

## A VIDA DA ATUAÇÃO COMO ELOGIO DA PRESENÇA ENTRE MEMÓRIAS

Bya Braga (UFMG)

### Resumo

*Este texto aborda a vida da atuação como elogio da presença entre memórias a partir da arte de Étienne Decroux, especialmente por meio de sua peça "A poltrona do ausente". Apresenta-se aqui algumas relações entre presença e experiência interior, à luz do pensamento de Georges Bataille, o valor do estado de presença como motivador das multiplicidades do corpo em movimento, com a geração de pensamentos, bem como a possibilidade da presença ser ato de metamorfose do ator que elogia a vida da atuação, ao colocá-lo entre rupturas e conexões de tudo o que o cerca.*

**Palavras-chave:** Presença, Atuação, Étienne Decroux, Mímica Corporal Dramática, "A Poltrona do Ausente".

### Abstract

*This text approaches the acting life as a praise of the presence amongst memories from the art of Étienne Decroux, especially through his play "Le Fauteuil de l'Absent". Here we present some relations between the presence and the experience within, in the light of the thought of Georges Bataille. The value of the state of presence is taken as a motivator of the multiplicities of the body in motion and the generation of thoughts, as well as the possibility of the presence being the act of metamorphosis of the actor who praises the acting life considering the ruptures and the connections of everything that surrounds him.*

**Keywords:** Presence, Acting, Étienne Decroux, Dramatic Corporal Mime, "Le Fauteuil de l'Absent".

Para o tema "**Presença e organicidade: a vida da atuação**" apresento aqui um texto que possui relação direta com assuntos de meu interesse e que tenho desenvolvido no âmbito da pesquisa em arte cênica e performatividade. O assunto é tratado, assim, a partir de referências da obra artística de Étienne Decroux. Este artista cênico francês viveu por quase todo o século XX. Faleceu em 1991 e realizou um trabalho bem diferente no campo do teatro, que não se resume a uma sistematização técnica corporal para o ator, algo que é mais conhecido como sua

herança artística por meio da arte que inventou, a Mímica Corporal Dramática. Decroux foi um pensador sobre o trabalho do ator e do próprio teatro, lançando várias questões do ponto de vista artístico e ético para as artes cênicas em geral, colaborando efetivamente para o desenvolvimento da criação performativa contemporânea. A compreensão da dimensão e impacto de seu trabalho no mundo contemporâneo está ainda, a meu ver, em processo de descoberta e revisão. Sou uma das pesquisadoras em artes que tem mantido esta curiosidade e buscado, portanto, contribuir para a difusão de sua obra, de modo crítico e também prático criativo.

Decroux possuía uma preocupação forte com a dedicação do ator ao seu trabalho, o que se pode perceber como um modo laboratorial de realizar treinamentos, pedagogias e processos criativos. Para ele, um processo de trabalho artístico não deveria se separar da vida do artista, ou seja, a pessoa que quisesse se tornar ator deveria realizar isso para além de uma preocupação profissional a fim de resolver os modos de sua sobrevivência econômica. Por isso, para o artista, a preparação de ator deveria também estar além de uma busca de treinamento técnico com finalidades objetivas ou, ainda, visando somente resultados virtuosos corporais com fins utilitários da arte. O ator deveria possuir uma visão crítica de seu mundo ao redor, até porque é este mundo que deve alimentar sua criação. Portanto, a “vida da atuação”, para Decroux (1963), é um tema que transcende a prática do artista em seu dia a dia profissional e estimula uma noção de presença e organicidade artísticas que é tratada, inclusive, por alguns filósofos como exercício de existência, como uma experiência de intensidades de vida.

Nesta perspectiva, podemos comentar que a obra artística e pedagógica de Decroux (1963) são sistematizações de exercícios que estimulam uma experiência diferencial de existência, visando à expressão de uma experiência interior do artista. Isso contraria a visão daqueles que veem em sua “arte do desenho para o ator” uma apresentação estética fechada em questões formalistas da arte. A expressão “experiência interior” não é de minha criação. Ela é citada aqui propositalmente porque busco aproximar as reflexões que faço do que diz o filósofo Georges Bataille. É ele quem fala sobre experiência interior, em 1943. A “experiência interior”, para Bataille (1992), é a expressão de um exercício de intensidade do ser, que eu poderia aproximar aqui, também, da ideia de organicidade do ser vivo somada a uma composição artística em outra articulação, ou seja, a expressão da imaginação em estado de presença. Mas, sobretudo, esta experiência diz respeito aos instantes da presença de uma arte que podemos chamar de **presença do ator**. E, de algum modo, ela pode sinalizar o que Bataille (1992) aponta como o acontecimento de uma “parte inútil” na atividade humana ou, ainda, sobre a possibilidade de algum escape da mercantilização da arte pelo ato efêmero, ainda que o efêmero já tenha sido também transformado em mercadoria.

Para Decroux (1963), esta presença poderia ser caracterizada como o pensamento em movimento do ator, expresso, especialmente, nas **maneiras** de se realizar a atuação. Eis aqui outra palavra que revela uma noção importante na obra deste artista e que tenho insistido em falar sobre ela: **maneira**. Decroux refere-se a essa palavra para dizer que sua Mímica é, por fim, uma série de ações presentes e que a presença pode se revelar nas maneiras de se fazer algo, não necessariamente na história que um ator conta por meio de sua atuação. A maneira é mais que um modo virtuoso de atuar e está além da questão estética formal do desenho da ação do ator no espaço, ainda que isso seja um exercício importante na arte de Decroux. A artesanaria da atuação é, assim, algo de extrema importância para Decroux, pois se coloca no plano do exercício das **maneiras**, mas estando para além das questões do modo de se fazer algo. A artesanaria de ator, aqui compreendida, não é somente uma operação pragmática da atividade humana, a transformação do corpo, matéria prima do artista cênico, em produção útil. Neste sentido, a artesanaria, mesmo não se separando de certa noção de arte que produz bens artísticos, se realiza, especialmente, no reconhecimento de sua “parte inútil”. A **maneira** de realizar a ação cênica é, por isso, um processo de revelação de um estado de presença que, fundamentado em exercícios sistematizados da arte mímica, faz surgir algo, um acontecimento, para além da forma de atuar, da forma estética mímica corporal.

Para tratar deste tema com um exemplo, passo a comentar aqui sobre uma peça de Decroux, cujos estudos foram feitos por meio de sua prática ao vivo, entre memórias, pelo ator Alexandre Brum Correa, do Rio Grande do Sul, realizando também outras práticas mímicas corporais e improvisações, com gravações em vídeo para fins de pesquisa. Trata-se da peça “A poltrona do ausente”, ainda pouco conhecida no Brasil. Sua escolha por mim para poder apresentá-la aqui não foi aleatória. Por meio dela, quis trazer a questão da ausência para falar da presença do ator, apoiada na minha observação de sua prática pelo ator citado. Passo, então, a relatar minha percepção sobre parte desta experiência realizada em caráter laboratorial cênico, para a própria pesquisa artística de Alexandre e diálogos artísticos comigo.

“A poltrona do ausente” é uma peça curta, como várias outras compostas por É. Decroux, e ela foi criada com e para Corinne Soum, sua última assistente, em 1984, sendo conhecida como uma peça para atuação feminina. É um trabalho fundamentado na arte Mímica Corporal e de expressão antirrealista. Decroux se denominava um “antirrealista” no teatro, não priorizando ou mesmo criando atuações que revelassem personagens. Mas o aspecto instigante que aqui me interessa dizer é, de fato, o elogio que Decroux faz à vida da atuação e ao ator em vida por meio de sua arte. Na peça em questão, que dura cerca de 3,5 minutos, estão somente o ator (homem) e uma poltrona, em um espaço vazio.

Segundo o ator Alexandre, formado e especializado como artista cênico e professor em Mímica Corporal Dramática (MCD) pela International School of

Corporeal Mime, de Corinne Soum e Steven Wasson, em Londres, esta peça tem o histórico de criação e modo de realização que passo a falar a seguir, somando seu relato e sua prática ao meu testemunho de sua ação.

A entrada possui uma solenidade como se o ator se localizasse em uma sala especial na qual estivesse presente a lembrança de uma pessoa que em uma poltrona ficava. Esta memória da presença é algo forte e como tal deve ser tratado na atuação, na expressão da ação física do ator. O fato desta peça ser realizada originalmente para recepção frontal, e mantida assim na atuação de Alexandre, bem como a poltrona posicionar-se nessa perspectiva, permanecendo deste modo por todo tempo da ação cênica, cria, a meu ver, uma força ainda maior desta presença. O caminhar do ator para entrar na sala em que está o objeto poltrona, sua atitude de ir ao encontro deste lugar no qual alguém esteve ali sentado, traz um ritmo pausado, um cuidado na relação do corpo com o solo, um foco de atenção para o único objeto presente no espaço. Há, portanto, com a fisicalidade da ação, um pensamento em movimento que revela a entrada simbólica do ator em direção ao grande objeto presente e, em seguida, na própria presença ausente nele instalada. Há uma proposta de jogo entre a realidade e a lembrança por meio da **maneira** de atuação. Algo parece escapar à pontuação formal mímica corporal. Os olhares do ator que, em algum momento, se voltam para trás, são modos de saída e entrada no estado desta memória que se dilata, que se materializa. Há, também, uma presença diferencial no próprio objeto, uma “coisa” que parece se humanizar, que revela sua parte inútil ao se liberar de sua significação de uso utilitário para servir ao ato de sentar. O que diz a poltrona? Não se sabe. Mas ela também diz. A prática artística de Alexandre, ao visitar uma peça de Decroux, ativa um pensamento profundo que está para ser cartografado e pode se revelar como teoria cênica.

Essa peça, comparada a outras que Decroux compôs, possui dinâmicas de ritmo mais contidas. Os ataques de movimento são **maneiras** de abordar o tema e que fazem, portanto, surgir uma presença diferenciada do artista em relação ao estilo de se fazer a abordagem da ausência, ou melhor dizendo, a presença da ausência. O objeto, por meio da atuação, ao se revelar também muito dilatado, tal como quer Decroux para a ação física do ator, poderia ser meio de provocar no artista um escape de sua própria personalidade, em fusão com o objeto. É importante lembrar que para Decroux o mimo corporal é um ator **dilatado**, dilatação que pode provocar no artista um escape de sua própria personalidade.

Pode-se atuar nessa peça de modo extremamente técnico a partir da linguagem corporal da MCD, uma vez que ela é composta em detalhes de movimento mímico que são realmente bem precisos, sistematizados dentro da complexa arte Mímica Corporal. Mas Alexandre, além de possuir alta precisão técnica nessa arte, demonstra também, ao realizar a peça, a meu ver, seu trabalho interior como artista, sua conexão com a vida nesta atuação, seu modo de existir. Seu corpo se emociona em cada vez que atua a peça, realizando-a

mais e mais de modo vibrante e potente. Em cada instalação sua, percebo abertura de seu ser à experimentações, ainda que em pequenas escalas, gerando micro percepções.

A precisão técnica que a peça exige pode ser observada no modo de aproximação do ator da poltrona e na sua relação com ela, sem tocá-la fisicamente. Parece simples sua execução, mas não é. Há um jogo corporal que se revela por meio de uma permanência do ator em equilíbrios instáveis ou mesmo na realização de pontuações de seu movimento com os braços e busto. Isso exige um grande conhecimento da arte Mímica Corporal para não realizá-la, (não somente neste caso) sob automatismos ou mesmo reduzir a ação física a uma execução artística formalista. Se para Decroux (1963) o ator é um artista do desenho, é necessário compreender que sua defesa disso está, também, na possibilidade de criação de um pensamento diferenciado para a arte da atuação, pensamento que acontece na própria atuação, e não somente na simplificação da ideia de que as ações realizadas tem que ser, somente, virtuosas corporalmente.

Na atuação testemunhada, percebo o impacto da ausência da presença da pessoa que ali ficava na poltrona. Parece haver ali um toque físico neste imaginário, uma corporificação, de fato, desta ausência presença. Existe ali uma busca de se sublinhar a intensidade desta ausência pela presença da atuação. O momento da peça em que o ator acaricia tudo à sua frente pode ser percebido como uma constatação, trágica, densa, do vazio ali instalado, de uma imagem nua e presença muda, para lembrar do que diz o filósofo português José Gil (2005) sobre a arte do movimento. Há um tempo rítmico na peça que possui relação direta com o espaço. Há formalizações corporais que partem dos exercícios mímicos, mas não cedem somente à execução técnica deles.

Talvez, para quem não possua familiaridade com a arte Mímica Corporal, essa atuação pode parecer “desenhada” demais, algo extremamente marcado do ponto de vista das partituras de sua ação física. Mas, estamos tratando aqui de um trabalho de Decroux e de um processo criativo realizado, na origem, com Corinne Soum. Podemos ver na peça movimentos expressivos que são frutos da pesquisa incessante de Decroux por um teatro físico, aliados às experiências de Corinne Soum, realizados por meio da imobilidade no movimento, algo instigante também para a dança contemporânea, no grande esforço físico para gerar uma presença leve do ator, ou mesmo pela dominância em um sentido único de movimento que, no caso desta peça é “digressivo” e mostra um estado sutil, de degeneração até, ou seja, movimento de uma presença que se vai.

A peça “A poltrona do ausente”, em resumo, pode se separar em três momentos de visualização do real pelo ator que a realiza, saindo, assim, da presença ausente que ali se instala. Há uma atuação da dor pela constatação da ausência. Mas há também o consolo, o embalo final, com o descanso e uma última tentativa de tocar o desejo da presença do ausente. Quem testemunha a ação do ator, como eu, pode criar conjuntamente alguma fábula, se esta for

necessária à recepção. Alexandre acrescentou em seu modo de atuá-la uma saída afetuosa do espaço, encostando sua cabeça na poltrona. Um micro detalhe, mas que se revela grande na sua apropriação cênica. É importante enfatizar que este ator realizou pela primeira vez esta atuação sob orientação presencial de Corinne Soum, que a transmitiu a ele. Alexandre foi o primeiro homem a realizá-la e mereceu, por parte da mestra, um elogio por expressar a ausência por meio da vida de sua atuação. Este artista vivenciou a performatividade desta ação sem necessitar caricaturar uma expressão feminina ou mesmo transformar a peça em um exercício artístico formalista. Relato isso por ter sido tal peça criada para uma mulher atuar.

Mas o tema em questão abordado neste texto, ainda não se esgota e nem se esgotará aqui. Gostaria, portanto, de voltar ao assunto sobre a **experiência interior** e as **maneiras** citadas por Decroux. A fraternidade do encontro que observo nesta peça, entre o ator real e a figura presente na memória da instalação do objeto poltrona, não se realiza de modo realista. É pela **maneira** de fazer que a presença da vida da atuação surge, neste caso. A experiência do artista que a realiza traz uma complexidade da noção de presença, ou seja, revela a presença de uma determinada arte ao longo de gerações, a presença do elogio ao bem comum, ao encontro, e também mostra a presença da vida do ator por meio desta arte específica, no tempo contemporâneo. O encontro, neste caso, me parece importante por trazer uma articulação entre o individual e o coletivo para um mundo em que há o desaparecimento contínuo do convívio. É claro que a presença cênica não possui forma única e nem é cultivada somente em alguns modelos e estilos artísticos. O exemplo que eu quis aqui trazer me pareceu importante por ampliar a discussão sobre presença e, de fato, colocar a vida da atuação em foco, por meio de uma ação cênica concreta.

O tema da presença-ausência pode ser abordado em várias outros campos do conhecimento. Se falarmos, por exemplo, dos estudos de Roland Barthes, teremos sua noção de **neutro** que poderia, talvez, se aproximar disso. Para Barthes (2003), o neutro é o que burla o paradigma de significados, o que desfaz o sentido. E para ele, este neutro é da ordem dos estados intensos. Ora, se retomamos os estudos filosóficos de Bataille é justamente isso que ele fala sobre a experiência interior. Para Bataille (1992), esta experiência é a manifestação de uma presença ardente, da atitude de buscar o que arde para cada um, em uma mistura de dor e prazer, até o limite do possível para cada um. A presença é, portanto, algo forte, que pode afirmar a autoridade do artista, e ainda complexificando a noção de autoria em arte.

A peça “A poltrona do ausente”, ao trazer o tema da ausência presente, nos convida também a pensar naquilo em que nos é mais comum como seres humanos, ou seja, a finitude. Precisamos ter consciência da nossa ausência e finitude comum para percebermos as possibilidades de nossas coexistências. Penso que perdemos tempo demais abrindo mão dos convívios, elogiando o

indivíduo e a individualidade. A peça me parece, assim, um grande elogio à amizade, misturando uma relação poética com a ficcionalização de uma ausência que, neste caso, poderia ser tratada até como documental. Em 1984, Decroux está, possivelmente, em plena consciência desta finitude ao ter 86 anos de idade! O que ele vê e o que sente de sua presença pode ser uma criação de seu próprio sentir. Viver sua presença por meio da ação artística de Corinne Soum me parece um ato de amizade.

Por fim, a vida da atuação, em seu aspecto de presença e organicidade, dentro da abordagem que aqui trouxe, elogia a presença e o futuro da vida do ator na relação com uma revisão da memória das artes e dos artistas. Rever Decroux não é para ser nostálgico, mas talvez para criar deslocamentos de pensamento em arte e enfatizar, ainda hoje, a possibilidade de uma atuação *soberana*. O sentido de soberania, aqui, é inspirado no que Bataille (1992) diz desta noção. A soberania é, ao mesmo tempo, ao tratarmos aqui da peça de Decroux atuada por Alexandre, um modo de exercício de autoridade do artista e de vivência de sua solidão, com seus fantasmas, suas memórias, suas imagens, seus sonhos, por fim, sua presença.

A presença pode ser tratada como algo muito sutil para ser percebido a olho nu ou em processo de consciência que praticamos no dia a dia. Mas ela está ali para ser tocada e vivida de outro modo, tanto pelo ator, quanto por quem testemunha sua ação. A presença traz uma multiplicidade de sensações no corpo em movimento e gera pensamento. Ela é uma **maneira** de ser do artista que, tecnicamente, também possui maneiras estéticas de poder manifestar sua expressão. A presença é algo que nos emociona, que nos desloca para além das questões individuais e de personalização. Ela é uma potência que altera o tempo e o espaço que a vê instalada, pois o movimento do ator nos move para outros lugares. A presença é metamorfose que elogia a **vida** do ator e o coloca em risco, entre rupturas e conexões de tudo que o cerca. Há na presença, ao mesmo tempo, o estado belo da arte e suas feridas. A intensidade, que traz todo o mundo do artista, é seu valor estético de fundamento. Na intensidade não pode haver servidão a nada, segundo Bataille (1992). A presença pode ser a força de uma sombra. Isso parece ter sido o que Decroux também buscou nos transmitir e fazer em sua arte.

Finalmente, um laboratório de atuação, como o que buscamos manter para a realização de nossas atividades de pesquisa na ação cênica, pode e deve experimentar a vida da atuação como elogio da presença entre memórias. É isso que buscamos fazer nos espaços de pesquisa que criamos, tentando tocar também na vivência da transmissão e revisão de uma arte. No modo convivial de pesquisa e aprendizagem, busca-se estar presente. Às vezes podemos até estar sós, para uma convivência conosco mesmo, entre ausências diversas de nossas memórias. Mas o maior desafio ainda é estarmos juntos e fazermos algo juntos, presentes e reconhecendo-nos nestas ausências.

## Bibliografia

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia teatral. Campinas: Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no College de France, 1977-1978. Trad. Ivone Castillo. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Celso L. Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **El límite de lo útil** (fragmentos de uma versión abandonada de La parte maldita). Trad. Manuel Arranz. Madrid: Editorial Losada, 2005.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía de ator**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

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

GIL, José. **Movimento total**. O corpo e a dança. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Estética e metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco**. Os laboratórios teatrais na Europa. Trad. Anita K. Guimarães e M. Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.