição, com segmentos corporais em direções opostas. Por fim, diante do túmulo, o intérprete executa o adeus, apenas com uma das mãos, ação lenta e em vibração, que é finalizada com uma suspensão do movimento e imobilidade.

Na figura descrita, o tema abordado é construído pela imagem que apenas alude à morte. Não há em nenhum ponto do trajeto decrouxiano um tratamento alegórico, factual ou figurativo. A morte é evocada pela imagem de um adeus, de modo intenso e vibrado, e pelo título da figura. A situação é apenas indicada e não fecha o sentido, mas o mantém aberto para que cada espectador possa tecer a narrativa que lhe for possível, estimulando a produção de sentidos diversos.

Apesar de compor uma narrativa corporal *O Adeus sobre o Túmulo* apresenta um jogo actancial, composto por procedimentos corporais, que exercem a função de agentes narrativos, delineando linhas de força e vetores de ação. Desse modo, vemos elementos como o peso, a interação intercorporal e a geometria do corpo no espaço serem articulados a dinâmicas musculares, ritmos, paradas e suspensões, utilizados para compor o jogo corporal dramático decrouxiano.

Vemos, assim, que a narrativa decrouxiana desenvolve-se a partir de uma construção ancorada nos recursos psicofísicos do ator, delimitados por procedimentos poéticos próprios do sistema mímico, de modo a tecer narrativas nas quais o dramático, o corporal e o imagético se entrelaçam para favorecer a polissemia e a autonomia da cena.

A arte decrouxiana constitui narrativas dramáticas polissêmicas, fragmentadas e

multifocais, por força da ação de princípios e procedimentos que ancoram o desenvolvimento da organização cênica na exploração de ações psicofísicas de modo a refletir; relações de trabalho, luta, interações sociais mais amenas, devaneios, sonhos, memórias. Assim, pretende-se estimular a fantasia de quem faz e de quem vê, suscitando uma participação ativa dos interlocutores para a produção de sentidos tão infinitos quantos são as subjetividades com as quais dialoga.

A trama desenvolve-se a partir do desdobramento da ação, tomando-a como unidade nuclear, por meio da qual serão elaboradas situações dramáticas e situações desdramatizadas. A ação, por sua vez, é submetida à exploração psicofísica empreendida pelo uso de procedimentos como segmentações, paradas, repetições, dilatação, vibração, peso, dentre outros, a exemplo *do Adeus sobre o Túmulo*. Neste percurso, organizam-se recursos narrativos que apresentam também a potência de reordenação do formato, função e direções do drama alinhadas às mentalidades e tendências sociopolíticas do presente. O circuito narrativo decrouxiano é desenvolvido por recursos⁷ tais como: as causalidades, elementos responsáveis pelo desenvolvimento do trilha narrativo; os dínamo-ritmos, dispositivos que propõem modulações na trama por meio de qualidades distintas; e os procedimentos narrativos, aparatos que funcionam como motores de ampliação e desenvolvimento da ação.

Para uma melhor compreensão das funções e modo de desenvolvimento desses recursos, observaremos o funcionamento de um dos recursos narrativos decrouxianos, a causalidade Nuvem. Como dito, as causalidades decrouxianas são os elementos responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa. Elas entrelaçam ações humanas concretas com

⁷ Arte eminentemente prática e de forte teor filosófico, a mímica decrouxiana carece ainda de um acervo teórico que permita registrar, refletir e dialogar com esse sistema teatral. As poucas referências sobre a mímica corporal têm um caráter fundamentalmente filosófico ou teórico, de modo que os princípios e procedimentos técnicos e criativos são aprendidos através da prática corporal conduzida por mímicos treinados da mesma forma. Por esse motivo, os termos referentes à mímica corporal mencionados neste trabalho têm sua origem no contato direto, pesquisa e criação com a técnica, com raras referências bibliográficas.

momentos de devaneio ou de embates mentais. Assim, associam ações concretas do dia a dia a imagens, estados, atmosferas, ideias que a todo o momento redefinem e remodelam o curso das nossas ações. As causalidades atuam como espécies de trilhos, condicionando o caminho a ser percorrido no trajeto de composição da ação e definem, portanto, modos de organização da narrativa. Os estudos de causalidades presentes na mímica decrouxiana compreendem quatro tipos: Causalidade Barbante, Causalidade Bastão, Causalidade Mola e Causalidade Nuvem.

A causalidade Nuvem é um dispositivo que tem como função central despedaçar a narrativa ao inserir em seu desenvolvimento fluxos múltiplos a partir dos quais eventos simultâneos, descontínuos, ramificados, podem ser estabelecidos.

É importante notar, contudo, que cabe ao espectador realizar as sínteses narrativas de acordo com a sua possibilidade de leitura e subjetivação. A Causalidade Nuvem põe em livre interação ações de uma mesma narrativa, com outras advindas de narrativas diferentes.

Assim, cada ação de cada organismo dramático distinto está em plena atividade interior, e ainda assim em total inter-relação com outros organismos dramáticos distintos.

Por meio da justaposição, da superposição e de cruzamentos, narrativas distintas são compostas, a depender do ponto de vista do interlocutor. É ele quem faz as oposições, as associações, as interferências e, desse modo, estabelece as relações que descreverão narrativas distintas.

A causalidade nuvem põe em contato imagens, idéias, atmosferas, ações, falas, ao mesmo tempo em que as mantém separadas no intuito de garantir o espaço de significação aberto à produção de sentidos múltiplos. Para cada espectador - e a cada momento de encontro com a narrativa delineada com base na Causalidade Nuvem -, uma história diferente, conforme a possibilidade de singularização e produção de sentido, oferece-se.

A multiplicidade é o meio de condução e desenvolvimento desta narrativa. Desse

modo, todas as partes que compõem o todo narrativo podem ligar-se e, ao mesmo tempo, mantêm sua autonomia e independência.

A Causalidade Nuvem assemelha-se ao movimento do pensamento e é representativa da lógica do imaginário e da memória e dos modos eventuais com que, por força de sua atuação contingencial e em fluxo, suas narrativas são ordenadas.

O movimento do pensamento cria ligações aparentemente desconexas, baseadas na eventualidade, no acaso e na associação livre, tecendo assim, redes rizomáticas⁸ (DELEUZE, 1995) que se desdobram e compõem narrativas múltiplas.

Não há a preponderância de um elemento narrativo sobre outro, tampouco uma ordenação linear. Ao contrário, a trama é composta por uma complexidade de fatos e eventos que se ligam uns aos outros em rede. A Causalidade Nuvem superpõe níveis diversos de linguagem, associando códigos distintos e compondo eventos que se desdobram em tempos que bifurcam o presente de modo a gerar narrativas divergentes, convergentes ou paralelas, com enredos multifocais nos quais tudo o que acontece é resultado da complexa articulação dos eventos.

Desse modo, a narrativa composta a partir da Causalidade Nuvem desenvolve-se a partir de uma lógica semelhante ao conceito freudiano da atenção flutuante (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001) – não centrada em uma parte ou noutra, mas em tudo o que acontece. A partir de tal perspectiva, todos os eventos se relacionam de modo a compreender a irrupção de um fato como decorrente de uma rede de eventos que o envolvem e constituem.

Existem, portanto, diversos fatores agindo na precipitação dos fatos, e não um único que o determinaria a acontecer de modo linear. Tal como o conceito freudiano de sobredeterminação (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001) e sua compreensão do funcionamento

⁸ Conceito deleuziano que evoca a haste subterrânea de um tipo de raiz que, por ser sem eixo, desenvolve um sistema de comunicação no qual qualquer ponto da extensão desta unidade pode e deve ser conectado a outro ponto

da vida psíquica, no que concerne à apreensão dos acontecimentos na vida pelo sujeito e a emersão dos fatos, há uma rede de eventos e elementos que provocam a emersão das ações. Tal elemento é designado, na teoria freudiana, como desencadeante, sendo não o causador, mas a última gota dentre todas as outras responsáveis pelo transbordamento do copo. Assim também se organizam os fatos e suas articulações causais na ordenação de uma narrativa decrouxiana a partir da Causalidade Nuvem.

Com isso, a narrativa desenvolve-se não apenas de modo semelhante à lógica do pensamento, mas também ao mundo atual, cuja organização é dada por princípios e procedimentos sociais, midiáticos, tecnológicos que favorecem a multiplicidade, por ancorarem-se na descentralização, fragmentação e transversalidade. Um exemplo de causalidade nuvem em obras dramáticas pode ser observado na peça *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke (2001). A obra, construída integralmente em rubricas, superpõe fatos distintos e, aparentemente desconexos, de modo a compor um emaranhado de eventos e relações que se atravessam. Descreve-se abaixo um momento que expõe tal organização:

A praça vazia iluminada. Gritos de gralhas, como na alta montanha. Depois, o de uma gaivota. Um homem com óculos de cego entra a tatear, sem bengala, anda às voltas e depois pára, como que perdido, enquanto à sua volta se gera um burburinho instantâneo, vindo de todos os lados: os passos de um corredor (que já há muito tempo vem a correr) ecoam subitamente; um homem com ar tresloucado passa como um relâmpago, voltando insistentemente a cabeça para trás, perseguido como um ladrão por um outro que o ameaça de punhos cerrados; um homem que entra se fazendo de garçom, abrindo uma garrafa e atirando a tampa para o meio da praça, para sair em seguida; ao mesmo tempo, um homem numa bicicleta de montanha, levantando constantemente o rabo do selim; e ainda todo um grupo que atravessa a praça em fila, a passos largos, balançando sacos de viagem, e ainda um outro que folheia o jornal ao andar, sem levantar os olhos, fazendo círculos em volta do cego, que ficou como que à escuta no meio da praça e agora é agarrado pelos ombros por um recém-chegado que saiu de uma das ruas laterais; o cego agarra-

se a ele sem lhe mostrar a cara e sai pelo meio, apalpando cuidadosamente o livro que o outro lhe meteu na mão. (HANDKE, 2001)

O exemplo acima permite vislumbrar a potência dos recursos decrouxianos, embora cada um deles opere de um modo bastante singular, e, com isso, entrever as possibilidades que trazem para os desenvolvimentos dramáticos na constituição de organismos dramáticos contemporâneas, com dinâmicas e estruturas semelhantes às observadas no mundo atual. Na medida em que priorizam uma perspectiva pluralística e multifacetada na construção textual, estabelecem conexões, ao tempo em que sondam o homem, o tempo e o ambiente contemporâneo bem como os instrumentos e as organizações artísticas que configura.

O discurso da arte se produz nas obras, por meio delas. É, portanto, no corpo das obras, em sua constituição estética, que se produz o campo de batalha pelo reposicionamento da arte e seu olhar sobre o eu e o mundo, renovando constantemente o seu fazer.

Por tudo isso, acreditamos que investigações que aproximem o dramático e o decrouxiano têm em muito a contribuir para a renovação da forma dramática na atualidade. Além disso, aponta caminhos significativos para o desenvolvimento de uma dramaturgia ancorada no teatro físico que ainda carece de teorizações e desenvolvimentos metodológicos que favoreçam a sustentação de seu edifício dramático, de modo a inserir em sua constituição a mesma força e autonomia que a cena conquistou.

REFERÊNCIAS

MOREIRA, Deborah. Do Dramático e do Decrouxiano: aproximações entre o organismo dramático e o decrouxiano no drama. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 41-62. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

BASTOS, Fernando. **Panorama das idéias estéticas no ocidente: I** estética antiga e medieval. Brasília: Editora universidade de Brasília, 1981 (cadernos da UnB).

_____. **Panorama das idéias estéticas no ocidente: II** do renascimento a Kant. Editora universidade de Brasília, 1986 (Cadernos da UnB)

DECROUX, ETIENNE. **Palabras sobre el mimo**. Mexico: Ediciones El Milagro, 2000.

_____. A Origem da Mímica Corporal Dramática: Uma Entrevista com Etienne Decroux. Apresentação e tradução: George Mascarenhas. **Ouvir ou ver** - Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG): UFU, no 04, 2009, p.222 – 241.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, vol.1. São Paulo: Ed 34,1995.

FREUD, Sigmund. Escritores Criativos e Devaneios. **IN: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de sigmund freud**, trad. sob Direção Geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed., vol. IX

IBSEN, Henrik. **Hedda gabler**. Translated by: Edmund Gosse and William Archer. The Project Gutenberg E-book of Hedda Gabler. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/4093/4093-h/4093-h.htm>>. Acesso em 10.02.2011.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand **Vocabulários da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEABHART, Thomas. **Etienne decroux**. London: Routledge, 2007.

LECHTE, John. **50 Pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac& Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MAETERLINCK, MAURICE. **A intrusa**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

MOREIRA, Deborah. Do Dramático e do Decrouxiano: aproximações entre o organismo dramático e o decrouxiano no drama. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4**. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 41-62. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

MASCARENHAS, George. O espírito travesso na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux. IN: **Urdimento- revista de estudos em artes cênicas (UDESC)**, v.11, p. 79-88, 2008.

_____. A origem da Mímica Corporal Dramática: Uma Entrevista com Etienne Decroux. Apresentação e tradução: George Mascarenhas. **Ouvir ou ver** – Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG): UFU, no.04, 2009, p.222-241.

_____. A Produção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e na pantomima clássica. IN: **Diálogos possíveis: revista da faculdade social da bahia**, v. 06, p.69-79, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A Reprise (resposta ao pós-dramático). IN: **Questão de crítica: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais**. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico>. Acesso em 22.09.2010.

SHAKESPEARE, William. **The complete works**. Oxford: Clarendon Press, 1997

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880- 1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **As três irmãs**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOREIRA, Deborah. Do Dramático e do Decrouxiano: aproximações entre o organismo dramático e o decrouxiano no drama. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4**. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 41-62. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em: