

O SISMÓGRAFO SOCIAL DE DECROUX

Antonio Carlos de Oliveira Junior¹
juccarodrigues@gmail.com

José Ronaldo Faleiro²
jrfalei@gmail.com

A falta de esclarecimento acerca da situação, que reina entre músicos, escritores e críticos, tem consequências tremendas, que não são suficientemente tidas em conta. Pensando possuir um aparelho que na realidade os possui, defendem um aparelho que já deixaram de controlar, que já deixou de ser, como ainda julgam, um meio para os produtores, para se tornar um meio contra os produtores.

(BRECHT apud BENJAMIN, 2006a, p. 288-289)

O POETA DE COPEAU

Este artigo parte de algumas inquietações que giram em torno da figura do poeta. A primeira diz respeito a uma carta que Jacques Copeau (1879-1949) escreve a André Salmon (1881-1969), na qual lança um apelo aos “verdadeiros escritores”, aos poetas de seu tempo. A missiva data de 1921, mas o autor deixa claro que essa questão já era ignorada em 1913. Na referida carta, clama por socorro para “não só elevar o nível, mas modificar o próprio sentido e a inspiração da produção dramática [...]” (COPEAU, 2013: 123). Esse apelo, que acompanhou boa parte de sua carreira artística e pedagógica, revela também a busca por uma poética teatral contra o que ele apontava como abusos do naturalismo. Na tentativa de “devolver o teatro a si mesmo”, ele propõe “devolvê-lo ao poeta” (COPEAU, 2013: 129). Assim, todos os componentes da cena devem obedecer ao poeta e a ele servir.

1 Diretor, dramaturgo e arte-educador. Formado em Artes Cênicas da Universidade São Judas Tadeu. No momento atua conselheiro municipal de cultura de Florianópolis e realiza mestrado em artes cênicas na Udesc sob orientação do Prof. Dr. Stephan Baumgärtel. juccarodrigues@gmail.com

2 Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharel em direção teatral e graduação em Professor de Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestrado em Maîtrise spécialisée d'Études théâtrales pela Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle e doutorado em Arts du Spectacle pela Université de Paris X – Nanterre.

Ao que parece, a carta revela uma contradição histórica. O contexto é Paris em pleno entre-guerras e no apogeu da modernidade europeia. A cena teatral começa a conquistar sua autonomia em relação ao gênero literário dramático (ao qual historicamente em geral serviu)³. Copeau propõe que a cena seja entregue (ou devolvida) aos desígnios do poeta: o “criador dramático de amanhã que, tomando consciência de si mesmo, compreenderá que é o mestre da cena que tivermos construído para ele” (COPEAU, 2013: 129). O que intriga nesse pedido aos poetas é justamente a sua sincronicidade com um tempo histórico em que a literatura teatral de vanguarda, libertando-se dos paradigmas históricos do “bom texto”, perpetrava experiências formais radicais nas mãos de Maurice Maeterlinck (1862-1949), Gertrude Stein (1874-1946), Antonin Artaud (1896-1948), para citar apenas alguns dos que residiam em Paris na primeira metade do século XX. Afinal, quem é esse poeta a quem Copeau se dirige?

O trabalho de Copeau em seu teatro/escola, o *Vieux Colombier*, sempre foi animado por uma “verdadeira religião dos textos” e por um “culto da poesia dramática” (MARINIS, 2004: 45). A busca pela formação do ator moderno no Vieux Colombier passava por um intenso trabalho corporal. E faz todo sentido, se a poesia dramática for compreendida como um jogo de encadeamento de ações, uma vez que “a operação primordial do ator em sua pesquisa de uma técnica não é intelectual, mas física, corporal” (COPEAU apud MARINIS, 2004: 46). O procedimento da “supressão temporária do texto” era utilizado como princípio restritivo, para potencializar a “autenticidade expressiva [do ator]” (MARINIS, 2004: 48), da mesma forma como é potencializada a escuta quando os olhos se fecham. Para Copeau (apud MARINIS, 2004), o ator precisa se fazer merecedor do texto. Nessa perspectiva, Copeau inverte um vetor histórico. Até a modernidade, as novidades formais das dramaturgias textuais precediam a pesquisa e a criação de novas técnicas para o ator. Esta escola buscava preparar um ator para textos ainda não conhecidos, talvez nem escritos.

³ Lehmann (2007: 47-50) aponta a crise da forma dramática descrita por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* como ponto de partida do processo que levou ao alheamento entre teatro e drama.
Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 20, Nº 1, p. 03 - 21, 2015

A prática do mimo corporal na escola de Copeau era apenas uma “seção do teatro”, uma parte importante do treinamento corporal desse ator. O treinamento tinha como objetivo “que o ator adquirisse consciência das possibilidades expressivas [...] que estavam à sua disposição, pondo-o, assim, nas condições de poder transformar-se de intérprete-executante em criador” (MARINIS, 2004: 48). Desse modo, o projeto pedagógico de Copeau contempla um empoderamento do ator no processo de criação teatral. O poeta que Copeau buscava entre escritores, talvez estivesse entre seus alunos.

FORMAÇÃO POLÍTICA E BUSCA ARTÍSTICA

A segunda inquietação aponta para um dos discípulos mais destacados da escola de Copeau: Étienne Decroux (1898-1991), e, mais particularmente, para sua obra *L'Usine* (1939-40). Decroux estudou com Copeau entre 1923 e 1924. Enxergou na prática do mimo corporal a possibilidade de transformar um meio de treinamento em um fim expressivo. Tido por muitos como criador da mímica corporal, despistava: “minha invenção foi apenas acreditar nela”⁴ (DECROUX, 1963: 33). E acreditou. Construiu um largo repertório de criações composto de “mais de 80 peças, uma centena de figuras, cerca de cinquenta marchas” (SOUM, 2009: 20). Sem dúvida, um poeta da cena.

Ao ingressar na escola de Copeau, Decroux estava menos interessado na formação do ator do que em aperfeiçoar seu discurso político por meio – veja só! – da arte da oratória. O teatro era ferramenta para potencializar sua ação política. Segundo Soum (2009), a formação política de Decroux passou mais pelos grupos anarquistas que pelo pensamento marxista revolucionário. Seu temperamento independente o distanciou dos grandes partidos revolucionários, dando preferência a grupos “minoritários que se dedicam a uma reflexão política idealista” (SOUM, 2009: 3). Em um primeiro momento, Decroux tentou reunir suas duas paixões em um teatro de

⁴ Tradução de José Ronaldo Faleiro. Trecho original: “Je n’ai inventé que d’y croire” (DECROUX, 1963: 33).

propaganda anarquista, mas ele logo abandona esta ideia em nome de “uma arte prometeica”, que “dá vontade de se colocar de pé” (DECROUX apud SOUM, 2009: 12), ou ainda: “uma revolução em profundidade” (SOUM, 2009: 12). Há na criação de Decroux, e em seu discurso, uma pretensão transformadora; portanto, revolucionária. Não teria sido esse caráter político idealista que o afastou da práxis revolucionária e o aproximou da prática artística? Não seria essa orientação ideológica que o aproximou de uma intensa prática pedagógica? De toda forma, somente após entrar para a escola Decroux descobre o teatro e dá início a sua longa e bem sucedida carreira como criador/intérprete e pedagogo. Toda sua trajetória reflete o duplo propósito artístico e pedagógico. Suas criações são, ao mesmo tempo, plataformas de aprendizado/treinamento e criações artísticas. Entretanto, o teatro, parece, já não era apenas meio para um fim político.

A FIGURA DO TRABALHADOR NO TRABALHO DE DECROUX

O repertório de peças criadas por Decroux, de acordo com Soum (2009), é formado por uma série de poemas corporais, em geral curtos, com duração entre 2 e 35 minutos. Podem ser divididos em quatro categorias de “estilo de jogo”: *L’homme de songe*, *L’homme de salon*, *Statuaire Mobile*⁵ e *L’homme de sport*. É nesta última categoria que o tema do ofício se materializa na figura do trabalho ou do trabalhador com maior frequência. Entretanto, que figura é esse trabalhador na obra de Decroux? Qual o interesse de Decroux, na condição de poeta da cena, por essa figura? Para tentar responder à questão, é preciso passar a alguns dados biográficos. Nascido em 1898, Decroux abandona a escola aos 14 anos e, até os 25, faz de tudo: “pintor, encanador, marceneiro, colocador de telhas, açougueiro, aterrador, estivador, reparador de vagões, lavador de pratos, enfermeiro” (DECROUX apud SOUM, 2009: 2) e, “ao longo de toda a sua vida, reivindicará esse pertencimento ao meio artesanal, operário” (SOUM, 2009: 3), o que de certa forma ajuda a entender parte importante do campo temático de sua criação: o ofício e a máquina.

⁵ Para detalhes sobre os outros três grupos: *L’homme de songe*, *L’homme de salon*, e *Statuaire Mobile*, ver: (SOUM, 2009: 16-19).

Seu campo temático é também herança de Copeau: “quase todos os números e peças mímicas de Decroux encontram sua origem longínqua, do ponto de vista também dos assuntos, nos exercícios e nas dramatizações da escola do Vieux-Colombier” (MARINIS, 2004: 52). Em Decroux, o tema do ofício, ou do trabalho, é materializado primordialmente pela figura do artesão, como se pode observar em *Le Menuisier* (1937) e *La Lessive* (1939-40). O que caracteriza primordialmente o trabalho do artesão é o seu caráter manual e a sua autonomia. Entretanto, mesmo quando trabalha sozinho, é comum a formação de coletivos de artesãos cujas práticas os aproximam. De acordo com Benjamin (1994: 205), cada objeto artesanal é único e guarda em suas formas as marcas das mãos de quem o produziu. Nesse contexto o trabalho em Decroux não é representado nem pela figura do operário, indivíduo que trabalha na indústria (muito embora ele apareça em *L’Usine*), e muito menos pela figura do proletário, coletivo organizado e articulado de operários (ausente em sua obra como um todo). O trabalho em Decroux é antes de tudo esforço e luta do corpo contra a gravidade. O trabalhador é representado como um herói solitário em sua inglória e cotidiana batalha contra a força que o prende à superfície terrestre. No trabalhador de Decroux estão fragilizados, quase a ponto de desaparecerem, seus traços coletivos: os fios que ligam a sua ação individual ao tecido social. Qual teria sido, então, a pretensão ética e/ou estética de Decroux ao trazer para a cena o personagem anônimo do trabalhador moderno em *L’Usine*?

O POETA DE WALTER BENJAMIN (1892-1940)

Em sua conferência: *O Autor como Produtor*, proferida em Paris no Instituto para o Estudo do Fascismo em 1934, Benjamin (2006a) lembra da afirmação de Platão de que, em uma sociedade perfeita, o poeta deve ser expulso da comunidade, pois, nesse caso, de perfeição das estruturas sociais, o poder da poesia se tornaria nocivo e supérfluo. Ao pensar no contexto social à época da conferência – o nazismo alemão às vésperas da Segunda Guerra –, ver-se-á que o poeta de Platão nunca fora tão necessário em uma comunidade e nunca sua existência fora tão ameaçada. Ao colocar

a questão do direito de existência do poeta na pauta do dia, declarado fica para bom entendedor, o estado de exceção vigente no e do qual fala o autor. E esse é, a meu ver, um fator fundamental para se entender a radicalidade da proposição dessa conferência. Nela, o autor critica qualquer “tentativa de abordar a problemática literária de forma não dialética, a partir de chavões” (BENJAMIN, 2006a: 273). Nem as categorias de tendência política e qualidade literária, nem as de forma e conteúdo podem ser úteis enquanto forem tomadas como “categorias rígidas e isoladas de obra [...] [O poeta] tem de as inserir nos seus contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 2006a: 274). O autor reafirma, pois, o condicionamento das relações sociais pelas relações de produção. Questiona, claro, a tendência política de uma obra, ou como ela se posiciona diante das relações de produção: ela aspira à manutenção da ordem social vigente ou à transformação de sua época? Mas, sobretudo, Benjamin (2006a) questiona a qualidade literária ao perguntar qual a sua posição dentro das referidas relações de produção. Há uma diferença decisiva “entre o simples fornecer de um aparelho de produção e a sua transformação [...] fornecer um aparelho de produção sem – na medida do possível – o transformar é um procedimento altamente contestável, mesmo quando os conteúdos fornecidos a esse aparelho pareçam ser de natureza revolucionária” (BENJAMIN, 2006a: 282).

Está decretado o fim da autonomia do poeta: “a da sua liberdade de escrever sobre o que muito bem quiser [...] a actual [sic] situação social o obriga [autor/produtor] a decidir ao serviço de quem quer colocar a sua atividade” (BENJAMIN, 2006a: 271). Mesmo quando não reconhece esta escolha, o autor/produtor serve “a determinados interesses de classe” (BENJAMIN, 2006a: p. 271), uma vez que toda obra traz em si, implícita ou explicitamente, consciente ou inconscientemente, um posicionamento político e ideológico sobre o mundo. Entretanto, a “tendência política [que o autor segue], por mais revolucionária que pareça, tem uma função contrarrevolucionária, enquanto o escritor sentir a sua solidariedade com o proletariado unicamente no plano da ideologia, e não como produtor” (BENJAMIN, 2006a: 279).

Proponho assim duas questões benjaminianas à obra *L'Usine*, de Decroux:

- 1- Qual a sua posição perante as relações de produção de sua época?
- 2- Qual a sua posição dentro dessas relações?

A primeira quer investigar como se alinha a tendência política na obra em questão. A segunda exigiria, segundo Benjamin, um exame da qualidade e da técnica literária da obra a partir de sua inserção no tecido social. No caso – um número de mimo corporal –, esses componentes literários serão buscados nos procedimentos formais. Qualidade literária será entendida por técnica e qualidade da cena considerada em todos os seus aspectos materiais.

TENDÊNCIA POLÍTICA: O TRABALHADOR EM L'USINE⁶

L'Usine é a obra de Decroux em que a figura do trabalhador parece ter seus fios sociais mais tensionados. A tensão pode ser percebida por três aspectos. Em primeiro lugar, não se vê uma figura solitária no embate de seu ofício, mas três figuras executando seu trabalho. Tais figuras formam um extrato social, um pequeno recorte de um coletivo maior. Segundo: seus rostos estão cobertos por máscaras idênticas e vestem um uniforme, conferindo ao pequeno conjunto uma padronização. Um procedimento metonímico: toma uma parte para representar o todo da massa operária. Ao mencionar a ideia de massa, não se fala de uma classe trabalhadora nem de um coletivo estruturado, “mas de uma multidão amorfa dos transeuntes, do público das ruas” (BENJAMIN, 2006b: 116). A diferença entre a massa operária em Decroux e a multidão urbana em Benjamin não é apenas o local onde essas multidões se aglomeram, a fábrica e a rua. Há também um contexto histórico que as distancia. A multidão de Benjamin remete ao olhar espantado e fascinado de escritores da segunda

⁶ Para a análise da obra, foram utilizadas duas referências audiovisuais. Uma delas contida dentro do filme *Le Théâtre d'Étienne Decroux*, produzido por Richard de Rochemont. A outra é o registro de uma apresentação de *L'Usine* em Nova York em 1960, sem identificação do produtor ou do diretor do material. Ambas disponíveis na internet. Para outras informações, ver referências ao final do artigo.

metade do século XIX, no caso Victor Hugo (1802-1885), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Charles Baudelaire (1821-1867), para o fenômeno nascente das multidões urbanas e suas coreografias. A multidão de Decroux é a mesma, mas intensificada em quantidade e qualidade. Ambas, entretanto, estão desestruturadas coletivamente, o que gera “esta indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados [...] quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo” (ENGELS apud BENJAMIN, 2006b: 117). Na medida em que os fenômenos de massa na modernidade agigantam suas proporções, mais se atrofiam no indivíduo os seus vínculos políticos. Quanto mais diluído, comprimido e mergulhado na multidão aglomerada, mais o indivíduo se entrincheira em interesses privados, inacessíveis e desvinculados de qualquer questionamento de ordem ética e mais o componente da diversidade, aparente condição de toda multidão, torna-se um amálgama homogêneo e amorfo. Nesse aspecto, o caráter privado do espaço da fábrica ou da usina – mais controlado que o espaço público da rua e cujo potencial de aglomeração e compressão é inegável – intensifica o processo de massificação do indivíduo.

E o terceiro elemento, o mais óbvio: *L'Usine* não representa em cena um “trabalho manual”, ou artesanal, mas um trabalho operário em uma fábrica. A diferença, conforme a citação de Marx na obra de Benjamin, é que

[...] no trabalho manual, a ligação entre as várias etapas da produção é contínua. Já o operário fabril na linha de montagem experiencia essa ligação como autónoma [*sic*] e coisificada. A peça que lhe cabe surge no raio de ação do operário independente da sua vontade. E desaparece do seu controle da mesma forma arbitrária. ‘Toda a produção capitalista’, escreve Marx, ‘tem em comum o fato de não ser o operário a usar as condições de trabalho, mas as condições de trabalho a usá-lo a ele; mas só com a maquinaria esta inversão adquire uma realidade tecnicamente concreta’. No trabalho com a máquina, os operários aprendem a coordenar ‘o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autómato’ [...] ‘Todo trabalho com a máquina exige um adestramento precoce do operário.’ (BENJAMIN, 2006b: 128)

O trabalho com a máquina não apenas exige um adestramento do operário, mas a própria relação de produção é, em si mesma, um feroz adestramento do indivíduo. Todos os gestos e movimentos, os ritmos e até os limites impostos pelo esgotamento físico do indivíduo, estão submetidos às dimensões temporais e espaciais da linha de produção. As subjetividades e as diversidades são formatadas segundo uma relação espaço-tempo ditada pela máquina: “é a experiência inóspita e chegada da época da grande indústria” (BENJAMIN, 2006b: 107). À multidão amorfa das ruas descritas pelos poetas do século XIX, Decroux nos apresenta a multidão das linhas de produção, igualmente amorfa, porém adestrada em seus isolamentos. Para Benjamin, “a vivência do choque que o transeunte tem no meio da multidão corresponde à ‘vivência’ do operário junto da máquina” (BENJAMIN, 2006: 129).

Cabe aqui um breve comentário. Muito se fala do diagnóstico de Benjamin sobre a baixa das ações da experiência humana a partir da experiência emudecedora da Primeira Grande Guerra – como se vê em uma de suas citações mais famosas:

“[...] jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégias pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome, as morais pelos donos do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos, viu-se desabrigada, numa paisagem onde tudo, exceto as nuvens, havia mudado, e em cujo centro, num campo de forças e explosões e correntes destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano” (BENJAMIN, 1986: 195).

Entretanto, muito pouco se diz sobre a experiência, igualmente emudecedora, da vida moderna nas grandes cidades, à qual Agamben (2008) atribuirá a mesma potência emudecedora da guerra. Se “nas situações em que domina a experiência no sentido estrito do termo, conjugam-se na memória determinados conteúdos do passado individual com os do coletivo” (BENJAMIN, 2006b: 109), fica fácil perceber como o entrincheiramento do indivíduo em seus interesses privados emudece as ações da experiência na cidade moderna. Trata-se de uma estratégia de proteção do indivíduo contra o choque, uma estratégia de sobrevivência, para defendê-lo da ação massificante e uniformizante das grandes cidades da era moderna. Segundo Benjamin

(2006b), quanto mais esse choque for absorvido pela consciência, mais ele se tornará “estéril para a experiência poética” (BENJAMIN, 2006b: 112). Quanto mais estímulos externos recebe, mais o indivíduo se entrincheira em seus interesses privados. Nesse contexto urbano, onde a afluência de estímulos de choque atinge níveis de saturação, torna-se cada vez mais difícil a tarefa do artista de baixar a guarda dessa proteção e atingir o efeito do choque, ou do espanto?

Os conteúdos expostos em *L'Usine* expressam claramente sua tendência política. Assim, perante as relações de produção de seu tempo, Decroux assume uma posição crítica do aparelho de produção vigente. É preciso, porém, perguntar: esse aparelho é simplesmente fornecido ou a obra pretende, na medida do seu alcance, a sua transformação? Faz-se necessário passar à segunda questão norteadora: qual a posição da obra dentro das relações de produção?

A QUALIDADE DO ESPANTO

Alguns aspectos da dramaturgia em *L'Usine* precisam ser examinados. Um primeiro olhar revela a organização de uma estrutura em blocos justapostos, com princípios e fins claramente delimitados. Toda estrutura em blocos pressupõe um procedimento de montagem. Pelo fato dos corpos estarem enquadrados pela máquina, como se verá, talvez este seja um dos trabalhos em que se consegue decupar essa montagem com mais facilidade. Decroux assume o corte e as transições são, meramente, unidades de ligação entre um bloco e outro. Um olhar apressado pode enxergar nesta montagem uma abordagem épica, no sentido brechtiano, o que não parece ser o caso. Novamente, pouco se pode revelar ao tomar a montagem como categoria rígida e isolada da obra. Em Brecht a montagem é apenas o resíduo de outro procedimento: o de interrupção da ação, a qual “impede constantemente uma ilusão do público” (BENJAMIN, 2006a: 289), “faz parar a ação em curso, e com isto obriga o ouvinte a tomar posição perante o acontecimento, o ator a tomar posição perante o seu papel.” (BENJAMIN, 2006a: 290) Em *L'Usine* a interrupção parece ter uma função

organizadora dos blocos, delimitando e fortalecendo entre si contrastes e variações formais.

Logo na abertura três atores entram lateralmente em fila. Em cena apenas isto: três atores usando máscaras e uniformes. Apesar do trabalho propriamente dito não ter sido iniciado, o aspecto mecânico, maquinal, já está incorporado aos atores desde o início. Seu andar é mecânico, artificialmente ritmado e sincronizado. Não se vê aqui, como no trabalho do artesão, o trabalhador moldando a sua matéria-prima. Vê-se o corpo do operário formatado pela máquina. A submissão do corpo às relações de produção modernas pode ser compreendida como núcleo temático em *L'Usine*. E se este é o tema, é possível fazer uma analogia às formas musicais: o tema com variações. Tal como na forma musical, o tema é apresentado logo na abertura e retomado no final. Entre os dois extremos, é apresentada uma série de blocos com variações corporais das formas dessa sujeição. A retomada ao final do tema, quando as figuras mecanizadas saem de cena exatamente da mesma maneira como entraram (mas em direção contrária) sugere um caráter cotidiano para uma repetição, possivelmente, infinita: um trabalho de Sísifo. Assim, pode-se perguntar se essa visão mítica e trágica do trabalho confere ao corpo submetido do operário de *L'Usine* o *status* de condição e não de situação. O corpo submetido seria condição inerente ao processo de produção moderno e não uma situação, circunstancial e passível de ser criticada e transformada. Tal afirmação pode fazer crer que, entre a entrada e a saída, nada de fato transformador aconteceu naqueles corpos: apenas a manutenção de um estado. Tal afirmação não parece corresponder inteiramente à construção da dramaturgia de Decroux. Então, o que acontece a essas três figuras entre a entrada e a saída da cena?

Quando o trabalho propriamente dito começa, todo o movimento dos operários é ditado pelo ritmo da máquina. Ainda que ausente, ela rege sonoramente tudo o que acontece. Entretanto, no primeiro momento, há uma distância entre o corpo do operário e a máquina. Tal distância é marcada primeiramente pela ausência da máquina. Esta não é vista, sua presença é percebida pela sonoplastia, que busca reproduzir sons de motores, correias, partidas, emperramentos, sinais de aviso e alerta e toda sorte de ruídos que uma máquina em operação pode produzir, e pelos seus efeitos no corpo dos trabalhadores. Assim, a distância é marcada também por uma

relação de causa e efeito que estabelece com o operário: ela é a causa; o gesto do operário, o efeito. A máquina dita o ritmo e emite os sinais sonoros que colocam os operários em prontidão para a ação.

Nesses primeiros blocos pode-se reconhecer no gestual a representação de movimentos típicos de operários em uma linha de produção. O grau de reconhecimento parece diminuir ao longo da peça à medida que a distância entre corpo e máquina começa a diminuir, dissipando a fronteira entre um e outro. Homem e máquina, em dado momento, parecem confundir-se. Não se sabe onde um começa e onde termina o outro. No instante em que a distância desaparece, ocorre uma fusão homem-máquina. O corpo torna-se engrenagem e a engrenagem se incorpora. O ápice do processo se dá quando os três atores montam uma enigmática figura de esfinge com seis braços movendo-se em uma coreografia poli-rítmica: um homem-engrenagem. Homem e máquina fundem-se formando uma terceira criatura: nem máquina, nem homem. Dela nada há para ser decifrado, pois a máquina não nos formula questões e a figura humana já foi devorada. Após a montagem dessa esfinge, sem qualquer preparação, os três atores voltam à representação dos gestos de um trabalho operário reconhecível, bastante semelhante ao início, mas algo parece dar sinais de fadiga e esgotamento: será a máquina ou o homem? O ritmo ralenta até parar, e os operários fazem uma pausa. A música torna-se melodiosa. Esse oásis de paz e tranquilidade é o único momento em que os corpos parecem libertar-se da máquina. É breve e imediatamente interrompido pela retomada do trabalho no mesmo grau de reconhecimento e na mesma energia e velocidade do início, para, logo depois, os três operários saírem, exatamente da mesma forma que entraram. Não há nenhum rastro desse processo: saem exatamente como entraram. Inegavelmente há uma tensão, uma violência no homem mecanizado, adestrado pela máquina. O conteúdo explicitamente crítico a tal processo é visível. Decroux olha com certo espanto para o corpo submetido e, é plausível supor, ambiciona reproduzir no espectador o mesmo espanto.

A CILADA DO ENCANTO

Há um longo trecho de Poe citado no texto *Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire* de Benjamin (2006a) que merece ser observado antes de prosseguir:

[...] ao cair da noite, a multidão aumentava a cada minuto; e quando as luzes do gás se acenderam, duas correntes de transeuntes compactas, maciças, iam passando em frente ao café. Nunca me tinha sentido como naquelas horas do entardecer, e ia saboreando esta nova emoção que me tinha acometido diante daquele oceano de cabeças ondulantes. Pouco a pouco deixei de olhar para o que se passava à minha volta na sala onde me encontrava, e perdi-me na contemplação da cena da rua. [...] A maior parte dos que passavam pareciam pessoas satisfeitas consigo próprias e com os dois pés bem assentes na terra. Pareciam estar apenas preocupadas em abrir caminho por entre a multidão. Franziam as sobancelhas e olhavam para todos os lados. Se levavam um empurrão de outro transeunte, não pareciam muito irritadas; ajeitavam a roupa e seguiam caminho rapidamente. Outras, e também este grupo era grande, tinham movimentos desordenados, o rosto afogueado, falavam sozinhas e gesticulavam, como que sentindo-se sós precisamente devido à enorme multidão que as rodeava. Quando tinham de parar essas pessoas deixavam de murmurar; mas os gestos acentuavam-se mais e elas esperavam, com um sorriso distante e forçado, até que os transeuntes que lhes barravam o caminho passassem. Se alguém lhes dava um encontrão, cumprimentavam as pessoas que as tinham empurrado e pareciam muito atarantadas” (POE apud BENJAMIN, 2006a: 121-122).

Para Poe, havia “algo de ameaçador no espetáculo que elas [as pessoas na multidão] lhes ofereciam” (BENJAMIN, 2006a: 123). O ameaçador e o espetacular convivem na passagem acima como uma espécie de síntese dialética entre as experiências do choque e do encanto. Se, de tudo o que foi dito até agora, fica patente o olhar de espanto de Decroux perante as relações de produção de sua época, é igualmente importante reconhecer, ainda que em medidas diferentes, o fascínio também despertado pelas coreografias das massas nas grandes cidades. Para além de qualquer especulação a respeito de uma camada narrativa em *L’Usine*, tem-se primordialmente uma coreografia, ameaçadora e espetacular. Sua referência mais clara reside nas relações de produção operária daquilo que seria uma usina, termo vago e genérico, mas que se poderia perfeitamente precisar em uma linha de produção moderna da primeira metade do século XX. A sequência de gestos e

movimentos ordenada dentro de qualidades e quantidades espaço-temporais será designada aqui como textualidade corporal. Esta textualidade será abordada para tentar perceber como as qualidades operam dentro dessa relação de espanto e fascínio no trabalho de Decroux.

Do ponto de vista material a cena de Decroux é sucinta: três atores com figurinos, máscaras e uma trilha sonora. A luz cumpre função elementar: dá a ver o corpo do ator. Na relação que as três figuras estabelecem em cena não há qualquer esboço de polifonia, conflito ou tensão. Os três sempre operam no sentido de fortalecer ou construir um discurso único em cena, como qualquer componente coral. Mas, novamente, esse coro não guarda nenhum resquício nem do coro grego, expressão do ponto de vista de um conjunto de cidadãos da pólis, nem de procedimentos de coralidade modernos, nos quais a fragilidade do coletivo é problematizada dentro do próprio componente coral. Esse coro, como dito, é uma metonímia da massa operária. Não há entre o jogo dos atores qualquer contradição ou conflito que os mobilize entre si, ou que os mobilize em relação à máquina. De saída, está resolvida tensão entre a máquina – com seus tempos, ritmos e espaços – e o corpo dos atores. A máquina já se impôs, moldando o gesto social em gesto mecânico e destituindo-o de qualquer dimensão afetiva, social ou crítica. O resultado formal é uma coreografia de movimentos na qual o princípio construtor dos corpos e dos seus ritmos é ordenado por estruturas externas ao corpo. Os operários cooperam entre si apenas na medida em que uma peça coopera com o funcionamento da máquina. Cada indivíduo está isolado em si dentro da relação de produção. A massa operária, diferente de qualquer coletivo organizado, não oferece resistência alguma, sofre esse processo de forma dócil e silenciosa.

Há uma qualidade do corpo em Decroux que causa certo incômodo, a saber, o uso da base do balé clássico para a base de seu mimo corporal. Ao se pensar a forma como conteúdo social sedimentado, uma contradição de difícil superação se apresenta. O balé clássico, é sabido, nasce dentro de um contexto político absolutista,

o que, por si só, traz para a cena de *L'Usine* um corpo extemporâneo, ou ao menos uma parte dele: (justamente) a base. Para além de sua tendência política, o balé clássico opera sempre no sentido de tornar invisível ao público qualquer esforço físico do bailarino. A base clássica, muito embora atenuada em *L'Usine*, traz aos operários de Decroux uma delicadeza e uma leveza que parecem atenuar o esforço. O corpo temporalmente partido torna a violenta relação corpo-máquina um tanto amaciada. O operário de Decroux parece ter pés de porcelana. Magicamente, não se quebram.

A construção gestual em Decroux também colabora na atenuação do espanto. Ao representar em cena o corpo docilmente moldado às especificidades da máquina industrial moderna, os gestos refletem um modelo. Primeiramente, do ponto de vista da ocupação espacial, a cena sempre gira diante do espectador de forma que forneça ou o melhor ângulo para a maior amplitude dos movimentos, ou uma variação sobre o mesmo movimento. No segundo caso é a máquina que faz o serviço e gira diante do espectador, tornando-se espetáculo. Aos operários (e ao público?) só resta seguir seu “mestre”. *L'Usine* é uma máquina para ser vista e exibida. A qualidade gestual reflete também o funcionamento da máquina. Cada ação tem começo e fim bem determinados. Os gestos que compõem a textualidade corporal em Decroux não se desenvolvem: tão logo são instaurados, são abandonados para que outro gesto se instaure. Daí a curta duração dos diferentes blocos. Operam sempre no sentido de ir e vir, e de repetir mecanicamente o movimento até o seu breve esgotamento. Mesmo quando não volta pelo mesmo caminho, o corpo sempre retorna ao ponto de partida para em seguida repetir-se, tal e qual o funcionamento de qualquer máquina: cumpre uma função, retorna ao início e retoma o processo.

Há ainda um aspecto formal, incomum quando se observa outros trabalhos de Decroux: o uso de figurinos, no caso, um figurino uniforme. Composto de sapatos, macacão, gorro e luvas, o uniforme cobre todo o corpo dos atores e neutraliza qualquer expressão facial. Para além da padronização pretendida, e efetivada, o desenho do figurino (um macacão preto com listas laterais brancas) parece ter sido

pensado para valorizar as qualidades gestuais da coreografia. O contraste branco/preto realça a amplitude, a lateralidade e a mecanização dos movimentos. Assim, a técnica corporal de Decroux está a serviço de certa estilização dos movimentos dos trabalhadores operários em uma fábrica de forma que se revele ali uma beleza.

Por fim, há que se falar da qualidade da representação em *L'Usine*. Se, conforme afirma Kothe (1976: 34), “a paródia é revolucionária; a estilização reformista”, configura-se outro indício do encanto atenuando o espanto. Decroux expõe a violência cotidiana como uma das formas da beleza moderna, naquele sentido bem ao gosto dos futuristas e seu culto às guerras e às máquinas. Para tal, imprime à cena uma qualidade da representação corporal do homem-máquina que não prima nem por uma abordagem alegórica, no sentido de “dizer o outro” (KOTHE, 1976: 29), nem por uma abordagem paródica, uma tentativa de “neutralizar pelo ridículo a força do texto parodiado” (KOTHE, 1976: 34). Em *L'Usine* os gestos dos operários passaram por um processo de limpeza, nada ali sobra nem falta. A rudeza e o peso originais em qualquer fábrica estão idealizados e estilizados, a serviço de extrair do movimento cotidiano certa expressão de beleza: uma coreografia. O procedimento representativo parece ser o da estilização, “que procura utilizar um determinado elemento da tradição para dar-lhe uma chance de sobrevivência sob novas condições” (KOTHE, 1976: 34).

À GUIA DE CONCLUSÃO

L'Usine talvez pretendesse se impor como um projeto de choque diante das relações de produção vigentes, e em alguma medida o faz, mas não consegue se impor como projeto de choque dentro dessas relações. A relação dialética do jogo de forças entre as categorias de choque – predominante no enunciado dos conteúdos – e as de fascínio – predominante nos enunciados formais – são sempre resolvidas em detrimento do conteúdo crítico. Longe de se pretender definitiva, tal afirmação

pretende apontar os desafios éticos e estéticos do nosso tempo por meio de uma contradição específica, fruto de um contexto histórico específico. Qualquer crítica, de forma ou de conteúdo aqui enunciada, deve ser entendida como um “sintoma claro de problemas históricos” (COSTA, 2012: 14). Se forma é conteúdo social sedimentado, “todo conteúdo [...] busca sua forma” (COSTA, 2012: 13). Eventuais contradições entre os enunciados “podem ser vistas como sismógrafos sociais” (COSTA, 2012: 13), uma vez que “em momentos de crise na sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é” (COSTA, 2012: 14). *L’Usine* registra aspectos da atividade sísmico/social da crise do projeto modernista no entre-guerras.

Refletir ética e esteticamente sobre a obra de Decroux a partir do pensamento de Benjamin implica um cruzamento de questões e buscas orientadas por conceitos diversos: o pensamento filosófico e a crítica literária de Benjamin, e a prática artística e pedagógica em busca de um corpo cênico expressivo em Decroux. Mas também revela aproximações possíveis: ambos, Decroux e Benjamin, nascem na última década do século XIX, atravessam duas guerras mundiais (embora apenas o primeiro sobreviva à Segunda Guerra), assistem de posições privilegiadas e opostas à intensificação dos sintomas da modernidade na vida urbana, e testemunham o apogeu e a queda do projeto modernista. Verdade seja dita, o processo de erosão do projeto modernista foi vivido por Decroux na França dos anos 20 e 30 – então um polo cultural e econômico recém vitorioso na Primeira Guerra – e por Benjamin na Alemanha – derrotada e mergulhada em um caos social, político e econômico. A distância entre os olhares talvez explique o fato de ambos reivindicarem ao poeta atribuições tão distintas. Para Benjamin, a fogueira da guerra nunca fora apagada e havia urgência na intervenção do poeta nas relações de produção de seu tempo; para Decroux, a paz fora recentemente celebrada com a champanhe da vitória, e era preciso construir o ator para os novos tempos que se anunciavam. Um celebrava e outro enterrava a mesma visão positiva de modernidade. É de se supor que em poucos anos a Segunda Guerra teria diminuído

essa distância, caso Benjamin sobrevivesse. Mesmo ciente das diferenças, a aproximação pode ser oportuna e oferecer reflexões para o momento atual, quando a questão política volta a se fazer presente nas reflexões éticas e estéticas do chamado teatro contemporâneo. Identificar as coreografias do nosso tempo é tarefa cada vez mais delicada e urgente: tais coreografias adquirem contornos cada vez mais complexos e convive-se o tempo todo com a sensação de estar nas trincheiras dançando um tango com o inimigo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: Ensaio Sobre a Destruição da Experiência. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. O autor como produtor. In: _____. **A Modernidade**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006a.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: _____. **A Modernidade**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

_____. O Narrador. In: _____. **Obras Escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COPEAU, Jacques. Aos autores. In: _____. **Apelos**: Coleta e estabelecimento de texto de Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard. Tradução e apresentação de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na Luta de Classes. In: _____. **Nem uma lágrima:** teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DECROUX, Étienne. Autobiographie relative à la genèse du mime corporel. In: _____. **Paroles sur le mime.** Paris: Gallimard, 1963.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARINIS, Marco de. Copeau, Decroux e o nascimento do mimo corporal. Tradução de José Ronaldo Faleiro. **O Teatro Transcende.** Blumenau: FURB, ano 13/2004, no 13.

SOUM, Corinne. Mímica Corporal Dramática. Tradução de George Mascarenhas. **Mimus:** Revista on-line de mímica e teatro físico, Salvador: Padma Produções, ano 1, no. 1, V. 1, fev.2009.

Le Théâtre d'Étienne Decroux. [FILME]. Production: Richard de Rochemont. Protocol Productions. Sélection: CODIC Compagnie de Diffusion Cinématographique 1961. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=42KY2SAZgY>>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

L'Usine. [FILME] Diretor: não identificado. Elenco: Sterling Jensen, Michael Coerver e Mell Taylor. (devido à qualidade do material, alguns nomes podem estar grafados incorretamente). New York, 1960. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JzBFPCgOUWl>>. Acesso em 18 de dezembro de 2013.