

SILVA, Débora. Causalidades decrouxianas e o desenvolvimento de fábulas contemporâneas. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professora Substituta da Escola de Teatro; atriz, dramaturga e mímica.

RESUMO

O presente trabalho propõe a investigação de dispositivos causais oriundos da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, como eixos de sustentação e desenvolvimento de escrituras dramáticas contemporâneas. A reflexão surge de indagações acerca dos modos de elaboração de fábulas dramáticas alinhadas às tendências sócio-políticas do presente. A autora parte da noção de ação, tomando-a como unidade nuclear da narrativa dramática, e dos possíveis caminhos que modelam o trajeto de constituição da fábula. O termo fábula é tomado neste contexto, na acepção de narrativa dramática que ordena e dá sentido ao drama, este último compreendido a partir da perspectiva rapsódica de Sarrazac e da definição grega para o termo. Discutem-se o fluxo causal aristotélico e as causalidades decrouxianas que incluem ordenações lineares-sucessivas, simultâneas, fragmentadas e múltiplas – nas quais eventos simultâneos, descontínuos, transversais e ramificados podem ocorrer. A autora associa ainda esses fluxos causais à lógica social posta em curso desde a modernidade, a partir do pensamento de Lyotard, e a roteiros cinematográficos e textos teatrais, no intuito de capturar seus caminhos e efeitos. Por fim, o texto reflete sobre uma multiplicidade de vozes e tramas, característicos do contemporâneo, numa forma dramática denominada drama decrouxiano.

Palavras-Chaves: causalidades, mímica corporal dramática, contemporaneidade, drama.

ABSTRACT

This paper presents an investigation of the causality devices taken from Etienne Decroux's corporeal mime as the basis for the development of contemporary dramaturgy structures. The reflection comes from questions about the elaboration of dramatic fables aligned with the sociopolitical tendencies of contemporary times. The author takes the idea of action as the core of dramatic narrative and the possible ways that define and shape their development within the fables. The term fable is studied within such context, seen as the dramatic narrative that orders and gives sense to drama, which in its turn is understood from Pierre Sarrazac's rhapsodic perspective and the Greek word and its definition. The causality is discussed according to Aristotle and related to the decrouxian causalities which include simultaneous, fragmented and multiple

flows, that create crossing simultaneous events. The author associates those types of causality flow to the social logics that modern times have brought about, based on Lyotard's philosophy, and give examples of film scripts and theatre plays, in order to understand its organizations and effects. Finally, the text reflects on a multiplicity of voices and plots in a dramatic form named the decrouxian drama.

Key words: causality, Etienne Decroux's corporeal mime, contemporaneity, drama.

Causalidades Decrouxianas e o Desenvolvimento de Fábulas Contemporâneas

De acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2010), em grego, a palavra *drama* está associada ao termo que designa *ação: práxis*. Conceitualmente, porém, o termo *praxis* vai além da mera atividade e inclui também os estados do humano. A partir desta compreensão, o drama é organizado não apenas pelo modo de ordenação da ação, mas também pela representação de estados, podendo se reorganizar em cada momento histórico, através de mutações paradigmáticas que reinventam sua constituição. O *drama* seria então movido por uma dinâmica interna que o leva à permanente instabilidade e desterritorialização, fazendo-o tomar formas tão diversas quanto contraditórias em cada tempo e lugar.

A *praxis* e os modos de ordená-la perduram na constituição do discurso narrativo teatral apresentando-se em sua totalidade (irrupção, desenvolvimento e conclusão), como no drama rigoroso; ou representada por meio de síncopes e hibridização com elementos épicos e líricos, como nas vanguardas modernas; ou ainda pela própria negação da ação em prol do jogo, do irracional, de imagens que intencionam expor o desejo e o inconsciente, como no Pós-dramático de Hans Thies-Lehman (2007).

A ação se torna a ressurreição da mesma coisa, tornada sempre diferente, tal como sugere Walter Benjamim (1973) a respeito da história da capacidade mimética humana, assentada na subjetividade e potencialidade

criativa, a partir do olhar singular de cada época, cultura, expressão individual.

Este entendimento da ação é o que caracteriza a pluralidade narrativa contemporânea. Segundo Lyotard (1998), a formulação narrativa é um importante instrumento, próprio do humano, desenvolvido com o objetivo de fornecer um propósito crível a um grupo, as “metanarrativas”, construções lexicais produzidas por instituições sociais para legitimar sua práxis e fornecer credibilidade. Lyotard afirma, entretanto, que na pós-modernidade, a partir da II Guerra Mundial, deu-se a falência na crença em uma única grande narrativa e, com isso, a multiplicidade de metanarrativas surgiu, articulando-se num múltiplo jogo de linguagem. Essas mudanças no campo sociocultural migraram para outras áreas do conhecimento, levando o mundo a configurar-se como um emaranhado de narrativas, com efeito, inclusive sobre o discurso teatral.

Na perspectiva contemporânea, a análise dessas narrativas e, portanto dos modos de organização da práxis, demanda a observação de outras possibilidades causais da ação.

A mímica corporal de Etienne Decroux apresenta um importante instrumental de observação da ação e análise de seus modos de desenvolvimento, particularmente a partir do estudo das *causalidades*. Voltadas para a criação de ações físicas, as causalidades decrouxianas são transpostas aqui para o estudo das relações causais na ação dramática.

Em virtude do escasso referencial bibliográfico existente sobre a MCD, os termos técnicos mencionados nesse trabalho têm sua origem no meu contato direto com a técnica.

Na MCD, encontram-se quatro tipos de causalidade: Barbante, Bastão, Mola e Nuvem.

Na causalidade Barbante, o segmento corporal motor arrasta as partes subsequentes de modo sequencial e sucessivo. A observação da unidade de ação no dramático rigoroso oferece muitos exemplos desse tipo de causalidade. Na obra *O santo inquérito*, de Dias Gomes (1966) observa-se uma cena exemplar da causalidade barbante. Ao final da peça, como uma última tentativa de fazer Branca Dias arrepender-se de suas supostas heresias, o

Padre Bernardo tenta convencê-la a confessar e abjurar. A cena se desenrola com a negativa inicial de Branca, criando uma leve resistência à força que tenta puxá-la. Com a ameaça da fogueira, golpe final do Padre, Branca, cansada, desiste de se opor e declara:

BRANCA: Padre! Espere! (corre até ele e aloja-se aos seus pés.) Perdoe-me! Não sei o que estou dizendo. A verdade é que preciso de sua piedade. Aqui me tem, padre, humilde e humilhada, sinceramente arrependida de tudo, de tudo que decidirem que devo arrepender-me. (GOMES, 2000, p. 95)

Na Causalidade Bastão, partes do corpo, conectadas por um bastão invisível, movem-se simultaneamente. Ao ser transposta para a ação dramática, esta força causal faz partes diferentes do todo dramático colocarem-se em movimento, ao mesmo tempo, delineando trajetórias simétricas. Se um ponto pára, os outros também o fazem; se um ponto está em tensão, relaxamento ou executa uma ação vigorosa, as outras partes seguem exatamente o mesmo movimento e dinâmica dados pela ação motora.

O roteiro do filme *Love Actually* (CURTIS, 2003), por exemplo, é desenvolvido com ligação causal semelhante à Causalidade Bastão. Histórias amorosas diferentes de personagens que, em princípio, não têm nenhum contato são apresentadas. Nota-se, todavia, que não apenas as histórias se entrelaçam – um personagem é amigo de outro, que é vizinho de um segundo, que trabalha com um terceiro e assim sucessivamente -, mas também que evoluem de modo simultâneo e simétrico. O que acontece na vida de um, tem efeito semelhante na vida dos outros de modo a estabelecer um paralelismo.

Assim, no início da narrativa, todos os personagens são apresentados em pontos distintos, deflagradores de percursos amorosos: um par se casa; outros dois pares se conhecem: o novo Primeiro-Ministro inglês, que toma posse, e uma nova funcionária de seu *staff*, que chega ao trabalho em *Downing Street*; dois atores, duplês em um set de filmagem erótico; uma criança se apaixona; uma personagem investe numa paquera com o chefe casado; outro desiste inteiramente da mulher que ama, pois ela se casa com seu melhor amigo.

Ao longo de todo o filme, veem-se os personagens em meio às suas

trajetórias de separações, desentendimentos, decepções, revelações, avançando ou recuando na conquista de seus objetos de interesse, etc, à medida em que estabelecem pontos de interseção em simetria.

O terceiro tipo de desenvolvimento causal decrouxiano, a Causalidade Mola, constitui um fluxo narrativo que faz a trama delinear-se de modo indireto e fragmentado. Este tipo de causalidade insere na narrativa uma força de atuação que ordena a trama por meio de saltos, unindo, com isso, partes que estariam afastadas se tomarmos como referência a perspectiva de desenvolvimento linear.

A narrativa compõe um trajeto semelhante ao de um objeto conduzido por molas: as pressões e liberações exercidas sobre sua superfície condicionam um trajeto irregular que parece esboçar-se num movimento aparentemente desordenado. Uma alteração provocada na condução da narrativa pela inserção desse tipo de causalidade, no início da trama, por exemplo, pode criar uma repercussão que faça o final ligar-se ao início. Do início, a trama pode, hipoteticamente, associar-se a uma cena pertencente ao meio da narrativa e assim sucessivamente.

Quentin Tarantino, roteirista e diretor norte americano, parece desenvolver seus roteiros a partir de ordenações causais semelhantes aos movimentos operados por meio da Causalidade Mola. No roteiro do filme *Pulp Fiction* (TARANTINO,1993), por exemplo, vemos a narrativa ter início num ponto que, somente mais tarde, quando a cena é reapresentada, sabemos ser parte do final da história: dois assassinos conversam sobre as férias de um deles, em Paris, enquanto se dirigem a um apartamento para cobrar uma dívida de venda de droga. Chegam ao local e, após uma abordagem tensa, matam os quatro jovens que lá estavam.

Esta cena, contudo, é interrompida sendo concluída apenas no final do roteiro. As cenas seguintes se desenrolam do mesmo modo que as anteriores, executando saltos temporais e espaciais, em uma trama fragmentada que une partes afastadas e segue direções inesperadas.

O último modo de desenvolvimento causal decrouxiano a ser descrito é a

Causalidade Nuvem. Este tipo de dispositivo, além de despedaçar a narrativa, insere fluxos múltiplos, a partir dos quais eventos simultâneos, descontínuos e ramificados podem ser estabelecidos.

A Causalidade Nuvem põe em livre interação ações de uma mesma narrativa com outras advindas de narrativas diferentes; cada ação de cada organismo dramático distinto está em plena atividade interior, autônoma e independente, e ainda assim em total inter-relação com outros organismos dramáticos distintos. Desse modo, por meio da justaposição, da superposição e de cruzamentos, narrativas distintas são compostas, a depender do ponto de vista do interlocutor.

A Causalidade Nuvem assemelha-se ao movimento do pensamento e é representativa da lógica do imaginário e da memória por força de sua atuação contingencial e em multiplicidade. O movimento do pensamento cria ligações aparentemente desconexas, baseadas na eventualidade, no acaso e na associação livre tecendo, assim, redes rizomáticas¹ (DELEUZE, 1995) que se desdobram e compõem narrativas múltiplas.

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 – e da sobredeterminação - indica uma rede de eventos e elementos como provocadores das ações. 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 o constituem, a partir da força de ação de diversos fatores que atuam na função de desencadeantes e não de causadores.

Podemos dizer também que a narrativa, conduzida por força da causalidade nuvem, desenvolve-se também de modo semelhante ao mundo atual, cuja organização, como indicada por Lyotard, se dá pelo jogo de metanarrativas. Um exemplo de causalidade nuvem em obras dramáticas pode

¹ 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

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)

Notamos, assim, que a captura da ação, suas relações de causa e efeito, bem como a ruptura ou afirmação dessas relações para delinear modos de ordenação da narrativa, estão e estarão sempre presentes como necessárias investigações para a reconstituição do discurso narrativo teatral em contextos distintos. Entendemos que o estudo das causalidades decrouxianas tem em muito a contribuir para a compreensão e o amparo de criações dramáticas plurais, ancoradas na lógica de funcionamento da contemporaneidade.