

MHIRLEY MANSUR GONZAGA MILIAUSKIS

**O MIMO CORPORAL NO SÉCULO XXI:
UMA PROPOSTA DE ATUALIZAÇÃO NA TRANSMISSÃO DA
TÉCNICA A PARTIR DE QUESTÕES DE GÊNERO E ETNIA**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação –
PPGT, do Centro de Artes – CEART
da Universidade do Estado de Santa
Catarina – UDESC para a obtenção
do grau de Mestre em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Brígida
de Miranda

**FLORIANÓPOLIS, SC
2016**

M644m Miliauskis, Mhirley Mansur Gonzaga

O mimo corporal no século XXI: uma proposta de atualização na transmissão da técnica a partir de questões de gênero e etnia / Mhirley Mansur Gonzaga Miliauskis. - 2016.

214 p. il. color ; 21 cm

Orientadora: Maria Brígida de Miranda

Bibliografia: p. 207-214

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Teatro - Técnicas. 2. Expressão corporal. 3. Relações de gênero.
I. Miranda, Maria Brígida de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Teatro. III. Título.

CDD: 792.02 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

Folha de assinaturas

para João Ernesto Lopes,
que sempre me acariciou
com seu bálsamo de amor

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me apoiou em todas as minhas decisões profissionais, em especial à minha mãe, que sempre está disponível com muito amor.

À professora Maria Brígida de Miranda, minha orientadora, pela competência e amparo com o qual me conduz em uma orientação austera, porém suave.

Ao professor José Ronaldo Faleiro e à pesquisadora Marisa Napolini, por aceitarem em fazer parte da banca deste trabalho

À professora Fátima Lima pelo afeto e pelos convites de trabalho no curso Arte no Campo e o Projeto de Extensão NEGA.

Aos meus estimados amigos Alexandre Gandolfi, Elaine Sallas, Camila Aschermann, Aline Maya, por me receberem tão calorosamente no meu retorno à ilha, depois de longos anos e a Jennifer Jacomini de Jesus, pela amizade e graciosidade.

A Elke Siedler por acreditar no meu trabalho convidando-me a de dar aulas de mimo corporal no Célula Dança.

Aos participantes do Grupo de Pesquisa Imagens Políticas, por nutrirem os meus questionamentos com debates fervorosos.

Aos meus alunos de mimo corporal Taís Dassoler, Marlei Albrecht, Pablo Evoé, Lucas Dalbem e Clara da Rosa, por aceitarem os desafios que proponho e me apresentarem dúvidas que enriquecem a prática.

A Geraldo Borges, Andrei Miri Leão e Alexei Leão por confiarem no meu profissionalismo e, pela parceria em conceder-me um espaço para ensaios.

A Mindaugas Milauskis, pelos anos de parceria e pelo mergulho na técnica do mimo corporal

À Mila Leite, por estar sempre à disposição, guiando-me de forma extremamente prestativa e educada.

A Christian Abes, pelas fotos, vídeo, amizade e discussões sobre o pós-colonialismo e tantas outras teorias.

A Gustavo José dos Santos, pela parceria e pelo carinho.

A todos os que, de alguma forma, fizeram parte desta jornada, muito obrigada.

“O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio”

Walter Benjamin

RESUMO

Esta dissertação pretende revisar algumas questões pontuais no que diz respeito à transmissão do mimo corporal, técnica desenvolvida e codificada por Etienne Decroux ao longo do século XX. Uma jornada que vai desde os registros e relatos feitos pelos alunos antigos de Decroux sobre a pedagogia por ele concebida, até minha trajetória, por mais de dez anos, de aluna à professora desta técnica em particular. Propõe, também, alguns dos questionamentos que podem ser levantados ao confrontar o mimo corporal com as teorias feminista e pós-colonialista, principalmente no que se refere aos aspectos ideológicos da transmissão desta técnica. São utilizados os trabalhos em Estudos Culturais de Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall, a teoria feminista de Simone de Beauvoir, os estudos sobre gênero de Judith Butler e a problematização do conceito de universalidade de Elizabeth Grosz. Aproveito a oportunidade de apresentar minha interpretação da técnica do mimo corporal, por meio da exposição dos exercícios que aprendi, os quais atualmente utilizo na transmissão da técnica. É realizado um mapeamento dos conceitos que permeia a prática do mimo, por meio de análise de conteúdo, e pelo preenchimento das eventuais lacunas deixadas pela poesia de Decroux com explanações de outras práticas teatrais do século XX, como é o caso da biomecânica de Vsevolod Meierhold, alguns dos fundamentos de ritmo e esforço elaborados por Rudolf Laban e o conceito de “princípios-que-retornam” de Eugenio Barba na Antropologia Teatral.

Palavras-chave: Mimo Corporal, Prática Teatral, Gênero, Estudos Culturais

ABSTRACT

MILIAUSKIS, Mhirley M.G. **Corporeal mime in the XXI century**: a proposal to update the transmission of the technique from the perspective of gender and racial studies. Thesis (Master on Theatre – Research Area: Theatre Languages, Body and Subjectivity) – University of the State of Santa Catarina. Post-Graduation Program in Theatre, Florianópolis, 2015.

This master dissertation intends to revise some specific issues regarding the transmission of corporeal mime, technique developed and codified by Etienne Decroux during the twentieth century. A journey starting from the records made and reports given by Decroux's former students about the pedagogy he conceived until the path I have undertaken, for more than ten years, as a student up to the moment I finally became a teacher of this particular technique. The research proposes some of the questionings raised when corporeal mime is confronted to feminist and post-colonialist theories. Especially in regards to the ideological aspects due to revision when teaching this technique. The theoretical approach is the work on Cultural Studies by Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall, Simone de Beauvoir's feminist theory, Judith Butler's studies on gender and Elizabeth Grosz's questionings on the concept of universality. I take the opportunity to present my interpretation on corporeal mime technique. It also brings the exposure of the corporeal mime exercises used in my teachings. A map of the concepts that permeate corporeal mime practice is drawn by content analysis and filling in the gaps left by Decroux's poetry with explanations of other theatrical practices developed in the twentieth century. Practices as biomechanics by Vsevolod

Meyerhold, some of the basic fundamentals on rhythm and effort by Rudolf Laban and the concept of 'similar principles' by Eugenio Barba in Theatre Anthropology.

Key words: Corporeal Mime, Theatrical Practices, Gender, Cultural Studies

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Exemplo do exercício “coelho” com a corda	.63
Figura 2 – Exemplo do exercício de oferenda da corda	66
Figura 3 – Corinne Soum	110
Figura 4 - Steve Wasson.....	110
Figura 5 - Jean-Louis Barrault.....	111
Figura 6 - Maximilien Decroux	111
Figura 7 - Eliane Guyon	112
Figura 8 - Marcel Marceau	112
Figura 9 - Yves Lebreton.....	113
Figura 10 - Thomas Leabhart.....	113
Figura 11 - Número “O ferreiro”, classificado como masculino	123
Figura 12 - Apresentação de Thomas Leabhart da peça “A lavadeira” em 1976.....	124
Figura 13 - Representação gráfica do sistema de coordenadas cartesiano.....	154
Figura 14 - Planos anatômicos do corpo humano	154
Figura 15 - Representação gráfica dos planos de moção do mimo corporal	155
Figura 16 - Planos de moção representados por inclinação da TE	156
Figura 17 - Representação gráfica da divisão do corpo em blocos do mimo corporal.....	160

Figura 18 - Divisão do corpo em blocos do mimo corporal	160
Figura 19 - Representação gráfica das posições dos pés do mimo corporal.....	163
Figura 20 - Posições dos pés do mimo corporal	164
Figura 21 - Representação gráfica de uma escala progressiva, simples e lateral do mimo corporal.....	165
Figura 22	165
Figura 23 - Escala digressiva, simples e lateral	165
Figura 24 - Anelado progressivo lateral.....	166
Figura 25 - Ondulação lateral	166
Figura 26 - Reestabelecimento, digressivo e lateral ...	166
Figura 27 - Contradição rotacional	167
Figura 28 - Anelado de desenho triplo em esquerda, esquerda, trás.....	167
Figura 29 - Sequência rotação, lateral, profundidade do tronco em “direita, direita, trás”.....	169
Figura 30 - Sequência lateral, rotação, profundidade do busto em “direita, esquerda, frente”	170
Figura 31 - Mãos em “espátula”	170
Figura 32 - Mãos em “tridente”	171
Figura 33 - Mãos em “concha”	171
Figura 34 - Mãos em “salamandra”	171
Figura 35 - Mãos em “margarida”	172
Figura 36 - Braços no nível “coluna”	172

Figura 37 - Braços no nível “telhado”	172
Figura 38 - Braços no nível “água”	173
Figura 39 - Braços no nível “V”	173
Figura 40 - Escala de braços, nível “telhado”	173
Figura 41 - Contrapeso “supressão do suporte”	180
Figura 42 - Número “extensor” no nível “água”	181
Figura 43 - Imagem de um cardador na produção artesanal de lã	181
Figura 44 - Aparelho de jogos do parque de diversões “barco viking”	182
Figura 45 - Contrapeso “cardador”	182
Figura 46 - Uso do “cardador” na peça “A lavadeira” ..	183
Figura 47 - Contrapeso “tesoura”	183
Figura 48 - Contrapeso “cair sobre a cabeça”	184
Figura 49 - Uso do “cair sobre a cabeça” na peça “A lavadeira”	184
Figura 50 - Descida na água	199

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Peças com duração maior que 3 minutos	88
Tabela 2 - Números, figuras de estilo	89
Tabela 3 - Peças, figuras de estilo e números que utilizo atualmente	91
Tabela 4 - Peças para ambos os sexos.....	118
Tabela 5 - Peças divididas por gênero.....	119

LISTA DE ABREVIATURAS

UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
DAC	Departamento Cultural Artístico
<i>ISCM</i>	<i>International School of Corporeal Mime</i>
<i>DAMS</i>	<i>Dipartimento dell'Arte della Musica e dello Spettacolo</i>
TE	Torre Eiffel

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
1 A TRANSMISSÃO DO MIMO CORPORAL	35
1.1 A TRANSMISSÃO DO MIMO CORPORAL POR ETIENNE DECROUX	36
1.2 O MIMO CORPORAL E A BIOMECÂNICA – LINGUAGENS DE TEATRO PARA O TEATRO	50
1.3 A INTERNATIONAL SCHOOL OF CORPOREAL MIME (ISCM)	57
1.4 EM BUSCA DE UM TREINAMENTO CONTÍNUO	67
1.5 EM BUSCA DE UMA NOVA PEDAGOGIA	75
2 QUESTIONAMENTOS E POSSÍVEIS	93
2.1 A IDEALIZAÇÃO DO CORPO NO MIMO CORPORAL	97
2.2 ANÁLISE DE GÊNERO SOBRE O REPERTÓRIO DE DECROUX	117
2.3 O CONCEITO DE NEUTRALIDADE NO MIMO CORPORAL	126
3 MAPEANDO CONCEITOS NO MIMO CORPORAL	141
3.1 A TÉCNICA FORMATIVA DO MIMO CORPORAL	146
3.1.1.1 Os três planos de moção	153
3.1.1.2 A capacidade motora física	157

3.1.1.3	A geometria	161
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207

INTRODUÇÃO

Este trabalho de dissertação é fruto de uma pesquisa que procede de questões que surgiram a partir de minha experiência como atriz de teatro, estudante universitária e posteriormente, dos últimos onze anos no quais ocorreu a passagem de aprendiz a tutora da técnica do mimo corporal¹. O objetivo da pesquisa é levantar algumas das possíveis problemáticas que podem ser estudadas na difusão de uma técnica, levando em consideração sua origem, temporalidade e os preceitos ideológicos que essa técnica pode conservar ao ser transmitida.

Durante os meus anos de graduação, senti a necessidade de uma técnica que oferecesse determinada estrutura corporal para estar em cena. O Prof. Dr. Milton de Andrade havia recentemente chegado da Itália e era o mais novo integrante do corpo docente da UDESC, onde eu cursava Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas. O projeto de pesquisa proposto por esse professor, do qual fui integrante entre 2003 e 2004, estava diretamente voltado para o corpo: *Improvisação e composição da partitura do ator-dançarino*. Foi a partir desse projeto que estabeleci, como atriz, um treinamento contínuo. Foi também durante essa época que tive a oportunidade de entrar em contato, na prática, com uma técnica que, até então, só conhecia pelos livros de antropologia teatral de Eugenio Barba: o

¹ Esta pesquisa propõe utilizar o termo Mimo Corporal para especificar a técnica codificada por Etienne Decroux. Esta decisão foi feita pela autora a fim dar continuidade à nomenclatura utilizada por professores e pesquisadores de técnicas corporais para o teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como é o caso do Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes. Quando for utilizada a palavra mímica, portanto, este trabalho refere-se às outras modalidades que não é a técnica decrouxiana.

mimo corporal. Do encontro com a técnica, iniciei uma pesquisa que resultou no meu trabalho de conclusão de curso em 2005, no qual relacionei o trabalho semiótico de Charles Peirce², o simbolismo de Edward Gordon Craig³ e o mimo corporal de Étienne Decroux.

Logo após a apresentação do meu trabalho de conclusão de curso, viajei para o Reino Unido, onde fui fazer uma oficina na escola de mimo corporal em Londres: *International School of Corporeal Mime (ISCM)*, dos diretores Steve Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Decroux. A francesa Soum já havia ensinado na escola de mimo corporal de Marcel Marceau⁴ em Paris e, abriu sua própria escola de mimo, com seu marido – Wasson – em 1984. Eles estão na ativa até os dias de hoje e são os diretores da companhia *Theatre de L'Ange Fou*. No ano de 1995, eles fecharam a escola em

² Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) foi um filósofo estadunidense, considerado o pai da semiótica, que passou grande parte da sua vida pesquisando aos caminhos que a mente humana percorre e o modo pelo qual o ser humano absorve a vida. Sua principal pesquisa está voltada à maneira que se dá a divisão do conhecimento em graus de complexidade.

³ Edward Gordon Craig (1872 – 1933) foi um ator, diretor, cenógrafo e teórico de teatro, mais conhecido pelos seus trabalhos inovadores na cenografia e sua repulsa ao ator de teatro, que para ele deveria ser banido do teatro, porque era muito humano e o teatro só poderia se elevar ao status de arte enquanto artificial. O que Craig reivindicava era por uma ética do trabalho do ator, que não dependesse somente da sua inspiração para a realização do seu trabalho.

⁴ Marcel Marceau (1923 – 2007) Marcel Marceau foi aluno e colaborador de Decroux durante os anos de 1944 a 1948, segundo Marinis, (1993), o seu relacionamento é extremamente análogo àquele com Barrault, no estúdio L'Atelier. Depois de três anos com Decroux, este lhe escreve uma carta pedindo que o criador de *Bip* não retorne à escola, sob o pretexto de que mesmo sendo um ótimo aluno, ele está construindo uma carreira fora dos ensinamentos de Decroux e isso não era possível de ser superado pelo professor.

Paris e mudaram-se para Londres, onde ficaram até o ano de 2013. Desde então, nos Estados Unidos da América do Norte, com o projeto de formação em mimo, *The White Church Project*, no estado de Wisconsin, eles continuam a ensinar e a fazer performances que viajam o mundo todo.

Após cursar a oficina de verão, fui aceita como aluna no programa integral oferecido pela *ISCM*. Em 2008 deixei a escola, depois de haver frequentado por três anos o curso de mimo, que tinha como proposta um treinamento sistematizado e intenso com aulas cinco dias por semana, quatro horas por dia.

Esses anos foram marcados por um encontro com variadas culturas. Tive a oportunidade de estar em contato com pessoas de todas as partes do mundo, desde Japão, Coréia do Sul, Lituânia, Rússia, África do Sul, além de diferentes países da Europa, da Alemanha, Grécia, Portugal, Espanha, França, Suíça até Bulgária e Armênia. Uma das singularidades era a de estar em uma escola, em pleno início do século XXI, com uma professora francesa (Soum) e um professor estadunidense (Wasson), aprendendo uma técnica codificada por um parisiense – Decroux, durante o século XX. Durante a minha permanência na escola, estive sob a supervisão de assistentes japonês (Kentaro Suyama) e italiano (Oscar Valsecchi). Foi justamente nessa época e nessa escola que conheci o lituano Mindaugas Miliauskis, com quem aprofundi a pesquisa do mimo corporal e com quem tive uma parceria tanto de trabalho como de vida durante sete anos. A pluralidade étnica com a qual me deparei nesses anos é algo difícil de ignorar, desta forma, dentro desse cenário multicultural surgiram dilemas pertinentes a um trabalho de atriz que tem como principal fonte de pesquisa o corpo.

Em Londres, conforme eu avançava no aprendizado da técnica, embora as aulas fossem ministradas para ambos os sexos, sentia determinado desconforto apresentado pelo meu corpo. Na minha percepção, sentia que o corpo feminino, em geral, de formas sinuosas com quadris e seios, apresentava uma aparente inadequação, não oferecendo o formato mais apropriado para as linhas geométricas que o mimo corporal requeria e, por isso, eu me senti em desvantagem. A vontade era de arrancar as minhas curvas para chegar a um ideal de corpo adequado à técnica do mimo corporal. Foi então que surgiram os primeiros questionamentos: o mimo corporal como técnica é mais apropriado para determinado tipo de corpo em detrimento de outro, ou de outros? Se sim, que tipo de corpo é esse? A que corpo serve a técnica do mimo corporal? Que tipos de imagem do feminino ou do masculino são retratadas?

Foi deste primeiro impasse – a aparente inadequação do corpo feminino à prática do mimo corporal – que ideias e perguntas foram surgindo à medida que fui me deparando com outros tipos de contratempos no que se refere às diferenças de sexo, cultura e ideologia. Questões que dizem respeito às contrariedades que fui percebendo, não só em meu corpo, mas no corpo daqueles que a ensinavam e nos daqueles que aprendiam. Contrariedades que podem ser equiparadas ao que o Prof. Dr. Homi Bhabha, diretor do Centro de Humanas da Universidade de Harvard, nomeou de “entre lugares” nos seus estudos pós-colonialistas⁵.

⁵ No que se refere ao prefixo “pós”, Bhabha o interpreta como “uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós modernismo, pós colonialismo, pós-feminismo” (BHABHA, 1998, p.19)

O primeiro capítulo desta dissertação tem o nome de “Transmissão”, esse título é homônimo a uma das edições da revista acadêmica *Mime journal*, editada por Thomas Leabhart⁶ e publicada pela Pomona College nos Estados Unidos da América do Norte. A inspiração do nome vem da história que o capítulo almeja contar, a história de como a técnica do mimo corporal foi passada, desde a sua concepção até os dias de hoje. Para tanto, recorro tanto aos registros históricos compilados e publicados nos variados volumes da revista *Mime journal*, e outras publicações de autoria de Leabhart e Francis Chamberlain, como também ao trabalho antológico, no livro *Mimo e teatro nel novecento*, do Professor Dr. Marco De Marinis, do *Dipartimento dell'Arte della Musica e dello Spettacolo*, mais conhecido como DAMS, na Universidade de Estudos de Bolonha, Itália.

Por um lado, a transmissão do mimo corporal é, como veremos, mais adiante no primeiro capítulo, abastecida de uma variedade razoável de registros e relatos de alunos mais antigos e daqueles que de uma forma ou outra apresentaram certo interesse pela técnica. Talvez isso se dê pelo fato de esta ser uma técnica de menos de cem anos, concebida ao decorrer do século XX, a qual tem como uma das principais características os avanços tecnológicos de captação de imagens, tanto estática quanto em movimento. Outro ponto a ser mencionado é a relevância que Craig imprime sobre o trabalho de Decroux, como a única linguagem do teatro para o teatro. Mas esta dissertação não poderia deixar de lado os possíveis motivos que levaram Craig a subtrair a

⁶ Thomas Leabhart estudou com Decroux de 1968 a 1972 e é o maior difusor literário do mimo corporal na língua inglesa. É professor de Teatro e Artista Residente na *Pomona College*, no Estados Unidos da América do Norte. Editor da revista *Mime Journal*, e membro da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) de Eugenio Barba.

biomecânica de Vsevolod Meierhold⁷, pelo fato de que a biomecânica também é uma técnica desenvolvida no teatro e para o teatro, assim como o mimo corporal.

Em contrapartida, o evento do mimo corporal, durante muitos anos, foi condensado em uma única figura – Étienne Decroux – e há menos de cinquenta anos outros artistas deixaram a escola do então mestre para desenvolver seu próprio trabalho. Essa nova ramificação pode ter sido: uma variação do conhecimento aprendido, como o fez Marceau, em aplicar a técnica do mimo corporal à arte da pantomima francesa, criando o famoso palhaço *Bip*; uma utilização dos princípios psicofísicos para a otimização de um trabalho de expressão corporal próprio, como é o caso de Yves Lebreton, ou até mesmo a continuação e propagação do mimo corporal, como arte autônoma, como é o caso de Soum, Wasson e o próprio Leabhart. Dentro desse panorama, arrisco a produção de uma árvore genealógica do mimo corporal, dividindo em grupos geracionais aqueles que foram pupilos de Decroux e seus descendentes.

A escola, em Londres, na qual tive a minha formação de mimo corporal é apresentada – a *ISCM* –, sob a direção de Soum e Wasson. A rotina e os regulamentos são expostos e equiparados àqueles de Decroux, principalmente no que diz respeito à maneira como foi mantida, não somente no que diz respeito à estrutura do método desenvolvido pelo seu mestre, mas como à ideologia e aos preceitos éticos. Posteriormente, o capítulo trata da minha trajetória de aluna para

⁷ Vsevolod Meierhold (1874 –1940) foi ator e diretor russo, passou quatro anos no Teatro de Arte de Moscou, junto com Constantin Stanislavski, com quem acredita-se que tenha rompido por divergências estéticas de interpretação. Foi diretor em São Petersburgo e estruturou a biomecânica durante os anos de 1920. Foi executado pela polícia soviética em 1940 sob a falsa acusação de espião.

professora de mimo corporal, desde a minha chegada à *ISCM*, até os dias de hoje, como professora da técnica atualmente em Florianópolis. Aqui são expostas as dificuldades que se apresentaram para que fosse possível continuar o treinamento de mimo corporal fora da escola de Londres, sobretudo as condições financeiras que agravaram e ralentaram o processo de ensino.

E por último, é apresentado o caminho traçado em busca de uma nova metodologia de ensino do mimo corporal. Com base nas escolhas técnicas e artísticas que fui fazendo no decorrer da minha formação do posterior treinamento em que me engajei, uma nova pedagogia da técnica foi se estruturando e está se desenvolvendo até os dias de hoje.

O segundo capítulo desta pesquisa parte do pressuposto apontado pelo teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall, o qual constata que uma abordagem de Estudos Culturais sem levar em consideração a questão de gênero provavelmente consiste num grave impasse histórico. Neste sentido, a pesquisa se fundamenta no compromisso em problematizar três conceitos observados na técnica codificada por Decroux: a idealização do corpo; a divisão do repertório de Decroux a partir do binarismo em gênero, masculino e feminino, além de acentuar esse binarismo; a obliteração da face no mimo corporal em relação ao conceito de neutralidade e a máscara neutra de Jacques Lecoq.

A revisão desses conceitos parte da necessidade de atualização e adaptação da técnica em vista das reivindicações e revisões postuladas pela teoria crítica feminista, de Simone de Beauvoir, Judith Butler e Elizabeth Grosz, além das questões de etnia e o pensamento pós-colonialista nos estudos de Edward Said, Hall e Homi Bhabha. Os estudos sobre gênero de

Butler na sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, já foram utilizados por outras autoras que problematizaram a prática e discursos teatrais a partir da teoria crítica feminista, como Miranda (2010); a problematização do conceito de universalidade desenvolvida pela filósofa feminista australiana Elizabeth Grosz na obra *Volatile Bodies: towards a corporeal feminism*, e algumas das mudanças históricas pontuais, no que diz respeito ao corpo e à condição da mulher, resultantes das constantes lutas descritas na edição de *Feminism and post-feminism* organizada por Sarah Gamble. Mais adiante, a idealização do corpo é contrastada com as questões primeiramente indicadas por Said na sua obra *Orientalismo*, de 1978, e posteriormente aprofundado nos estudos pós-colonialistas de Bhabha, descritos em *O local da cultura*.

O terceiro capítulo desta dissertação tem como proposta um mapeamento dos conceitos que atravessam a técnica do mimo corporal, por meio da análise de conteúdo das imagens metafóricas que podem ser conjecturadas a partir das diversas entrevistas cedidas por Decroux ao estadunidense Leabhart além daquelas descritas em seu único livro, *Paroles sur le mime*. Essas imagens configuram-se como um esteio filosófico e poético do mimo corporal, mas pouco aprofundam o complexo sistema da técnica e seus procedimentos. No intuito de realizar uma descrição de teor mais analítico, esta pesquisa recorre a outras técnicas e conceitos desenvolvidos, sendo eles os “princípios-que-retornam”, da antropologia teatral do diretor e teórico teatral italiano Eugenio Barba; algumas das noções básicas da biomecânica de Meierhold e alguns dos fundamentos dos conceitos de “esforço” e “ritmo” de Rudolf Laban.

O intuito é elucidar a gramática na qual a técnica do mimo corporal consiste, por meio de uma

contextualização e correspondência entre o pensamento de Decroux com conceitos pré-existentes, para possivelmente estabelecer uma estrutura pedagógica acessível. Aqui é revelada a interpretação que foi por mim concebida ao decorrer desses onze anos de experiência com a técnica, passando por uma plausível atualização no que se refere à questão de gênero e etnia, a partir das questões apresentadas no capítulo anterior. Os exercícios expostos são aqueles utilizados em aulas a fim de trabalhar os elementos de base do mimo corporal, que são por mim designados como os princípios psicofísicos da técnica.

1 A TRANSMISSÃO DO MIMO CORPORAL

Neste capítulo pretendo, primeiramente, criar uma imagem de como se sucedeu a transmissão do mimo corporal, no que diz respeito à sua estruturação pedagógica, desde a abertura da escola de mimo corporal de Etienne Decroux, em 1940, até os dias de hoje.

As principais referências são os relatos coletados pelo professor De Marinis, do DAMS da Universidade dos Estudos de Bolonha, Itália, as entrevistas e artigos publicados na revista acadêmica *Mime journal* [Revistas do mimo] da Universidade de Pomona na Califórnia, Estados Unidos da América do Norte, editada pelo professor e aluno de Decroux, Leabhart e outros artigos escritos por Craig, a biografia do diretor russo Meierhold, escrita por Gérard Abensour e outros textos afins.

A expectativa é aquela de entender como o mimo corporal foi desenvolvido e transmitido, sem eliminar do evento a subjetividade que orientou a codificação da técnica, como é o caso das parcerias de Etienne Decroux, a sua relação com seus pupilos, suas dúvidas e convicções. O apoio que recebeu, assim como os desencorajamentos, basicamente, o que moldou a elaboração dessa técnica, apontando os momentos favoráveis de propagação do mimo corporal, como suas viagens aos Estados Unidos da América do Norte e as fases mais penosas, como quando sua escola era frequentada por apenas três alunos.

Da mesma maneira, procuro também relatar a minha jornada, desde a entrada na escola de mimo corporal, no ano de 2005, em Londres, até os dias de hoje. Os recursos mais convenientes e as dificuldades, sejam elas de ordem subjetiva ou não, que talharam a minha trajetória de aluna para professora de mimo. Além disso, busco neste capítulo tecer quais os anseios que me

levaram a refletir sobre a necessidade de atualização e adaptação da técnica, assinalando a partir de onde dei início a pequenas modificações no que diz respeito à conceituação do que é o mimo corporal e a metodologia de transmissão desta técnica.

1.1 A TRANSMISSÃO DO MIMO CORPORAL POR ETIENNE DECROUX

O mimo corporal, ora como técnica, técnica formativa para uso do teatro falado, ora como condição de arte autônoma, é relativamente jovem. Decroux deu seus primeiros passos rumo à laboriosa empreitada no que diz respeito à codificação de uma gramática corporal, com base no que aprendera de mímica corporal com Suzanne Bing durante o seu período na escola de Jacques Copeau, no teatro *Vieux Colombier*, até o ano de 1924. E foi no estúdio de Charles Dullin⁸ *L'Atelier*, entre os anos de 1925 e 1933, que o então jovem parisiense encontrou um espaço para aprofundar o que lhe fora passado, tendo a chance de experimentar sistemas e métodos inusitados. No ano de 1931, Decroux avançou em direção aos esboços técnicos do que viriam a se tornar mais tarde o mimo corporal, ao trabalhar, inicialmente sozinho, na sua primeira peça: *La vie primitive* [A vida primitiva]. Uma vez pronta, porém, a peça foi apresentada por Decroux, Suzanne Lodieu⁹, e Barrault¹⁰, um jovem de vinte e um

⁸ Charles Dullin (1885 – 1949) foi o diretor do *Théâtre L'Atelier*. Decroux passou oito anos dando aula de mimo corporal na escola do *L'Atelier*, a Ecole D'Art Dramatique. Segundo uma entrevista concedida a Leabhart, foi ali que Decroux moldou o mimo corporal.

⁹ Suzanne Lodie casou-se com Etienne Decroux em 1930, quando nasceu o seu filho Maximilien. (Marinis 1993).

¹⁰ Jean Louis Barrault foi um notório ator francês da primeira metade do século XX, de extrema importância na história da codificação do mimo corporal. Será mencionado várias vezes neste capítulo.

anos, que havia apenas ingressado na escola do *L'Atelier*. Esses foram os primeiros momentos em que Decroux colocou em prática a noção de uma análise corporal, para seguir posteriores cinco décadas, ao abrir as portas de sua escola que fecharam oficialmente somente em 1987. No entanto, ele próprio entendeu que cinquenta anos de dedicação não seria tempo suficiente para a efetiva consolidação de uma técnica; certamente, seria necessário que futuras gerações empenhadas em propagar o mimo corporal pleiteassem fundamentar uma base, ou melhor, os pilares do que o próprio Decroux chamou de “O Grande Projeto”¹¹.

Na tentativa de desenhar uma árvore genealógica do mimo corporal, com base na acurada cronologia realizada por De Marinis (1993), é possível destacar as pessoas que passaram por Decroux, desde os seus mais distintos alunos, até aqueles que puderam ser oficialmente chamados de assistentes (a partir dos anos de 1970). Consequentemente, uma divisão geracional poderia tomar a seguinte forma: primeiramente o próprio Decroux; sua esposa e Barrault. Sempre mencionada como “Madame Decroux” por Soum e Wasson¹² a esposa de Decroux, Suzanne Lodieu, segundo os fundadores do *Theatre de L'Ange Fou*, mesmo que não atuasse oficialmente como professora na escola de mimo, foi continuamente de grande influência nas escolhas

¹¹ O “Grande Projeto” de Etienne Decroux, assim como os tópicos referentes exclusivamente à técnica do mimo corporal estão elucidados de maneira mais satisfatória no terceiro capítulo dessa dissertação.

¹² Sempre que mencionados como: “Soum e Wasson” nesta dissertação, refiro-me ao meu tempo, durante os anos de 2005 e 2008, na *ISCM*, onde tive o privilégio de presenciar os relatos sobre Decroux, sua pedagogia e anedotas de sua vida particular. Além de escutar as suas próprias (Soum e Wasson) visões de mundo acerca o mimo corporal e o teatro em geral.

artísticas e pedagógicas do marido. Já no que concerne a Barrault, pode-se dizer que ele tenha sido o seu primeiro aluno/parceiro, com quem trabalhou ininterruptamente por dois anos, de 1931 a 1933, no desenvolvimento do mimo corporal

Começamos a codificar um novo solfejo da arte gestual. Estabelecemos a diferença entre a pantomima e o mimo silencioso [...] drogávamo-nos, sobretudo, dos nossos próprios corpos. Procurávamos pelos equilíbrios, pela lentidão, contração-descontração-relaxamento, puxar-empurrar: a coisa toda” (BARRAULT apud DE MARINIS, 1993, p. 100, tradução nossa)¹³.

Essa associação foi interrompida quando o jovem aspirante a ator resolve dedicar-se ao teatro falado. Esse foi, talvez, o primeiro dos vários rompimentos entre Decroux e seus pupilos. Para o francês, o mimo corporal era muito mais que uma técnica ou até mesmo uma arte, era um ato político contra o teatro vigente. Certamente, influenciado pelos ensinamentos de Copeau e pelas suas próprias escolhas políticas, Decroux tornara-se um anarquista convicto e um purista radical. Para ele o mimo corporal se apresentava como uma arte sacra e assim deveria ser sua transmissão e relação entre mestre e pupilo, talvez seja por esse motivo que “[e]xiste um episódio recorrente na longuíssima carreira de Decroux pedagogo: o rompimento traumático com o discípulo predileto, sob a forma de abandono da parte destes ou de

¹³ “*Cominciamo a codificare un nuovo solfeggio d’arte gestuale. Stabilimmo la differenza fra la pantomima e il mimo silenzioso [...] Ci drogavamo soprattutto dei nostri propri corpi. Cercando degli equilibri, dei ralenti, contrazione-decontrazione-rilassamento, tirare-spingere: tutta la gamma*”

expulsão decretada do mestre, ou de uma coisa juntamente com a outra” (De Marinis, 1993, p. 128, tradução nossa)¹⁴. Mais tarde, ainda que trabalhassem na mesma cidade, e que Barrault, por inúmeras vezes tenha se apresentado no mesmo *Théâtre de L’Atelier*, onde Decroux continuou a ser o responsável pelo treinamento físico dos atores até 1939, reencontraram-se pouquíssimas vezes para compromissos profissionais pontuais, como é o caso da “sessão de mimo corporal” realizada no dia 27 de junho de 1945 na *Maison de la Chimie* [A Casa da Química], em Paris.

Seguidamente, para formar a segunda geração do mimo corporal, pode-se considerar o seletivo grupo de alunos que frequentaram a escola de Decroux até os anos de 1970 desde a sua abertura

em Paris na rua da Néva (em seguinte se deslocará, entre outros para a rua Cadet, rua Vigiée-Lebrun, rua Gergovie, rua Falghièrre, para estabelecer-se de fato, ao retornar dos Estados Unidos, na sua casa paterna de Boulogne-Billancourt, rua Edouard Vaillant, onde a escola teve sede até o seu fechamento em 1987) (DE MARINIS, 1993, p. 339, tradução nossa)¹⁵

Segundo De Marinis (1993), até o final da década de 1960, a escola de mimo era muito pouco conhecida, o

¹⁴ “*Esiste un episodio ricorrente nella lunghissima carriera di Decroux pedagogo: la rottura traumatica con il discepolo prediletto, sotto forma di abbandono da parte di questi o di espulsione decretata dal maestro, o della una e l'altra cosa insieme*”

¹⁵ “*a Parigi in rue de la Néva (in seguito si sposterà, fra l'altro, in rue Cadet, rue Vigiée-Lebrun, rue Gergovie, rue Falghièrre, per stabilirsi infine, di ritorno agli Stati Uniti, nella casa paterna di Boulogne-Billancourt, rue Edouard Vaillant, dove la scuola avrà sede fino alla sua chiusura nel 1987)*”

método era ostensivamente questionado e, portanto, o número de alunos era reduzido, não chegavam a doze. Não obstante, além de ensinar em sua escola, Decroux também tinha uma companhia, com a qual fazia turnês, difundindo o mimo corporal para além mar. Esses foram os alunos que contribuíram não somente no desenvolvimento técnico do mimo corporal em sala de aula, mas também na elaboração de espetáculos da sua companhia, ajudando a propagar essa nova arte gestual que estava se desenvolvendo. Faz parte dessa segunda geração: o seu filho Maximilien Decroux¹⁶, Marceau, Marise Flach, Eliane Guyon, Maria Lexa, Ingemar Lindh, Gisèle Pélison, Yves Lebreton, dentre outros. Embora todos estes tenham sido colaboradores de significativa relevância, ainda nesta época, Decroux não nomeava assistentes, pois segundo os próprios Lebreton e Lindh, “ainda nos anos sessenta Decroux procurava fazer tudo sozinho” (De Marinis, 1993, p. 135, tradução nossa)¹⁷.

Em sua carreira de artista e pedagogo, Decroux teve três momentos de estada nos Estados Unidos da América do Norte. Durante a primeira temporada, de setembro de 1957 a maio de 1958, Decroux lecionou na *Actor's Studio* e na *Dramatic Oficina* em Nova York e sua escola em Paris ficou aos cuidados de seu filho. Em janeiro de 1959, Decroux partiu mais uma vez para a *Big Apple*, retornando somente em junho de 1960.

Durante o seu último período o parisiense “difund[iu] além das fronteiras europeias o nome da [sua] escola [...], decretando definitivamente a dimensão internacional, da Meca do mimo, como ele mesmo

¹⁶ Para tornar a leitura menos confusa, a partir deste momento, esta pesquisa refere-se ao filho de Decroux como Maximilien D. a fim de evitar ambiguidades entre pai e filho que podem surgir posteriormente.

¹⁷ “*ancora negli anni sessanta Decroux cercava di fare tutto da solo*”

gostava de chama-la, às vezes” (De Marinis, 1993, p. 125, tradução nossa)¹⁸. Ao longo da carreira de Decroux, seu filho foi o seu aluno e colaborador mais presente e importante, esteve com ele durante todos esses anos, exceto por um intervalo de dois anos quando Maximilien D. aventurou-se para longe da reputação do pai e resolveu abrir sua própria escola “baseada na improvisação coletiva e no ensinamento de um mimo atlético e dinâmico, mais voltado para deslocamentos reais no espaço do que de movimentos *sur place* [sem sair do lugar]” (ivi, p. 355, tradução nossa)¹⁹.

De acordo com De Marinis (1993), em 1963, com o retorno de Decroux da última permanência nos Estados Unidos da América do Norte, Maximilien D. volta a trabalhar com seu pai na reabertura da escola de mimo corporal. E foi neste momento que aconteceu um divisor de águas bastante importante, pois, justamente, após seu retorno Decroux ainda procurou trabalhar mais uma vez com uma companhia de mimo corporal, com Lebreton como um dos principais participantes. Mas logo após um rompimento traumatizante²⁰, Decroux abandonou a ideia de apresentar-se publicamente e voltou toda a sua atenção ao ensinamento e refinamento da técnica do mimo corporal, com apresentações íntimas para amigos e alunos que frequentavam a sua casa de Boulogne-

¹⁸ “*diffondere anche oltre I confine europee il nome della scuola di Decroux, decretandone definitivamente la dimensione internazionale, da Mecca del mimo, come lui stesso si compiaceva a volte di chiamarla*”

¹⁹ “*basata sull'improvvisazione collettiva e sull'insegnamento di un mimo atletico e dinamico, fatto più di spostamenti reali nello spazio che di movimenti **sur place***”

²⁰ Um dos tantos casos conflituosos entre Decroux e seus alunos, com o já foi dito anteriormente. Desta vez porque o jovem Lebreton apresentou a Decroux o seu interesse de visitar o laboratório de Grotowski na Polônia.

Billancourt; exceto, talvez, por uma única vez, quando realizou a apresentação de um espetáculo-demonstração na Bélgica, com a colaboração de Thomas Leabhart, em 1972. Essas desavenças sempre tiveram um impacto muito grande nas trajetórias tanto artística como pedagógica de Decroux. Uma desilusão com alunos como essa podia fazer com que um trabalho técnico fosse interrompido por meses, ou até mesmo anos (DE MARINIS, 1993).

É iniciada, então, a partir dos anos de 1970, a era dos assistentes. E aqui partimos para a terceira geração na árvore genealógica do mimo corporal. Pode-se considerar o americano, Thomas Leabhart, o qual frequentou a escola de Decroux de 1968 a 1972, foi nomeado o seu primeiro assistente, oficialmente falando²¹. No Brasil, provavelmente, o assistente mais notório de Decroux foi Luis Otávio Burnier, fundador do teatro LUME na cidade de Campinas, estado de São Paulo. Segundo as entrevistas realizadas por De Marinis (1993), a utilização de assistentes como recurso pedagógico foi uma solução encontrada pelo francês em relação ao “aumento do número de alunos, mas [também] sobretudo, com as óbvias limitações da idade que lhe foram impostas, de certo momento em diante” (p. 135, tradução nossa)²².

Desta época em diante, os relatos são mais abastados, principalmente os proferidos pelos últimos assistentes de Decroux, com quem tive o privilégio de ter aulas, os fundadores e diretores da escola e companhia *ISCM – Theatre de L’Ange Fou*, Wasson e Soum.

²¹ A parte de seu filho, Maximilien D. que esteve com seu pai desde a abertura até o último ano da escola.

²² “*l’aumento del numero degli allievi ma soprattutto con le ovvie limitazioni impostegli dell’età, da un certo momento in poi*”

Neste período as regras da escola pareciam estar mais claras e detalhadamente explícitas, evitando, portanto, o constrangimento de ulteriores rompimentos, tanto por parte de seus alunos, como por parte do próprio Decroux. Com mais de quarenta anos desenvolvendo e ensinando o mimo corporal, Decroux já procurava por certas especificidades naqueles que nomearia de assistentes:

A escolha de seus assistentes era inspirada na capacidade de execução e de interpretação no campo do mimo corporal dramático, digna de atrair o seu olho, certa autoridade necessária ao ensino, uma boa índole na maneira de comportar-se e sobretudo, uma característica de ordem física, estético ou psicológico que lhe permitisse dedicar-se a uma pesquisa criativa específica (SOUK e WASSON apud DE MARINIS, 1993, p. 135, tradução nossa)²³

Com essa descrição, é possível constatar que Decroux não mais procurava apenas o talento virtuoso de seus alunos. Agora era preciso mais que talento para lhes confiar- um trabalho aprofundado, com a criação de peças de figuras e refinamento de detalhes técnicos do mimo corporal. Com os anos de experiências e as decepções vividas, Decroux deu início a uma época em que era feita uma seleção apurada, os assistentes em potencial eram aqueles que se apresentavam com determinado perfil

²³ *“La scelta dei suoi assistenti era ispirata da una capacità d'esecuzione e d'interpretazione nel campo del mimo corporeo drammatico degna di attirare il suo occhio, una certa autorità necessaria all'insegnamento, una buona indole nella maniera di comportarsi, e soprattutto una caratteristica d'ordine fisico, estetico o psicologico che gli permettesse di dedicarsi a una specifica ricerca creativa”*

psicológico específico, os quais desfrutavam de uma “boa índole na maneira de comportar-se”. Uma vez postos à prova, podiam revelar-se adequados a receberem os ensinamentos mais significativos do seu mestre. Não é em vão, portanto, que durante minhas aulas com Soum e Wasson, tenha crescido em mim a impressão de que eles assumiam a postura de “os escolhidos” desde a abertura de sua escola em 1984 na França. Acredito que seria esse o sentimento de um aluno ou uma aluna ao ser designado(a) assistente após anos de minuciosa análise e de inúmeras provações implícitas que o olhar do mestre decretava. Ademais, as obrigações de assistente não englobavam exclusivamente as atividades de sala de aula. Ser escolhido por Decroux significava

Ser um aluno de pelo menos dois anos, encarregar-se de lecionar alguns cursos da escola [...] trabalhar em peças, números e exercícios escolásticos fora dos horários de aula, sob a direção de Decroux, residir ao interno do edifício anexo à casa de Decroux; ocupar-se de numerosas tarefas materiais relacionadas à vida de Decroux; gerenciar os cursos, ser o instrumento de desenvolvimento de um capítulo técnico e dramático do mimo corporal sob a direção de Decroux (SOUM e WASSON apud DE MARINIS, 1993, p. 135, tradução nossa)²⁴

Dessa maneira, Decroux amarrava o cotidiano de seus alunos a sua própria vida, e toda a dedicação e

²⁴ “*Essere allievo da almeno due anni, avere l’incarico di una parte dell’insegnamento dei corsi della scuola [...]; lavorare a pièces, numeri ed esercizi scolastici al di fuori delle ore di corso sotto la direzione di Decroux; alloggiare all’interno dell’edificio annesso alla casa di Decroux; tenere l’amministrazione dei corsi; essere lo strumento dello sviluppo di un capitolo tecnico e drammatico del mimo corporeo sotto la direzione di Decroux*”

devotamento que ele aspirava de seus alunos mais antigos, ele conseguiu, de certa forma, nesses últimos anos, com as atribuições de assistente. O tempo que alguém poderia ficar na sua escola não é certo, há divergências nos relatos. Alguns dizem que era possível ficar na escola o tempo que quisesse, Soum e Wasson dizem que o máximo era de cinco anos, justamente o tempo que eles ali permaneceram.

Somente agora, no final do século XX e início do século XXI, pode-se conceber uma quarta geração do mimo corporal. Esta é uma geração peculiar, uma vez que não esteve em contato direto com Decroux, e por este motivo, conseqüentemente, não esteve sob o julgamento do autor da técnica. Esta é uma geração um pouco mais descrente da sacralização desta arte, da técnica ou até mesmo dos mestres. A geração esta que seria formada pelos alunos destes últimos assistentes, ou seja, os alunos dos alunos de Decroux, como é o meu caso.

Por um lado, existe a desvantagem de nunca haver tido contato direto com o próprio Decroux, ou com aquela primeira geração que instituiu os fundamentos da técnica. Desta forma, as informações por mim adquiridas são apenas um legado passado de forma indireta, uma noção distanciada pelo tempo e pelo espaço. Tudo que sei e aprendi sobre o mimo corporal foi delineado por meio dos ensinamentos práticos de Wasson e Soum; pela teoria da antropologia teatral exposta nos livros de Barba, e pelas narrativas de antigos alunos de Decroux, em forma de artigos publicados nas *Mime journal* [Revistas de mimo] editadas e organizadas por Leabhart. Minhas referências são delimitadas também linguisticamente, uma vez que o inglês e o italiano são as línguas nas quais articulo esta pesquisa.

Por outro lado, existe a vantagem de um distanciamento afetivo, o qual conduz possivelmente a

uma reflexão sobre a técnica e sobre a metodologia utilizada para a sua transmissão. Talvez, esse afastamento, fosse mais difícil para aqueles que receberam de primeira mão os ensinamentos do próprio Decroux e, tiveram como meta profissional a disseminação técnica. No entanto, se propusermos uma rápida e rasa comparação entre o período de tempo em que Decroux ensinou o mimo corporal – desde o início, em 1940, quando eram pouquíssimos os alunos que frequentavam a sua escola, até os anos 1970 e 1980, quando sua escola recebeu quase que uma centena de alunos (DE MARINIS, 1993) – e a quantidade de pessoas no mundo que nos dias atuais tem como objetivo a manutenção e a transmissão dessa técnica, podemos chegar à conclusão de que o número de alunos que decidiram dar seguimento ao que ele um dia chamou de edificação da “Catedral do Mimo Corporal” é extremamente reduzido:

Ele queria que eles [seus alunos] continuassem trabalhando nesta Catedral do Mimo Corporal, um projeto que requereria trabalhadores em gerações por vir. Seu trabalho pedia auto sacrifício e um comprometimento de longa data, contrariando as visões de riqueza e glória imediata do século XX. Seu ensinamento era tanto político quanto artístico, engajado na pessoa como um todo, e não somente focado no artista (LEABHART, 2007, p. 37, tradução nossa)²⁵

²⁵ “*He wanted them to continue working on this Cathedral of Corporeal Mime, a Project requiring workers over generations. His work, requiring self-sacrifice and a long-term commitment, contradicted twentieth-century visions of instant wealth and glory. His teaching, as political as it was artistic, engaged the whole person, not the performer alone*”

Com a finalidade de averiguar a quantidade de escolas no mundo que se dedicam a ensinar o mimo corporal, fui em uma página da internet chamada *The World of Mime Theatre*²⁶, a mesma página que utilizei há onze anos, em 2005, para procurar uma escola que ensinasse a técnica codificada por Decroux, onde encontrei a *ISCM – Theatre de L’Ange Fou*. Nessa página estão cadastradas mais de quarenta e cinco escolas de mimo corporal e os dados são mantidos, de certa maneira, bastante atualizados, pois ali estão informadas tanto as escolas ainda em funcionamento quanto as que já ensinaram o mimo corporal, mas que hoje encontram os seus trabalhos encerrados, como é o caso da *École Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau*, que fechou as suas portas em 2005 com o falecimento de seu fundador e principal professor, e a escola *Desmod Jones Mime and Physical Theatre*, que deixou de funcionar em 2004. A renomada atriz e mímica brasileira Denise Stoklos foi aluna de Jones e assim como também o ator, mímico Luis Louis, fundador e principal professor do “Estúdio Luis Louis” que oferece cursos da chamada “Mímica Total”, uma pesquisa a partir da mímica desenvolvida por Jones e confeccionada pelo próprio ator brasileiro. Hoje em dia, a maior parte das escolas estão localizadas no continente europeu e em solo estadunidense. Esse fato não surpreendedor, visto que a maior parte dos alunos de Decroux eram europeus e um dos maiores propagadores de sua técnica seja Leabhart, situado no sul dos Estados Unidos da América do Norte. Não obstante, existem escolas tanto na Índia quanto no Japão, Argentina e agora no Brasil, com o “Estúdio Luis Louis”.

Contudo, não se pode deixar de notar que, até agora, ano de 2016, o número de escolas de mimo

²⁶ *The World of Mime Theatre* – www.mime.info

corporal é reduzido, em virtude da quantidade de alunos que passaram por Decroux ao longo dos seus cinquenta anos de carreira como pedagogo. Além disso, seja pela sua metodologia insólita de constante experimentação, seja pelo seu purismo, ou até mesmo pelo seu temperamento, até hoje não há nenhum tipo de organização ou associação que ofereça algum tipo de regulamentação ou institucionalização do ensino do mimo corporal, como é o caso do *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance* [Trinity Laban Conservatório de Música e Dança], ou a Associação Brasileira de Pilates, ou até mesmo *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* [Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq]. Essa talvez seja a característica mais vantajosa do mimo corporal, mesmo que a sua institucionalização seja, provavelmente algo necessário e inevitável com o passar dos anos, assim como foi na escola de Lecoq

Era talvez inevitável que a escola, deixando de ser um lugar de real experimentação pedagógica, acabasse por se transformar, não obstante as intenções contrárias, em algo muito parecido com uma academia, mesmo que não oficial, ou seja, em um lugar destinado à transmissão de um saber teatral já dado e fixado, que pode, porventura, ser acrescentado quantitativamente, mas não se permite verdadeiramente repensar os seus próprios fundamentos e portanto, renovar-se a sério (como foi feito no laboratório de Decroux, apesar das aparências, até o último instante) (DE MARINIS, 1993, p. 275, tradução nossa)²⁷

²⁷ “*Era forse inevitabile che la scuola, smettendo di essere un luogo di reale sperimentazione pedagogica, finisse per trasformarsi, nonostante le intenzioni contrarie, in qualcosa di molto simile ad un'accademia, sia pure non ufficiale, e cioè nel luogo deputato alla*

Com base nos diversos relatos de antigos alunos, coletados tanto por De Marinis (1993) quanto por Leabhart, nas inúmeras edições da revista *Mime journal*, concebo uma imagem de que Decroux que ensinou a Leabhart, não foi o mesmo que ensinou a Wasson e Soum e muito menos o mesmo que trabalhou com Barrault ou Marceau. Entretanto, é possível observar uma característica presente na metodologia por ele aplicada durante todo esse tempo: a técnica nunca esteve concluída. Outro fato curioso é o de que, segundo Marinis (1993), pode-se conferir aos alunos com maiores dificuldades em apreender, o avanço sistemático e estrutural da técnica. Não obstante, De Marinis não contesta o fato de que os assistentes e alunos mais prodigiosos tenham sido de extrema importância no refinamento da técnica, como hoje o mimo se apresenta. Mas, segundo o italiano, foi a partir dos obstáculos encontrados pelos alunos menos dotados que Decroux se sentiu na obrigação como pedagogo, de aprimorar sua metodologia e, por conseguinte, sua didática.

De acordo com pesquisas em páginas da internet, nas revistas editadas por Leabhart e no trabalho antológico sobre o mimo corporal no século XX, elaborado por De Marinis, muitos do que acompanharam Decroux deixaram-no para realizar a sua própria pesquisa alguns, porventura, com certo pesar de usufruir do projeto de vida de outrem, como é o caso de Claire Heggen e Yves Marc, fundadores e diretores artísticos de *Théâtre du Mouvement* [Teatro do Movimento] em Montreuil, na França. Eles foram alunos de Decroux e remetem a um quê de heresia

trasmissione di un sapere teatrale già dato e fissato, che può magari accrescersi quantitativamente ma non può più ripensare realmente i propri fondamenti e quindi rinnovarsi sul serio (come invece, ha continuato a fare fino all'ultimo, e nonostante le apparenze, il laboratorio di Decroux)

por terem se aventurado a transcender os ensinamentos de seu mestre e trilharem o seu próprio caminho:

As palavras brilhantes do mestre, seus pensamentos sobre arte, prática, poesia, mímica, a técnica do mimo corporal que ele nos ensinou, nós a recebemos com paixão, nós a interpretamos, nós a deformamos, nós o traímos [...] nós usamos o seu trabalho, a sua visão e seus anos de experiência para desenvolver a nossa própria pesquisa. Nós assim o fizemos inescrupulosamente e com uma admiração enorme pela sua genialidade. Não é isso que significa ser um bom aluno? (MARC in MIME JOURNAL, 1999, p. 69 -72, tradução nossa)²⁸

Esse relato de Marc exemplifica o impasse que essa terceira geração sofre em ensinar a técnica enquanto o seu criador era vivo, e ainda por cima, tendo a consciência de que o mimo corporal estava sendo, a cada dia, aprimorado e refinado por Decroux.

1.2 O MIMO CORPORAL E A BIOMECÂNICA – LINGUAGENS DE TEATRO PARA O TEATRO

Hoje em dia, com a minha experiência como professora de mimo corporal nos últimos sete anos, entendo que a permanência dele em sua própria casa garantiu *prós* e *contras* muito interessantes e

²⁸ “*The brilliant words of the master, his thoughts on art, practice, poetry, mime, the corporeal mime technique that he taught us, we received them with passion, we interpreted them, we deformed them, we betrayed them [...] we used his work, his vision, and his years of experience to develop our own research. We did it unscrupulously and with an increasing admiration for his genius. But isn’t what acting like a good student is?*”

fundamentais no desenvolvimento da técnica do mimo corporal²⁹. Por um lado, Decroux não estava submisso a nenhum tipo de instituição de ensino e por isso não precisava seguir nenhum tipo de regras e/ou condutas esperadas de uma escola tradicional para se adaptar. A sua pedagogia podia fluir livremente, como também seu juízo e julgamento. Essa liberdade, e informalidade acarretou uma reputação exclusiva, Barba (1999), em seu artigo *The hidden master* [O mestre escondido] destaca o francês, como, talvez o mestre ocidental de maior similaridade com os mestres orientais, principalmente no que diz respeito à exclusividade que era exigida de seus alunos, lealdade e paciência, de permanecer com ele por vários anos, antes de se engajarem em realizar algo próprio. Decroux pode ter escolhido este caminho, a partir da influência que sofrera na escola do *Vieux Colombier* e quem sabe até mesmo depois de ter recebido um fervoroso encorajamento de Craig, em seu artigo publicado na revista *Arts* [Artes] de 03 (três) de agosto de 1945, intitulado *At last a creator in the theatre, from the theatre* [Finalmente um criador no teatro, do teatro], escrito logo após o inglês ter assistido a sua apresentação no dia 27 de junho de 1945 na *Maison de la Chimie* [Casa

²⁹ Aliás, Segundo Marinis(1993), durante as primeiras décadas de existência da escola, o número de alunos era ínfimo, às vezes chegavam a ser somente três. Desta forma levanta-se a seguinte pergunta: como é que ele tirava o seu sustento? Sabe-se que Decroux trabalhou como ator em diversas produções teatrais e algumas cinematográficas, além de fazer trabalhos de locução em rádio. Obtive essas informações durante os meus anos na Inglaterra, ora por anedotas contadas por Soum ou Wasson, ora por comentários de outros alunos da *ISCM*. O mais relevante, acredito, é compreender que Decroux, provavelmente, não dependia financeiramente de seus alunos. Portanto, a liberdade de ordem econômica, a permanência da escola de mimo corporal na casa que pertenceu ao seu pai, a qual Decroux herdou, são fatores que supostamente, contribuíram para a autonomia do criador da técnica.

da Química]. Para melhor elucidar a admiração de Craig pelo empenho de Decroux em procurar uma linguagem própria para o teatro, trago uma citação do diretor inglês, na qual ele evidencia a importância de reconhecer uma “criação” e ainda mais a relevância em seguir um mestre

Estamos lidando com algo maior que uma mera tentativa. Durante anos foi realizado um trabalho preparatório com o maior dos cuidados. Certos sinais deste trabalho ainda se mantêm na obra aqui apresentada [...] Eu não me arriscaria a dizer que positivamente esta arte seja original – mesmo que eu esteja praticamente convencido de que sim – mas eu posso jurar que o Sr. Decroux progrediu em direção à esta arte, que ele andou sem medo na direção correta, com uma fé feroz [...] Nós presenciamos a criação de um alfabeto, um ABC do mimo. Ou, caso você se recuse em permitir a palavra ‘criação’, vamos falar então de ‘redescoberta’, já que uma redescoberta é, de fato, não concordas, o máximo que podemos alcançar? (CRAIG apud CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 24 e 25, tradução nossa)³⁰

Além de fazer uma clara referência ao quão importante era a criação desse alfabeto, Craig apresenta

³⁰ “*We are dealing here with something more than an attempt. For years, preparatory work has been done with the greatest care. Certain signs of this work still cling to the oeuvre presented [...] I would not go so far as to say positively that this art was original – even though I am practically convinced of it – but I can swear to this: Mr. Decroux: has progressed towards such an art, he has walked without fear in the right direction, with a ferocious faith [...] We were present at the creation of an alphabet, an ABC of mime. Or, if you refuse the word ‘creation’, let’s say ‘rediscovery’, and a rediscovery is indeed, don’t you agree, the most we can accomplish?*”

este ABC do mimo, como talvez um dos únicos esforços de se conceber uma forma artística para o ator de teatro, dentre todos os lugares já visitados pelo diretor e cenógrafo inglês. Segundo Braun (1998), Craig conheceu o trabalho de Meierhold com a biomecânica, uma vez que escreveu, na edição de outubro de 1935, do jornal inglês *The London Mercury*³¹, uma breve crítica sobre o diretor russo em um artigo intitulado “*The russian theatre today*” [O teatro russo hoje]. Acredito que seja relevante ressaltar o trabalho de treinamento realizado, na Rússia e posteriormente na União Soviética, por Meierhold durante os anos 1920 como diretor dos chamados Ateliês Superiores de Encenação. Esses ateliês funcionavam como laboratórios, os quais, segundo Abensour (2011) eram compostos por três níveis diferentes. A biomecânica, por sua vez, estava sendo recentemente conceituada, porém já constituía a base de ensino para o primeiro nível dos ateliês.

A biomecânica, como um novo conceito de treinamento, era um “sistema de exercícios práticos para atores [...] os quais ele demonstrou pela primeira vez em público em junho de 1922” (BRAUN, 1998, p. 183, tradução nossa)³². No entanto, de acordo com a biografia escrita por Abensour (2011), com a detenção do diretor russo em 20 de junho de 1939, todo o trabalho de Meierhold permaneceu escondido e retido durante

³¹ As primeiras edições do jornal *The London Mercury*, desde seu lançamento em 1919 até o ano de 1922 estão disponíveis on-line, no site:

<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=londonmerc1919>. Mas infelizmente, as edições posteriores estão disponíveis somente para residentes dos Estados Unidos da América, talvez pelo fato de ainda não terem entrado, de acordo com as datas, na política de domínio público.

³² “*system of practical exercises for actors [...] which he demonstrated for the first time in public in June 1922*”

longos anos, após seu aprisionamento e só se tornou conhecido mundialmente porque seus filhos, venturosamente, tiveram quarenta e oito horas após o assassinato da sua mulher, Zinaida Reich, na madrugada do dia 15 de julho do mesmo ano, para “salvar os arquivos de Meierhold, [os quais foram] transportados para o apartamento quando do fechamento do teatro” (p. 600), que ocorreu no ano de 1932. Vinte pastas de arquivos foram transportadas e guardadas no apartamento do pai da falecida. Segundo o autor da biografia, o desfecho da detenção de Meierhold foi um absurdo que durou mais de 27 (vinte e sete) anos para o início de repleta retratação do governo soviético em relação a sua pessoa. Em 02 de fevereiro de 1940, ele foi condenado “ à pena mais elevada prevista em matéria penal, à execução com confiscação de bens” (p. 618-619), sob a acusação de ter sido trotskista e espião a mando dos britânicos e japoneses.

Na sua biografia, Abensour conta, detalhadamente, a trajetória do diretor russo desde a sua detenção, passando por sua execução até a completa reabilitação de seu nome pelas autoridades soviéticas. O autor francês ressalta que fora em meio ao terror da eclosão da Segunda Guerra Mundial que Meierhold foi falsamente acusado, detido, sofreu torturas durante um período ininterrupto de doze dias, em sessões que às vezes duravam mais de quinze horas. E, segundo Abensour, mesmo que Meierhold tenha apelado várias vezes às autoridades soviéticas, não conseguiu evitar a sua condenação e foi executado com um tiro na nuca no dia 02 de fevereiro de 1940. Durante anos a fio, o nome de Meierhold fora proibido. Nos registros encontrados pelo autor francês, a sua morte foi ocultada a seus familiares até o ano de 1946, quando finalmente sua neta recebeu a notificação de sua morte, a Câmara Militar Soviética lhe

informa que seu avô havia falecido “em 17 de março de 1942, de uma ‘parada cardíaca’... Esta data figurará durante certo tempo nas obras de referências soviéticas” (p. 622). De acordo com a biografia, quinze anos após a sua morte, Meierhold foi reabilitado, mas somente em 1967 que, graças a “uma comissão de fiéis oficialmente constituída, que tem como secretária Maria Valente-Voribiova [sua neta], a fim de restaurar o patrimônio artístico de Meierhold” (p. 625), sua memória pôde ser ressuscitada, por meio da publicação dos testemunhos de colegas, críticos, atores do diretor russo e posteriormente, no ano seguinte, com a publicação de “uma coletânea em dois volumes de escritos, cartas, alocuções e conversações que desenharam o retrato deste homem no trabalho” (p. 625).

Todavia, mesmo diante desses fatos, no que diz respeito a uma gramática corporal, pode-se concordar com o teatrólogo inglês, que Decroux terá sido, de fato, um dos únicos a desenvolver um ABC, uma gramática corporal para o teatro e que pôde propagar livremente, mesmo que de maneira inusitada e não hegemônica, no que concerne à pedagogia teatral da sua época. Além disso, Craig entendeu o peso que haveria para a elaboração desse alfabeto, o fato de que os pupilos de Decroux realmente acreditassem no seu trabalho e o tomassem como mestre

Dizem que ele [Decroux] será visto como o mestre do mimo. Eu considero que o título já pertence a ele. Jovens vão ler este artigo – é especialmente dedicado a eles, já que louvo o seu entusiasmo – e como eles já têm (como eu também) grande admiração pelo que o Sr. Decroux faz, eles terão o cuidado de não debater entre eles mesmos. Discussões podem ser boas para aqueles que têm um posicionamento político, mas

não nos serve de qualquer modo. Nós servimos ao campo de batalha da arte, e se não pudermos fazer nada de valioso, devemos então seguir os nossos líderes com grande fé [...] Discípulos, geralmente, querem ensinar algo para os seus professores [no entanto] você não gostaria de deixar a tarefa de Sr. Decroux ainda mais difícil, [e] é isso que vocês farão se não se unirem para apoiar a ele e a sua ideia (e não a sua própria concepção da ideia dele), a fim de auxiliá-lo a realizar sua ideia. (CRAIG apud CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 26 e 27, tradução nossa)³³

Possivelmente, os fatores que viabilizaram o avanço da elaboração técnica do mimo corporal foram, primeiramente este acatamento e aceitação absoluta dos ensinamentos de um mestre, por parte de seus alunos, juntamente com a liberdade de expressão, pelo fato de Decroux estar em sua própria casa. A não oficialização do ensino e do aprendizado como foi acima mencionado.

Provavelmente, foi esse resguardo, essa não institucionalização de ensino, mais a confiança inabalável de seus alunos, que possibilitaram a manutenção de uma

³³ “*They say he will come to be seen as the master of mime. I consider that the title already belongs to him. Young people will read this article – it is especially dedicated to them, as I honour their enthusiasm – and as they already have (as I do) great admiration for what Mr. Decroux does, they will be careful not to argue among themselves. Arguments may be good for those who hold political discussions but they cannot serve us in any way. We serve on the battlefield of art, and if we can’t do something valuable, we must follow our leaders with great faithfulness [...] Disciples often want to teach things to their teachers [...] You would certainly not want to make Mr. Decroux’s task more difficult than it already is. But this is what you will do if you do not unite to support him, him and his idea (and your own conception of his idea), to help him accomplish this idea*”

metodologia fidedigna àquela desenvolvida por Decroux pôde ser concretizada. E, sobretudo, dessa forma pudemos estudar essa técnica, mesmo que sem nenhum tipo de instituição ou associação a qual recorrer, cabendo à ética de cada professor a transmissão do mimo corporal. Vinte e cinco anos após o seu falecimento, em 1991, a terceira geração do mimo corporal, como é o caso de Soum e Wasson, ainda cumpre a sua promessa de manter a didática de seu mestre e levar adiante o seu trabalho. Assim o fizeram e ainda o fazem sem contrariar as instruções que lhes foram passadas. Fica, então, ao encargo desta quarta geração, meio século após a morte de Decroux e com pouco menos que cem anos de existência da técnica, propor uma atualização, sem comprometer os princípios básicos da prática, porém tendo em vista as teorias de gênero e etnia que surgiram durante a segunda metade do século XX.

1.3 A INTERNATIONAL SCHOOL OF CORPOREAL MIME (ISCM)

No início do ano de 2005, eu estava no processo de escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso e comecei a pesquisar em quais países da Europa, além da França, seria possível aprender a técnica do mimo corporal. Encontrei no *website The World of Mime Theatre* [O Mundo do Mimo Teatro], informações sobre escola em muitos países do globo: Alemanha, Argentina, Bélgica, Bulgária, Canadá, Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Japão e Polônia. Após visitar as páginas das escolas que ainda estavam disponíveis na internet, procurando saber quem eram os professores e os trâmites para ingresso legal em cada país, por motivos de ordem pessoal, pragmática e pedagógica como por exemplo: a proximidade a membros

da família morando na Europa, minha afinidade com a língua inglesa e professores que haviam sido alunos diretos de Decroux, optei pela Inglaterra como destino para o aprendizado do mimo corporal. Então, enviei e-mails para a *ISCM – Theatre de L’Ange Fou*, procurando saber de detalhes para ingressar na escola. Depois de um curto período de tempo, recebi por correio convencional uma brochura com todas as explicações necessárias e fui cordialmente convidada a participar da oficina de verão que deveria iniciar em julho daquele mesmo ano.

Logo após a apresentação do meu trabalho de conclusão de curso, fui para Londres com o objetivo de fazer a oficina de mimo corporal de verão que estava sendo oferecida pela escola *ISCM*, com o objetivo de garantir uma vaga no programa integral que começaria em outubro de 2005.

A *ISCM* foi fundada, juntamente com a companhia *Theatre de L’Ange Fou* em Paris, no ano de 1984, por Soum e Wasson, os quais são conhecidos como os últimos assistentes de Decroux. Primeiramente intitulada *École de Mime Corporel Dramatique*, a escola mudou-se para Londres em 1995 e, desde 2013, encontra-se localizada no estado de Wisconsin no Estados Unidos da América do Norte, como parte do *White Church Theatre Project* [Projeto Teatro da Igreja Branca].

Em Londres, a escola era modesta, de porte pequeno, localizada numa galeria de lojas no norte da cidade, situada especificamente na Marlborough Road N19, entre as estações de metrô Finsbury Park e Archway. O espaço consistia num estúdio de mais ou menos 200m² com piso de madeira, pequeno aposento para troca de roupa, um escritório, mezanino, espelho e cortinas pretas, as quais possibilitavam uma notável transformação da sala de aula em um espaço de apresentação com capacidade de público de

aproximadamente quarenta pessoas. O casal – Soum e Wassom – além de diretores eram também os únicos professores oficiais do curso, e assim como Decroux o fazia, contavam com a ajuda de dois assistentes. As atribuições de assistentes da *ISCM* eram muito semelhantes àquelas da escola de Decroux.

A escola oferecia três diferentes programas para os aspirantes a alunos de mimo corporal: oficina de verão; aulas noturnas de duas vezes por semana de uma hora e meia e; o programa de três anos com aulas de quatro horas por dia, cinco vezes por semana.

A oficina de versão compreendia duas semanas consecutivas de aulas de duração de quatro horas por dia de segunda a sexta. Durante este período eu tive a oportunidade de vivenciar uma amostra do que é a técnica do mimo corporal e no decorrer dessas duas semanas eu pude perceber o quão cosmopolita era instituição. Havia alunos do mundo inteiro: diferentes países da Europa Continental³⁴, América do Sul e América do Norte, além de estudantes oriundos do Japão e Coreia do Sul. Estudei um pouco de escalas simples³⁵, e tive a oportunidade de praticar os primeiros estágios para o aprendizado de uma das peças de Decroux: *L'usine* [A fábrica]. Basicamente, a oficina de verão era a porta de entrada para o curso integral. Esta experiência foi fundamental para uma melhor compreensão do que era a escola e o que era o mimo corporal, mesmo que superficialmente, visto que duas semanas é um tempo demasiadamente curto para a assimilação de uma técnica corporal. Mas foi justamente

³⁴ Os habitantes do Reino Unido referem-se a países como França, Alemanha, Bélgica, etc, como Europa Continental, uma vez que estão separados geograficamente por constituírem uma ilha, mesmo que o Reino Unido também faça parte do continente europeu.

³⁵ Para melhor entendimento do que são escalas simples no mimo corporal, vide o terceiro capítulo desta dissertação.

na oficina de verão que tive a chance de conhecer os diretores Soum e Wasson, os quais seriam os meus professores pelos próximos três anos.

Em outubro, eu retornei à escola para iniciar o meu ano letivo como aluna regular do programa integral de mimo corporal com duração de três anos. Diferentemente das outras instituições de ensino britânicas que sempre exigem pagamento anual completo antes do início das aulas, além de custo mais acessível³⁶, na escola de mimo corporal o pagamento das taxas podia ser realizado mensalmente. O fator financeiro e a licença de atuação (um tipo de alvará) concedida pelo *British Council* [Ministério Britânico] facilitavam a frequência de estrangeiros, em virtude de que os matriculados na escola conseguiam, facilmente, obter o visto de estudante para permanência no Reino Unido. A escola era cadastrada no ministério com uma carga horária de 25 (vinte e cinco) horas semanais, sendo cinco horas por dia, cinco dias na semana. Mas efetivamente a escola estava aberta das dez horas da manhã às duas da tarde, sendo que a última hora, das duas às três da tarde, poderia ser cedida para eventuais treinos de alunos, caso a companhia *Theatre de L'Ange Fou* não precisasse do espaço para seus próprios ensaios.

Foi somente mais tarde, que eu fiquei sabendo da existência das aulas noturnas que aconteciam duas vezes por semana, voltadas para o público em geral, com uma duração de uma hora e meia cada. Essas aulas eram ministradas pelos assistentes de Soum e Wassom, que

³⁶ Comumente, nas instituições de ensino britânicas, a taxa anual é de £6000,00 (seis mil libras esterlinas) para britânicos, ou integrantes da Comunidade Europeia, e £9000,00 (nove mil libras esterlinas) para estrangeiros. Na *ISCM*, a taxa anual era de £3060 (três mil e sessenta libras esterlinas) (no ano letivo de 2005/2006) com um aumento de £90 (noventa libras esterlinas) anuais a cada ano cursado.

assim como os de Decroux, tinham como obrigação assumir a instrução de alguns dos cursos oferecidos pela escola.

O curso integral, por sua vez, comportava um ano letivo que era distribuído em três partes com durações variáveis, dependendo das datas festivas britânicas. As aulas, geralmente, começavam em na primeira semana de outubro e seguiam até a terceira semana de dezembro, quando ocorria um intervalo de duas semanas para o Natal e Ano Novo. Na segunda semana de janeiro as aulas recomeçavam e prosseguiam até a Páscoa, onde havia mais uma pausa de duas semanas. Depois dessa pausa, não havia mais intervalos longos até o final de junho.

A agenda pedagógica era bem estruturada. Diariamente a escola abria suas portas às nove e meia da manhã para receber os alunos, os quais ao entrar, cumprimentavam o professor com a devida reverência e então se encaminhavam silenciosamente ao vestiário para troca de roupa, e posteriormente ao estúdio para um breve e individual aquecimento. Atrasos poderiam ocorrer periodicamente, mas eram recriminados e caso houvesse muitas incidências, em breve ou o indivíduo, ou a turma eram reprimidos coletivamente, a menos que os professores fossem avisados antecipadamente da situação.

O corpo discente era formado por mais ou menos trinta pessoas, sendo que somente uma gama de quinze eram alunos regulares da escola, outros cinco participavam de programas contínuos de treinamento, após a formação de três anos, e o resto eram os membros da companhia *Theatre de L'Ange Fou*. Os alunos regulares tinham cinco dias de aulas na semana, de segunda a sexta, já os membros da companhia e alunos

já formados assistiam às aulas terças, quartas e sextas, somente.

As aulas eram, fundamentalmente, divididas cronologicamente em duas partes, das dez da manhã ao meio-dia, pausa para lanche, cigarro e café, retorno às quinze para uma da tarde até às duas em ponto. A cada dia da semana trabalhávamos um aspecto específico do mimo corporal. A agenda semanal se constituía da seguinte forma:

- Segundas-feiras: na primeira parte as aulas eram ministradas por um dos assistentes, na época, Kentaro Suyama³⁷ ou Oscar Valeschi³⁸. Um breve aquecimento era conduzido, logo seguido por exercícios específicos do treino de mimo corporal. Na sua tese de doutorado, Burnier (2001) faz uma esclarecedora divisão dos tipos de exercício que constituem a gramática do mimo corporal. Para o fundador do LUME, as escalas, as ondulações e anelados, compunham o que ele chamava de exercícios ginásticos. Já os exercícios de causalidades motoras e contrapesos, eram considerados “exercícios complexos de expressão” (p. 68). Neste momento particular da aula, havia

³⁷ Kentaro Suyama passou dezoito anos em Londres estudando mimo corporal, dos quais, ao menos quinze anos foram na *ISCM*. Foi membro da companhia Theatre de L'Ange Fou durante a maior parte do período. Encontra-se atualmente no Japão. Em associação com o Ministério da Cultura Japonês, trabalha para divulgar e ensinar o mimo corporal como ator, professor e tradutor.

³⁸ Ao final do meu primeiro ano, em junho de 2006, Oscar Valeschi deixou a *ISCM Mime*, juntamente com outros membros italianos da companhia com o objetivo de abrir um curso de mimo corporal na Itália junto à Escola de Movimento e Dança de Nápoles. Valsecchi é co-fundador do grupo Teatro InSospeso também da cidade de Nápoles e atualmente é professor de mimo no MOVEO – escola de mimo corporal em Barcelona junto à Associação Catalã de Escolas de Teatro (ACET).

uma mescla entre o que Burnier classifica como exercícios ginásticos e os de expressão. Um exercício chamado “o coelho” (ver Figura 1) abria a semana, o qual poderia ser realizado com ou sem uma corda, depois vinha a oferta da corda seguida de escalas simples ou complexas. Já na segunda parte era aula de improvisação e o professor era Wasson. Durante esta última uma hora e meia, com o decorrer dos anos, compreendi que Wasson trabalhava tanto as improvisações propostas por Decroux quanto aquelas estabelecidas por Leabhart, as quais ele aprendeu durante o seu tempo com o professor da Faculdade de Pomona nos Estados Unidos da América. As improvisações eram conduzidas por Wasson, tendo a participação de um aluno por vez e com os comentários realizados exclusivamente pelo professor no final de cada improvisação apresentada.

Figura 1 - Exemplo do exercício “coelho” com a corda



Fonte: Foto por Christian Abes, atriz própria autora

- Terças-feiras: pela manhã, a professora era Soum, a qual oferecia o aquecimento mais aprofundado da escola, com atividades que promoviam alongamento e exercícios abdominais. Com o corpo aquecido e preparado para exercícios mais

complexos, Soum passava uma boa parte da manhã lançando desafios para os alunos já formados, com escalas extremamente complexas e contrapesos. Esta primeira parte da aula sempre terminava com a apresentação e execução de figuras de estilo. Depois da pausa para almoço/cigarro/café, os diretores da escola – Wasson e Soum – ensinavam o as peças de estilo que compõem o repertório. Tanto aquele criado por Decroux, como o desenvolvido por Leabhart.

- Quartas-feiras: pela manhã as aulas eram ministradas por um dos assistentes da escola. Era conduzido, nesta parte da aula, um aquecimento de mimo corporal com uma corda, para trabalhar braços e espinha dorsal e subsequentemente eram realizados exercícios de escalas e contrapesos. Depois do intervalo, a aula era ministrada por Wasson e Soum, aprendíamos novas peças do repertório ou aprofundávamos aquelas que já estavam encaminhadas, com breves demonstrações dos alunos mais antigos da escola.
- Quintas-feiras: neste dia, o tempo de aula era dedicado a um único tópico: composição dos alunos regulares do programa. Como era de se esperar, inicialmente, Soum conduzia um breve aquecimento, com abdominais e alongamento postural³⁹. Logo na primeira quinta-feira do ano

³⁹ “O método *Stretching Postural* e sua marca registrada devem a sua existência a Jean-Pierre MOREAU, fisioterapeuta do Instituto Nacional de Esportes [da França] e treinador de atletas de alto-rendimento de 1960. *Stretching Postural* é o resultado da intuição de J-P MOREAU, que foi subsequentemente confirmada: importância dos músculos das costas, os quais apoiam a nossa postura, acima dos músculo dinâmicos que potencializam nossos movimentos durante a atividade física. Este trabalho foi desenvolvido a partir de 1965 a fim de produzir a rica e muito bem pensada técnica que está

letivo, a turma era dividida em três grupos. Cada grupo tinha um diretor, que era assim designado pelo fato de ser aluno do terceiro ano do curso integral (caso houvesse um número grande no terceiro ano, a direção era em dupla ou trio). Depois dos últimos exercícios de alongamento postural, os grupos passavam as três horas subseqüentes reunidos discutindo e ensaiando composições que deveriam durar no máximo vinte minutos, as quais seriam apresentadas ao final de cada um dos dois primeiros trimestres. Já no último trimestre, este tempo era dedicado ao ensaio da apresentação do final do ano letivo da escola, que acontecia, geralmente, na última semana de junho. A apresentação era realizada sob a direção de Wasson e Soum e o elenco era composto exclusivamente pelos alunos regulares do programa.

- Sextas-feiras: Wasson conduzia as primeiras horas do dia com um aquecimento aeróbico intenso, seguido de exercícios específicos do mimo corporal, como “o coelho” ou os exercícios com a corda (ver Figura 2). Depois o tempo era dedicado ou a contrapesos ou a alguma figura de expressão. A segunda parte da aula era dedicada à improvisação com alunos regulares, formados e membros da companhia. Era um momento em que alunos mais novos podiam entender os benefícios do mimo corporal no corpo daqueles que já dominavam a técnica. Essas improvisações eram

em uso hoje em dia. Depois de sua morte em 1988, sua esposa, Francine MOREAU, e sua filha, Laurence MOREAU, criaram uma associação para continuar e pesquisar ainda mais o desenvolvimento e o ensinamento do método” (www.stretchig-postual.com/gb.histoire.php)

acompanhadas de comentários realizados exclusivamente pelos diretores da escola.

Figura 2 – Exemplo do exercício de oferenda da corda



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz a própria autora

Uma vez por ano, o professor Dr. Marco De Marinis, da Universidade de Estudos de Bolonha era convidado a fazer exposições teóricas sobre: mimo corporal, teatro do século XX, principalmente no que concerne o teatro físico ou, então, sobre algum outro assunto pertinente ao mimo corporal. Eu tive a oportunidade de assistir a uma palestra muito elucidativa sobre o diretor polonês Jerzy Grotovski, o autor, diretor e ator francês Antonin Artaud, e sobre o teatro físico no século XX. Essas exposições eram realizadas em fevereiro, numa sexta e num sábado, com a duração de quatro horas, cada dia. Exceto as palestras do professor italiano, as únicas exposições teóricas que ocorriam durante o ano letivo eram aquelas proferidas pelos diretores da escola.

A *ISCM – Theater L'Ange Fou* foi uma das últimas escolas a serem abertas por alunos procedentes diretamente de Decroux. Por mais de trinta anos, os diretores Wasson e Soum ensinam a técnica do mimo corporal para alunos por eles selecionados. Com o passar dos anos, os alunos desta escola se inspiraram e abriram suas próprias instituições de ensino, como é o caso de *MOVEO – Centro de Formação e Criação*, localizado em Barcelona, Espanha. Este centro tem como diretores

antigos assistentes de Wasson e Soum – o francês Stephane Lévy e a belga Sophie Kesser, os quais em 2002 deixaram o *Theatre de L'Ange Fou* com o propósito de seguirem os seus próprios passos em solo espanhol. Apesar de todas as facilidades burocráticas que a escola oferecia, no que diz respeito a visto de estudante para ingresso no Reino Unido, documentação necessária para benefícios direcionados a estudantes, como isenção de determinados impostos, a *ISCM* foi, certamente, uma das poucas escolas que mantiveram determinado tipo de “pureza” e fidelidade no que concerne a transmissão da técnica, tanto no seu aspecto pedagógico, quanto em sua estrutura. Nesta escola também ocorriam rompimentos traumatizantes entre alunos e professores, assim como expulsões por motivos de ordem pessoal. Portanto, os seus últimos assistentes, a quem, possivelmente, Decroux confiou a continuação de seu “Grande Projeto”, procuraram manter, tanto a transmissão do mimo corporal pela tradição oral, implacável e empírica, características do “purismo” de seu mestre francês, quanto a manutenção do mimo corporal como arte autônoma.

1.4 EM BUSCA DE UM TREINAMENTO CONTÍNUO

Em 2008 deixei a escola. Mesmo havendo cursado os três anos do curso integral, não recebi o diploma de conclusão de curso. Foi um rompimento, que talvez possa ser entendido como um dos vários rompimentos que ocorreram entre o criador do mimo corporal e seus discípulos. No entanto, a época era outra, e os professores eram outros. Depois de apresentar o primeiro dia de diploma (que será explicado nos parágrafos seguintes) resolvi deixar de lado a aquisição do papel que certificava a minha conclusão do curso por motivos de desavença com os professores e diretores da escola.

Apesar de ter passado três anos na *ISCM*, eu não concordava com o gerenciamento pedagógico com os qual os diretores administravam a escola, principalmente no que concerne ao relacionamento professor/aluno. Para mim, era difícil concordar com uma relação de mestre/discípulo e acatar, sem nenhum tipo de debate ou questionamento, toda e qualquer imposição realizada pelos diretores. Por esse motivo, depois de três anos (de 2005 a 2008), saí da *ISCM*, com o intuito de seguir o meu próprio caminho no teatro, de acordo com a minha estética, poética e ética de trabalho. Ao olhar para trás e procurar entender as relações que foram estabelecidas nesses três anos de escola, diferentemente do que relata Burnier (2001) na sua tese de doutorado ao reconhecer Decroux como seu mestre, hoje em dia sinto-me mais próxima do sentimento de Walter Pfaff (1999), quanto a perceber que o meu aprendizado esteve e ainda está (o aprender é um estado do qual nunca quero me afastar) relacionado a várias pessoas, e dentre elas se encontram Wasson e Soum.

Não obstante, o último ano de escola foi muito importante, porque foi precisamente quando precisamos organizar o nosso “diploma”, uma apresentação final para os professores, assistentes e colegas da escola. Havia alguns requisitos para essa apresentação de conclusão do curso de três anos, e um deles era a exposição do conhecimento prático adquirido, ou seja, a apresentação de uma série de números, peças de estilo e compulsoriamente as consideradas peças principais de Decroux, como por exemplo: “A lavadeira”, “O carpinteiro”, “A fábrica”. Para este trabalho de conclusão de curso, o chamado “diploma”, além das peças obrigatórias preparei uma das peças criadas por Leabhart. Como ele foi o primeiro a ensinar o mimo corporal para Wasson, aprendíamos também algumas peças criadas pelo

professor e editor americano, como “A cadeira” e “A mesa” e a por mim escolhida foi a peça “Mesa, cadeira e copo”. Para a série de figuras de estilo, como são muitas, fiz uma pequena seleção, dentre elas estão: “A bela figura”, “Carinho nas costas de Vênus”, “anjo no balcão”, “O machado”, “O disco”, “Descida na água”, “*Sommelier*”, “Servindo os pratos”, “O beijo”, “O pincel”, “O semeador”, “O forçado” “O extensor” “A corda” e “O ferreiro”. Portanto, este último ano foi de prática intensa. A preparação era para uma demonstração mais ou menos pública, mesmo que somente os alunos da escola e integrantes da companhia *Theatre de L’Ange Fou* fossem convidados, além de íntimos e família. O meu então marido, o lituano Mindaugas Miliauskis, que também havia frequentado a escola e, portanto, já havia apresentado o seu diploma no ano de 2003, foi de grande ajuda nos estudos minuciosos e detalhados de cada figura de estilo, das peças de Decroux e Leabhart para a apresentação do diploma na *ISCM*.

Logo após deixar a escola, encontrei-me em um momento complicado porque doravante, fora da escola, era preciso conciliar economicamente a minha vontade de continuar um treinamento ostensivo e as dificuldades de encontrar um lugar para treino fora da *ISCM* que não fosse exorbitantemente caro. Estávamos em Londres e o fator financeiro foi determinante no que diz respeito à probabilidade de conseguir desenvolver um trabalho em cima do treinamento de mimo corporal. No final de 2008, Mindaugas foi chamado para dar uma oficina de mimo corporal em Bath, para bailarinos e afins. Tive a oportunidade de colaborar na estruturação da oficina e me apresentei como sua assistente. Essa foi a primeira vez que pude organizar e presenciar um encontro pedagógico de mimo corporal, sendo uma das ministrantes. O apartamento onde morávamos era relativamente

espaçoso e nos dava possibilidade de treinar, durante uma hora ou uma hora e meia por dia, a depender dos horários de trabalho. No entanto, ambos tínhamos empregos de quarenta horas semanais e raramente conseguíamos um dia de folga juntos para dedicarmos-nos por três ou quatro horas de treino e então, seguíamos com as complicações de encontrar-nos para continuar, em conjunto, com o treino de mimo corporal, na intensidade que queríamos.

Em 2009, resolvemos mudar-nos para o Brasil e morar na ilha de Florianópolis. Inicialmente, o intuito era abrir uma escola de mimo corporal. Todavia, a nossa situação financeira era precária para tal empreendimento, e então, decidimos realizar uma pesquisa sobre a quantidade de escolas de teatro na Grande Florianópolis e as possíveis parcerias que poderíamos fechar. Infelizmente não tivemos sucesso em estreitar nenhuma parceria significativa. Durante dois anos tentamos adentrar diferentes estabelecimentos de ensino livres ou institucionalizados governamentalmente para ensinar a técnica que havíamos aprendido, de acordo com a metodologia que estávamos desenvolvendo. Um grande amigo meu, que estudou comigo durante o meu período de graduação, Toni Edson, estava atuando como professor substituto na Universidade Federal de Santa Catarina e indicou-nos para a realização de integrar a grade de oficinas na Semana de Artes que estava sendo organizado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade. Foram dois dias de oficinas, nas quais tivemos na faixa de 12 a 15 alunos a cada dia. A recepção para a técnica foi um tanto insólita. Os participantes da oficina eram basicamente alunos do recém-aberto curso de teatro na universidade e, não tinham muito conhecimento sobre Decroux, o mimo corporal e tão pouco estavam familiarizados com treinamento físico para

atores. Portanto, as oito horas, divididas em dois encontros de quatro horas cada foram recebidas com certa relutância.

Somente anos mais tarde, pude perceber que parte disso ocorreu devido à incompreensão dos fundamentos básicos da técnica do mimo corporal. Segundo Leabhart, esta é a “dificuldade de vender ou propagar algo que não pode ser explicado em cinco palavras ou menos, nossa cultura comercial e secular diante do que é essencialmente uma arte ‘sagrada’” (1999, p. 3) e isso traz complicações no que diz respeito à estruturação de uma ética de trabalho que se distancia das práticas de formação ou aperfeiçoamento técnico mais imediatistas. Em outras palavras, a estruturação que havíamos era a de uma arte sagrada, apesar de que a intenção não fosse a de apresentar o mimo corporal como arte sacra e pura. Como resultado, encontramos, na época, adversidades para promover um curso ou oficina para atores e atrizes que não tinha como objetivo ensinar um tipo de fórmula apreensível de maneira rápida. Essa dificuldade não foi sentida somente por nós, ou por Leabhart, o próprio Decroux lutou toda a sua carreira contra a indisposição dos jovens, aspirantes a atores e atrizes em aprender algo novo

O aspirante a ator tem o desejo de entrar em cena, não de profissionalizar [...] Tomemos o exemplo da pantomima corporal, que é o meu campo: Quando lhes propus a palavra, resposta: gostaria de ver um exemplo prático. Eles nem sequer têm fé! / E creem em Deus somente quando o tocam. / Quando mostrei a eles um sábio prático, denunciavam as lacunas. / Eles nem sequer têm imaginação! E são severos com a virtude. Quando lhes apresentei um exemplo desenvolvido, resposta: eu nunca poderia, é muito difícil! Eles nem sequer têm

o entusiasmo! Ou mesmo: não tenho tempo. / Eles não têm tempo para aprender! Em seguida encontram tempo para ensinar. Interpretam a seu modo a frase célebre de um general: 'Não posso mais defender-me, então ataco'. Fora os jovens! Ambos! O lugar dos jovens é na escola. (DECROUX apud MARINIS, 1993, p. 128, tradução nossa)⁴⁰

A apresentação de uma nova proposta raramente é bem recebida. Contudo, a nossa permanência no Brasil não foi de todo improdutiva. Com a minha formação acadêmica e experiência de vida, as oportunidades de emprego se estendiam além de varejo ou restaurantes e, desta forma, pudemos nos estabilizar melhor e encontramos o tempo necessário para treinar, mesmo que em casa, já que alugar uma sala para ensaio estava fora do que o nosso orçamento doméstico permitia. Passamos então a maior parte do tempo arquitetando e organizando um planejamento de treino semanal, decompondo figuras de estilo e estruturando uma rotina que incorporasse os exercícios necessários para um melhor desenvolvimento técnico do mimo corporal.

⁴⁰ *“L’aspirante attore è desideroso di andare in scena, non di perfezionarsi [...] Prendiamo l’esempio della pantomima corporea, che è il mio campo: Quando gliela proponevo a parole, risposta: vorrei vederne un esempio pratico. Non hanno neppure la fede” E credono a Dio solo quando lo toccano. Quando mostravo loro un saggio pratico, essi ne denunciavano le lacune. Non hanno neppure l’immaginazione! E sono severi con la virtù. Quando gliene presentai un campione messo a punto, risposta: non potrei mai, è troppo difficile” Non hanno neppure l’entusiasmo! Oppure anche: non ho tempo. Non hanno il tempo per imparare! Allora trovano il tempo per insegnare. Interpretando a modo loro la celebre frase di un generale: ‘Non posso più difendermi, quindi attacco’ Largo ai giovani! Sia! Il posto dei giovani è a scuola ”*

Em 2011, por motivos de ordem familiar, partimos para a Lituânia, onde trabalhamos com o *Kauno Pantomimos Teatras* [Teatro de Pantomima⁴¹ de Kaunas], na cidade de Kaunas, onde Mindaugas nascera e se criara, com o privilégio de fazer parte do grupo permanente de pantomima da cidade. Trabalhávamos de terça a domingo e folgávamos na segunda. Neste período pudemos, finalmente, estabelecer um cronograma de aulas fora do formato de tempo reduzido que tem uma oficina e buscar um molde de treinamento contínuo. O nosso trabalho consistia em atender aos ensaios de terça a quinta, das dez da manhã às quatro da tarde e, participar das apresentações durante os finais de semana, que geralmente aconteciam às oito da noite, exceto quando eram vendidos espetáculos para as escolas, os quais eram realizados durante a semana, às onze da manhã e três da tarde. Para fazer as apresentações, tive que aprender a maior parte das peças de repertório do grupo e até participei da montagem de uma delas.

Em Kaunas tivemos uma oportunidade única, visto que os nossos horários de trabalho eram os mesmos e, relativamente resumidos, em comparação ao que estávamos acostumados: em Londres, ou em Florianópolis, normalmente trabalhávamos oito ou dez horas seguidas e depois ir treinar, ou vice-versa, já em Kaunas, a nossa jornada diária de trabalho não ultrapassava seis horas. Desta maneira, aproveitamos a chance de ter tempo para ensinar o mimo corporal para aqueles que quisessem aprender. Não obtivemos muito sucesso de público, o número de alunos era

⁴¹ A arte da Pantomima nos países do Leste Europeu é a arte de apresentar espetáculos sem o uso de falas, em contraste do significado atribuídos à língua francesa, como aponta Patrice Pavis no Dicionário de Teatro (2003), no qual pantomima é a arte de contar anedotas em silêncio.

extremamente reduzido, mas esse foi um momento no qual tivemos a nossa disposição uma sala de ensaio, sem custo adicional, para pormos em prática as nossas especulações sobre o desenvolvimento da técnica do mimo corporal. O objetivo era de de-sacralizar o ensino da técnica. Depois de seis meses trabalhando no *Kauno Pantomimos Teatras*, por motivos de ineficiência administrativa, o grupo estava sob ameaças de ter o orçamento estatal cortado e assim decidimos que seria melhor procurar outros meios para dar continuidade à nossa pesquisa. Assim passamos três meses na Casa da Cultura da cidade de Kaunas, ensinando e treinando mimo corporal diariamente, quatro horas por dia, cinco dias por semana.

Depois dessa temporada, na segunda metade de 2012, partimos novamente para Londres, em busca de emprego, já que a Lituânia se encontrava numa situação econômica bastante complicada desde sua inclusão no Espaço Econômico Europeu em 2004. No Reino Unido, voltamos, praticamente, às mesmas dificuldades financeiras que já conhecíamos, mas desta vez, procuramos empregos que nos possibilitassem continuar o nosso treino de pelo menos duas horas diárias.

Em 2013, por motivos de ordem pessoal e familiar voltei sozinha para o Brasil, e aqui em Florianópolis dei continuidade ao meu treinamento. Logo de início, preparei projetos para as escolas particulares de Florianópolis para dar aulas curriculares de teatro e extracurriculares de mimo corporal. A Prof. Dra. Fátima de Costa Lima, da UDESC convidou-me para participar do grupo de pesquisa por ela coordenado, “Imagens Políticas”, e pediu-me para fazer a preparação corporal do grupo de extensão “NEGA”. No início de 2014, tive a chance de ministrar uma oficina de mimo corporal no curso de especialização “Arte no Campo”, coordenado pela Profa.

Dra. Márcia Pompeo e também fui convidada por Elke Siedler, a então gestora do espaço Célula Dança, para dar aulas de mimo corporal regulares no seu estabelecimento, onde ensino a técnica decrouxiana até os dias de hoje, mesmo que sob outra gerência.

No ano de 2015, além das aulas regulares de mimo corporal, fui convidada pela professora e coordenadora Carmen Fossari do Departamento Artístico Cultural (DAC) da UFSC para ministrar oficinas de improvisação teatral e mimo corporal. E assim continuo o trabalho iniciado sete anos atrás de encontrar uma pedagogia para atores, atrizes e afins que desenvolva uma consciência corporal empregando as potencialidades específicas de cada um, sem enclausurar a movimentação no código elaborado por Decroux.

1.5 EM BUSCA DE UMA NOVA PEDAGOGIA

Durante o meu curso de graduação em teatro estive em contato, tanto prática como teoricamente, com algumas das diferentes abordagens metodológicas que foram desenvolvidas, principalmente na Europa, ao longo do século XX, referentes ao trabalho do ator. Mesmo que dentro de uma graduação não seja possível um aprofundamento técnico significativo, não obstante, pude ter uma ideia geral de cada uma das diversas condutas e éticas de trabalho elaboradas pelos chamados “mestres europeus”. Ao final do meu curso, no meu trabalho de conclusão de curso, expus o mimo corporal como a resposta aos anseios de Craig. Naquele momento, supunha que o mimo corporal englobava tudo que era preciso para a formação de um ator ou de uma atriz. Inocência atrelada com o anseio de encontrar uma técnica que simplificasse o trabalho do ator, mesmo sabendo que não era a única, afirmei que, embora não fosse a única

técnica disponível, no mimo corporal “encontra-se uma metodologia que procura estimular o processo criativo do ator através de um caminho específico [...] Essa é uma das várias formas que tem de estimular a criatividade [...] não significa que [seja] a única nem a mais correta” (LOPES, 2005, p. 63).

Logo nos meus primeiros meses na *ISCM*, ao vivenciar, deveras, a prática do mimo corporal, comecei a assimilar de forma mais significativa aquilo que Gaston Baty quis dizer na sua carta aberta publicada no jornal francês *Aujourd'hui* em 26 de maio de 1942

Teatro é a única arte completa, capaz de expressar totalmente a alma e o mundo. As outras se integram quando um dos métodos de expressão do teatro vive por se só e se declara independente; elas são como o troco de prata de uma moeda de ouro. Quando Decroux tenta isolar do processo dramático o elemento mímico, o qual ele aprecia por si só, ele está mais uma vez mutilando a arte maior em benefício de uma manifestação, que apesar de tudo, é menor. Tal amputação não nos oferece um corpo do qual um membro foi amputado, mas ao invés, [nos oferece] o membro do qual o corpo foi decepado. E o perigo é ainda maior porque o talento de Decroux é grande (BATY apud DECROUX, 1985 p. 28, tradução nossa)⁴²

⁴² “*Theatre is the only complete art, capable of totally expressing the soul and the world. The others come into being when one of the theatre’s methods of expression lives by itself and declares itself independent; they are like the silver change from a gold coin. When Decroux tries to isolate from the dramatic process the mimic element, which he likes for its own sake, he is once more mutilating the major art for the benefit of a manifestation, which is, in spite of everything minor. Such an amputation does not even offer us a body from which a limb has been severed, but instead the limb from which the body has*

Não concordo inteiramente com o início da afirmação de Baty, ao comparar a mímica e o teatro, sugere que o teatro possivelmente seja “a única arte completa”. Mas comecei a sondar uma perspectiva um pouco mais ampliada, principalmente no que ele quis dizer sobre as variadas artes que integram o teatro. Apesar de tudo, acredito que esta seja uma escolha de ordem pessoal e poética do fazer cênico. Afinal, existem habilidosos artistas que dedicam toda uma vida a uma dessas categorias que integram a arte do teatro, especializando-se e desenvolvendo maneiras fantásticas de trabalhar tal arte, a qual Baty se refere como o “membro amputado”. Como é o caso de Marceau, que se dedicou exclusivamente à arte da pantomima francesa antiga, criou o palhaço Bip e o transformou na sua marca. Assim também é o mimo corporal, sem dúvida apaixonante. A sua plasticidade baseia-se numa estilização, a qual molda o movimento num fluxo do belo e que é tão difícil de conseguir executar que, uma vez que se consiga, há uma tendência de se pensar que todo o trabalho já está realizado e não seja mais necessário lutar, ou buscar, mas só repetir o que lhe foi proporcionado por esse talentoso francês, Decroux.

Porém, compreendo o teatro como ato político e local de desconforto, pois, como afirma o próprio Decroux “é preciso ter o que dizer [...] aquele que está feliz com as coisas do jeito que são, não tem o que fazer no palco” (DECROUX apud SKLAR, 1998, p. 115, tradução nossa)⁴³. Todavia, para mim, o mimo corporal, não consegue abarcar toda a complexidade do que é “estar em cena”, dramaticamente falando. O mimo corporal se

been severed. And the danger is all the greater because Decroux's talent is great

⁴³ “One must have something to say [...] one who is happy with things the way they are has no business being on stage”

apresentou para mim como uma das variadas ferramentas do fazer teatral. Independentemente de toda a orientação que eu estava recebendo, de Soum e Wasson, ou seja, a sua visão sobre a arte do teatro. Posso dizer que uma “pulga atrás da orelha” sempre me alertava que aquilo era, simplesmente, um dos componentes e não uma totalidade em si.

A partir dessa observação, o meu objetivo em absorver esse conhecimento estava direcionado à sua utilização como ferramenta, ou seja, o meu aprendizado estava, portanto, condicionado ao uso do mimo corporal a serviço do teatro, uma arte maior e que consiste na aquisição de outros tipos de conhecimento, como é o caso do trabalho da voz, e principalmente do jogo dramático. Com essa compreensão, o propósito ficou claro e como também ficou a minha abordagem do mimo corporal, não mais como arte autônoma, mas agora como técnica de grande valia para a arte corporal do ator e da atriz de teatro. Conseqüentemente, a minha atenção se voltou a dois pontos cruciais que me causavam determinado desconforto na *ISCM*:

- dificuldade de apreensão da técnica – muitos dos alunos que se encontravam ali na escola, há mais de dois anos, ainda não conseguiam entender os mecanismos para a execução de movimentos escolásticos⁴⁴;
- uniformização e mecanização do movimento – uma vez apreendida a técnica, os alunos mais pré-dispostos e os mais “dotados e aptos” integrantes companhia tinham na sua

⁴⁴ Os movimentos escolásticos são aqueles que se encontram decupados para um treinamento mais mecânico e fraccionado da técnica. Nestes movimentos não se procuram as nuances de ritmo ou respiração, pois o foco reside na execução do movimento em si e não no que está sendo transmitido ou sugerido pelo ator.

movimentação determinado carimbo do mimo corporal.

No decorrer das aulas, comecei a indagar se esses dois aspectos acima descritos eram, de fato, consequências absolutamente inerentes à técnica do mimo corporal, ou seja, se seria esse o preço que se deveria pagar pela especialização. Essa é uma interpretação recorrente, já que uma técnica está diretamente ligada ao processo de aculturação do qual fala Burnier (2001)

Como vemos, uma técnica corpórea estruturada e codificada significa algo bem preciso, com códigos elaborados, com um sistema coeso de regras e uma estrutura equiparável à estrutura gramatical de uma língua natural [...] uma técnica significa uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até as formas de expressão” (BURNIER, 2001, p. 81).

Neste caso, a uniformização do movimento não é totalmente incompreensível e é, no mínimo, um lugar-comum o fato de julgá-la como o efeito colateral de um aperfeiçoamento técnico. O próprio Decroux exaltava a absoluta estilização do movimento. De acordo com Soum e Wasson, uma das críticas mais ferrenhas aferidas pelo seu mestre era caso o movimento carregasse uma característica muito humana. Suponho que Decroux se referisse às possíveis evidências de idiosincrasia que poderiam saltar aos olhos quando seus alunos e alunas realizavam os movimentos por ele proposto. Talvez, um pouco do que Burnier observa como sendo a finalidade do seu mestre francês: a perfeita reprodução das peças, números e exercícios que ele havia elaborado, e não as potencialidades dos alunos e das alunas diante dele. Afinal de contas, o mimo corporal que ele estava

desenvolvendo a fim de ser codificado precisava, de determinada forma, seguir um padrão e, talvez seja por isso que, como relata uma ex-aluna e importante colaboradora, Marise Flach que

Uma das coisas que Decroux fazia, pelo menos quando estive com ele [...] era de dar as aulas não tanto para os alunos, quanto para ele mesmo. Se trabalhava para os alunos era somente para aqueles que lhe serviam, que depois usava em seus espetáculos” (FLACH apud DE MARINIS, 1993, p. 125, tradução nossa)⁴⁵

No que diz respeito à dificuldade de apreensão da técnica, em primeira análise, isso deveria ser algo comum e habitual, já que o mimo corporal propõe uma movimentação extra cotidiana e o corpo leva certo tempo para se acostumar a um novo código. No entanto, eu me surpreendi com a longa duração de tempo que a maior parte dos alunos estava levando para entender os mecanismos de base. Muitos dos exercícios propostos por Soum e Wasson, suponho serem os exercícios desenvolvidos pelo próprio Decroux, ou derivados, realizados de maneira precária pela maior parte dos alunos, inclusive os de longa data. E então, comecei a sondar se o que acontecia não era o fato de que estes exercícios carecessem de preparação ou até mesmo de movimentos preliminares, como é, por exemplo, o caso dos contrapesos. Mesmo existindo os exercícios escolásticos de contrapesos, onde cada um deles é fragmentado e realizado passo a passo, ainda assim, a

⁴⁵ “*Una delle cose che Decroux faceva, almeno finché sono stata con lui [...], era di tenere lezione non tanto per gli allievi, quanto per se stesso. Se lavorava per gli allievi, lo faceva solo per quelli che gli servivano, che poi usava per i suoi spettacoli*”

movimentação simplificada ainda se revelava complexa e de grande dificuldade, até mesmo para os alunos mais adiantados de mimo corporal.

Por esse motivo, durante o meu segundo ano na escola, que teve início em outubro do ano de 2006, senti a necessidade buscar em outras práticas corporais exercícios complementares, para um efetivo enriquecimento e aprofundamento da técnica. O objetivo era o de aguçar dois níveis diversos concomitantemente: melhor preparação do meu corpo para atingir determinados níveis de força, alongamento e concentração que a técnica exigia; e o benefício em vivenciar e experimentar diferentes códigos com o propósito de não viciar a minha movimentação àquela do mimo corporal

Os aquecimentos propostos em sala, mesmo aqueles propostos por Soum, não me pareciam suficientes para suprir essas novas demandas. Portanto, a partir do segundo ano de escola, passei a acordar uma hora antes do que era de costume para dar início a uma rotina adicional, a qual foi composta a partir das várias práticas que havia previamente estudado no decorrer dos últimos anos.

Essa rotina de exercícios consistia em: movimentos de ioga, os *ássanas* que compõem a série primária do ashtanga ioga; sequências de alongamento oriundos da dança contemporânea, exercícios que integram a técnica desenvolvida por Martha Graham, Merce Cunningham, alguns exercícios de barra no chão do balé; e uma sequência que compreendia os inúmeros tipos de abdominais que havia aprendido em diversas oficinas de dança e capoeira, além de dois tipos de flexões, com o objetivo de trabalhar o maior número possível de músculos entre o peitoral, o trapézio e o braço como um todo.

Assim como na *ISCM* desenvolvíamos trabalhos diferentes a depender do dia da semana, também procurei, naquela minha nova rotina que antecedia as aulas regulares realizar uma sequência específica de acordo com o que seria trabalhado na escola. Em um dia eu praticava os *ássanas*, em outro dia, os exercícios de barra no chão. As únicas partes da rotina que se repetiam sempre eram a sequência de abdominal e a de alongamento, pois o que tinha em mente era criar um hábito disciplinar que sempre operasse nessas duas categorias independentemente do que procedesse em sala de aula, nos treinos, ou seja, em geral. Essa experiência permitiu-me elaborar um tipo de dinâmica preparatória que não estava, *a priori*, diretamente relacionada ao treinamento de mimo corporal, mas que servia de preâmbulo para a execução dos exercícios da técnica desenvolvida por Decroux.

A contínua elaboração e execução dessa dinâmica preparatória trouxe vários elementos que puderam ser trabalhados para melhor realizar os exercícios de segmentação corporal, contrapesos e dinamorritmo. Tomemos como exemplo, um exercício de escala simples, progressiva no plano “profundidade”: são necessárias força e flexibilidade para inclinar do “busto” para trás e manter essa inclinação por, pelo menos, alguns segundos. Notei, no meu segundo ano, na *ISCM*, ao realizar a tal sequência preambular, que esses exercícios operavam como facilitadores e catalisadores para otimizar a execução dos movimentos e, da mesma forma, alguns dos exercícios oriundos da técnica elaborada por Martha Graham adaptam-se apropriadamente no treino mecânico e preparatório tanto para inclinar quanto para sustentar a postura no mimo corporal. Isso não significa que para se fazer mimo corporal seja preciso uma proficiência na técnica desenvolvida por Martha Graham, mas

simplesmente que poderíamos, sim, beneficiar-nos de alguns dos exercícios por ela propostos com a finalidade de potencializar o aprendizado de mimo corporal.

Outra técnica que pode ser utilizada no treinamento de mimo corporal é o balé clássico. Os exercícios de barra são fundamentais para uma satisfatória estruturação das posições de base no mimo corporal, já que Decroux as trouxe do próprio balé. Um dos maiores obstáculos no mimo corporal é a aquisição de uma apropriada rotação das coxas para fora. A rotação para fora é uma das maneiras de garantir que o joelho esteja adequadamente alinhado com o pé, sem forçar essa articulação tão essencial a quem cultiva práticas corporais. O mimo corporal em si, simplesmente demanda a posição, mas não tem exercícios preparatórios que desenvolvam muscularmente o hábito de rotacionar as coxas para fora e muito menos de mantê-las assim. Já o balé clássico dispõe de vários exercícios que promovem uma *práxis* de rotação das coxas para fora e de posicionamento dos pés. Mais uma vez aqui, o objetivo em utilizar esses exercícios não é o de alcançar os altos padrões técnicos provenientes do balé, mas o de treinar o corpo, baseando-se fundamentalmente no cerne do que, segundo Vigarello (2008) significa o treinamento como o conjunto de “...movimentos sistematizados, mecânicos e precisos, controlados com o único objetivo de aumentar os recursos físicos” (p. 199).

Um dos fatores interessantes é que ao admitir que meu corpo transitasse por outros códigos e práticas corporais, ao longo da minha formação na *ISCM* eu estava permitindo que a aquisição daquele conhecimento prático fosse realizada de forma horizontal, não tão centrada em uma única técnica, mas numa forma diversificada de entender e procurar solucionar os obstáculos. Em contrapartida, no interior da escola, a impressão que eu

tinha era que existia somente uma verdade: o mimo corporal. Provavelmente essa era uma estratégia de marketing utilizada por Soum e Wasson, na qual se pregava que nos dias atuais só existiam duas pessoas no mundo que eram gabaritadas a ensinar esta verdade: Soum e Wasson, por terem sido eles os últimos assistentes de Decroux e por lhes ter sido confiado pelo seu mestre, a missão de difundir e, portanto, erguer a “Catedral do Mimo Corporal”, ou seja, o “Grande Projeto” pressagiado e iniciado pelo francês.

Comentários, opiniões sobre o mundo do teatro e anedotas sobre a genialidade de Decroux eram muito comuns na escola. O meu propósito estava longe de questionar o laborioso trabalho que havia sido elaborado ao longo de, praticamente, sessenta anos. No entanto, era difícil para mim não fazer comparativos entre outros chamados “mestres europeus” e também questionar até que ponto algumas dessas visões eram adequadas e a qual tipo de teatro elas se encontravam apropriadas. Acredito que a constante indagação seja um posicionamento habitual de recém-graduados. Ademais, as soluções eram sempre aquelas do mimo corporal, o qual eu concebia somente como técnica, como já foi dito anteriormente, e como técnica, eu o comparava a outras técnicas com as quais já havia tido contato, algumas mais efetivamente que outras: balé clássico, artes marciais (principalmente o kung-fu), ioga, dança moderna (durante o meu tempo de pesquisa com o Prof. Dr. Milton de Andrade Jr.) e outras oficinas diversas de teatro (no que se refere a corpo e fisicalidade).

A dúvida e o questionamento estiveram presentes comigo durante todo o curso, não como agentes paralisadores de absorção de conhecimento ou desenvolvimento da técnica no meu corpo, mas como catalisadores, facilitadores de compreensão e melhor

articulação dos dados que me estavam sendo conferidos. E logo pude perceber, que a forma de transmissão dessa técnica havia, de certa forma, parado no tempo, juntamente com Decroux. Soum e Wasson procuravam reproduzir o mesmo sistema pedagógico de seu mestre, não só no que compete à didática, ou à metodologia estrutural das aulas durante a semana, mas também no que se refere à linguagem usada, aos conceitos tratados e aos valores transmitidos. A idealização de um corpo, de um ser mímico perfeito, sendo este Decroux, como memória eterna ou Wasson como exemplo vivo, era presente na escola, nas aulas, nos exercícios, nas falas dos professores e dos assistentes, o padrão almejado era um ideal de mimo corporal a partir do seu o criador ou do seu fiel herdeiro. Em outras palavras, o modelo de corpo, primordialmente masculino, o qual se fundamentava na harmoniosa constituição retilínea, capaz de movimentar-se dentro das linhas geométricas traçadas pelo próprio Decroux. Um corpo tão ideal que não abarcava nem a pluralidade dos corpos masculinos que frequentavam a escola e, muito menos, a voluptuosidade de um corpo feminino. Um corpo quimérico que tinha como referência a estilização da beleza neoclássica, um padrão de belo que entrava claramente em conflito com a diversificação de nacionalidades que frequentavam a *ISCM*.

Em Londres, tive a oportunidade de inúmeras vezes, assistir a performances da *Merce Cunningham Dance Company* [Companhia de Dança Merce Cunningham], provavelmente a última apresentação em Londres do coreógrafo, com os programas *XOVER*, *BIPED*, *CRWDSOCR* e *Split Sides*⁴⁶. Enquanto assistia às

⁴⁶ “*XOVER* é apresentado juntamente com uma antiga colaboração com Rauschenberg para cinco dançarinos, e *BIPED* (bite00), que explora novas possibilidades para tecnologia e dança na forma de ‘coreografia virtual’ [...] *CRWDSOCR* (1993), apresentando o *blues*

performances, notei que interessantemente havia um dançarino, em particular, que se destacava do resto, não por ser surpreendentemente melhor que os outros, mas por haver nele uma qualidade de movimento completamente diferente dos outros. É como se o seu corpo não servisse àquele grupo de dançarinos que se movimentavam de maneira tão uniforme e coerente. Eu sabia que entrar na companhia de Cunningham não era exatamente a tarefa mais fácil de se realizar, e que o coreógrafo americano escolhia cuidadosamente os integrantes que carregavam a sua marca. Então, como é que Cunningham poderia ter escolhido aquele dançarino, tão diferente do resto, o qual tinha no seu corpo algo de outro código tão diferente daquele que estávamos acostumados em assistir e apreciar nas suas apresentações. Foi então que compreendi que, provavelmente para que uma técnica persista, ao longo dos anos, é necessário que existam atualizações e adaptações. E é justamente na diferença de corpos, no diálogo entre o conceito, como ideia, e o corpo, como agente e arquivo, que uma técnica persiste, assim como o balé clássico, o qual sofreu várias transformações desde os escritos de Jean-Georges Noverre até os dias de hoje.

Com a finalidade de continuar trabalhando com a técnica do mimo corporal, primeiramente precisava deixar de lado esse corpo idealizado, esse modelo de perfeição geométrica, cartesiana e, com isso, que o padrão idealizado do mimo corporal como imagem não deveria se sustentar na condição de materialidade. A partir desse momento, o que passaria a existir seria um diálogo entre técnica, como referência, e não mais como modelo a ser

'99 de John King e *Split Sides* com músicas de Radiohead e Sigur Rós” Evento realizado entre 30 de setembro e 04 de outubro de 2008 no Barbican Centre, Londres (www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?ID=7614 acessado em 31/01/2016, tradução nossa).

aspirado e corpo, como concretude e também como arquivo. Em outras palavras, a técnica serviria não mais como resultado, mas como processo. O objetivo é o de acordar as potencialidades de cada aluno e aluna, de acordo com as especificidades de seus corpos, considerando o que já foi armazenado de técnica neste corpo. Cada sujeito tem uma técnica corporal, sendo ela específica ou não, mas cada pessoa tem um jeito de solucionar fisicalidade, e de entender o conhecimento adquirido, e isto deve ser, não somente respeitado, mas também deve ser levado em consideração, a fim de auxiliar no processo de aprendizagem.

Portanto, tenho procurado nesses meus anos de trabalho como professora de mimo corporal, uma diversificação, uma abertura para outras técnicas que possam preencher as lacunas que fui encontrando ao decorrer dos anos no treinamento de mimo corporal. Uma pluralidade de informações que fui pesquisando e ainda pesquiso, com intenção de fragmentar os exercícios para torná-los ainda mais didáticos e conseqüentemente acessíveis. Para tanto, tive que optar em selecionar quais os aspectos nos quais trabalhar o mimo corporal, porque esse aprofundamento da técnica, como o que proponho, em de decupar os exercícios, requer tempo e experiência com diferentes corpos para ir descobrindo nas dificuldades de cada aluno e aluna, um novo caminho para se chegar até uma experiência mais proveitosa na prática do mimo corporal.

Como consequência, o foco das aulas que ministro está mais voltado à apreensão e prática dos princípios psicofísicos encontrados na técnica do mimo corporal do que na reprodução do repertório criado por Decroux. Em contrapartida, entendo a importância do conjunto de obras desenvolvidas como exemplos da aplicabilidade da técnica e por esse motivo selecionei algumas das figuras

de estilo e fragmentos de peças para desmembrar os seus aspectos técnicos e não para utiliza-los como código de movimentação universal. A quantidade de peças criadas por Decroux é imensa, afinal de contas, o número de obras condiz com mais de cinquenta anos de dedicação. Aquelas que eu e Mindaugas aprendemos na escola é um número pequeno em comparação ao grande número de obras que Decroux realizou. As Tabelas 1 e 2 trazem alguns nomes⁴⁷ dos números, figuras de estilo e peças que conseguimos registrar durante a nossa permanência na *ISCM*:

Tabela 1 - Peças com duração maior que 3 minutos

<i>The factory</i>	<i>The trees</i>	<i>Love duet</i>
<i>Chair of the absent one</i>	<i>Combat antique</i>	<i>Prophet</i>
<i>Meditation</i>	<i>The carpenter</i>	<i>The washerwoman</i>
<i>Newspaper</i>	<i>Chair</i>	<i>Table</i>
<i>Chair, glass and table</i>	<i>Le touché</i>	<i>Lady bird</i>

Fonte: produção da própria autora

As figuras de estilo ou números com duração de até três minutos podem ser divididos em categorias, de acordo com a temática trabalhada por Decroux, seja de ordem meramente técnica ou poética

⁴⁷ Os nomes estão em francês e inglês, assim como aprendemos na *ISCM*,. Quanto às peças e números com as quais eu trabalho, os nomes serão traduzidos para o português.

Tabela 2 - Números, figuras de estilo

Esporte <i>Weight lifter</i> <i>Disco-ball</i> <i>Lifting potato bag</i> <i>Extensor</i>	Despedidas <i>Prodigal son</i> <i>To the tomb</i> <i>14 year old girl</i> <i>30 year old lady</i> <i>Decroux leaving New York</i>	Catering <i>Sommelier</i> <i>Serve plates</i> <i>Tray</i> <i>Garçon de caffee</i>
Descidas <i>Into the tomb</i> <i>In triple design</i> <i>Into the water</i> <i>Caressing the water</i> <i>Looking at god</i>	Trabalho <i>Pitch-fork</i> <i>Axe (3 versões)</i> <i>Rope</i> <i>The blacksmith</i> <i>The bell-ringer</i> <i>Fisherman's net</i> <i>Gondolier</i> <i>The sower</i>	Oferendas <i>Teenage</i> <i>To the king</i> <i>4 in triple design</i> <i>Bascule</i> <i>Quasimodo</i> <i>From the 4th to the 2nd</i> <i>Ou side</i>
Arte <i>The paintbrush</i> <i>8 figure in a canvas</i> <i>8 figure on the table</i>	Andares <i>Pa-du-basque</i> <i>Petrushka</i> <i>Step on sand</i> <i>Step on kitten</i> <i>Pressing on the side</i> <i>Polonez</i>	Mitos <i>Saint sebastien</i> <i>Caress on the back of Venus</i> <i>The kiss</i> <i>Pulled by an exterior force</i> <i>Sleeper</i> <i>Obsession</i>

Tabela 2 – Números e figuras de estilo (continuação)

<i>Mark du Base</i>	<i>Snake in the tube</i>
<i>Neutral (2 versões)</i>	<i>La Belle Figure</i>
<i>Sur la nuage</i>	<i>Lady with hair in the Bath</i>
<i>De Sport</i>	
<i>New York</i>	
<i>Beautiful lady</i>	
<i>Ophelia</i>	
<i>Shakespeare</i>	
<i>The hunter</i>	
<i>Liverpool</i>	
<i>San as static</i>	

Fonte: produção da própria autora

Iniciei o meu trabalho como professora de mimo corporal, efetivamente em 2009. Em paralelo às aulas, eu e Mindaugas precisávamos treinar essa nova metodologia que estávamos buscando, e com esse objetivo foi necessário fazer uma seleção dos números, peças de estilo (de curta ou longa duração) a serem trabalhadas. Essa seleção foi realizada tanto a partir de pré-disposição motora e de memória das peças aprendidas na escola e quanto de acordo com os níveis de dificuldade que gostaríamos de aprofundar. Continuamos trabalhando juntos, decupando números e peças até o nosso rompimento em 2013. Desde então, eu procuro aumentar essa lista, no entanto, a fragmentação das peças de mimo corporal criadas por Decroux é um processo lento e extremamente laborioso. A Tabela 3 figura a lista de peças, figuras de estilo e números que tenho trabalhado ao longo dos anos com meus alunos:

Tabela 3 - Peças, figuras de estilo e números que utilizo atualmente

A bela figura	A corda	O ferreiro
O disco	Extensor	Forcado
Machado	Descida na água	O beijo
O pincel	Figura “oito” na tela	O semeador
Andar neutro	Andar sobre as nuvens	Andar polonês
Dorminhoco	<i>Gondolier</i>	Andar Nova York
Saindo de Nova York	A lavadeira	O carpinteiro
A fábrica	O toque	
O extensor	Carinho nas costas da Vênus	

Fonte: produção da própria autora

A intenção primordial, portanto, é a de desmistificar o mimo corporal, de-sacralizá-lo, descomplicando a sua apreensão por meio de uma linguagem mais inclusiva, onde não existe o “certo” ou o “errado”, mas uma referência na qual se basear. Em outras palavras, a utilização desta técnica a fim de fomentar as capacidades e competências de cada um, procurando diminuir as frustrações e castrações que um código tão específico quanto o mimo corporal pode acarretar.

2 QUESTIONAMENTOS E POSSÍVEIS ATUALIZAÇÕES

O objetivo deste capítulo é problematizar alguns dos preceitos ideológicos que permeiam a transmissão do mimo corporal. A premissa dessa problematização parte da proposição do jamaicano Stuart Hall (2003) referente à área de Estudos Culturais e na produção dos intelectuais no seu livro *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Hall busca no conceito de “intelectual orgânico⁴⁸” do filósofo italiano Antonio Gramsci “a necessidade de reflexão sobre a [...] posição institucional e a [...] prática intelectual” (p. 206). Hall não se arrisca em dizer que na área de Estudos Culturais foram lançados “intelectuais orgânicos”, ele mesmo ressalta: “nunca nos ligamos a esse movimento histórico em ascendência: o nosso exercício foi metafórico. Contudo, as metáforas são coisas sérias. Afetam a prática” (p. 208).

Desta maneira, Hall (2003) demonstra a relevância de trabalhar em direção da produção de investigadores interligados com as particularidades econômicas e sócio-políticas de cada local e com as vicissitudes contemporâneas. É é como professora de mimo corporal que venho, nesta pesquisa, tratar de debruçar-me sobre a técnica de forma investigativa para que o discurso na

⁴⁸ “‘Todo grupo social, ao nascer do terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria também, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que conferem homogeneidade e consciência da própria função não apenas no campo econômico, como também no social e político: o empresário capitalista gera junto consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito etc.’ (GRAMSCI apud SEMERARO) [...]“Orgânicos” [...] são os intelectuais que fazem parte de um organismo vivo e em expansão. Por isso, estão ao mesmo tempo conectados ao mundo do trabalho, às organizações políticas e culturais mais avançadas que o seu grupo social desenvolve para dirigir a sociedade” (SEMERARO, 2006, p. 377).

minha prática encontre um caminho de alinhar-se ao trabalho teórico como interrupção. De acordo com Hall, ao mergulhar no estudo de determinado material específico, como é o meu caso no mimo corporal, podem ocorrer “incontáveis [...] rompimentos, verdadeiras rupturas de forças exteriores, interrupção por novas ideias que [descentram] o que parecia ser uma prática acumulada de trabalho” (p. 208). A interrupção, aqui, origina-se no estabelecimento de análise teórico-reflexiva sobre o mimo corporal, principalmente no que diz respeito às questões de gênero e etnia. Embora estas questões já tenham sido levantadas e problematizadas nas últimas cinco décadas, determinados paradigmas seguem modelando padrões de comportamento e consciência culturais na pedagogia de práticas corporais, como é o caso da transmissão do mimo corporal.

Pela minha experiência, de mais de dez anos, tanto como aluna quanto como professora da técnica do mimo corporal, percebo que esses paradigmas, os quais modelam o comportamento e a consciência culturais, não constituem uma prerrogativa oficial da prática, mas sim uma tendência, a qual, por sua vez, pode ser equiparada à concepção de hegemonia realizada por Gramsci. Para melhor esclarecer o conceito de hegemonia de Gramsci, recorro ao artigo *Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci*, escrito por Denis Moraes (2010) e à análise sobre as relações entre o ocidente e o oriente de Said (2007) no seu livro *Orientalismo*. Ao fazer uma análise dos estratos sociais que constituem o Estado, o filósofo italiano realizou uma diferenciação taxativa entre o que chamou de sociedade política e sociedade civil (MORAES, 2010). De acordo com Moraes, a primeira é definida por mecanismos e aparelhos de coerção estatais, isto é, as forças armadas, a polícia e os agentes burocráticos, e a segunda, por outro

lado, apresenta-se na qualidade de entidades encarregadas de conceber e difundir ideologias que têm como objetivo legitimar-se e universalizar-se. Para Moraes, é esta direção ideológica estabelecida na sociedade civil que Gramsci chama de consenso. Do mesmo modo, segundo Said (2007), “a cultura [está] em operação dentro da sociedade civil, onde a influência de ideias, instituições e pessoas não funciona pela dominação” (p. 34) mas pelo consenso. Para Said, o consenso consiste na “influência de ideias, instituições e pessoas [...] certas formas culturais [as quais] predominam sobre outras [e essa forma de] liderança cultural é o que Gramsci identificou como *hegemonia*” (p. 34, grifo do autor).

Todavia, Moraes (2010) esclarece que Gramsci concebe a hegemonia muito mais como um palco de tensões do que um bloco monolítico. Em outras palavras, dentro dessa vertente ideológica, a qual Gramsci chamou de hegemonia, é possível localizar a existência de aberturas, de fissuras que poderiam dar espaço ao que Moraes (2010) chamou de “contra-hegemonia”. Essas fissuras poderiam ser comparadas ao que Foucault (1983), no seu artigo *Subject and power* [O sujeito e o poder] vai chamar de “formas de resistência” ao discorrer sobre como podemos entender as relações de poder. Primeiramente, para Foucault “não *há* relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual” (p. ?). Desta maneira, a fim de melhor compreender as relações de poder, Foucault convida-nos a analisar não só as formas de resistência, mas também “as tentativas em dissociar [essas] relações. Para começar, tomemos uma série de oposições que se desenvolveram nos últimos anos: oposição ao poder dos homens sobre as mulheres, [...], da administração sobre o

modo como as pessoas vivem” (p. ?, tradução nossa)⁴⁹. Na condição de transmissora de uma prática corporal, vejo a necessidade de propor uma reflexão que possa vir a romper com certos paradigmas que fazem parte de um pensamento hegemônico, os quais perduram relações de poder tendenciosas. Por esse motivo, as revisões aqui propostas têm como diretriz questionamentos no que diz respeito às questões de gênero, pela teoria crítica feminista e à questão de etnia problematizada pelo pós-colonialismo na área de Estudos Culturais.

Dentro dessa conjuntura proponho a problematização de três questões pertinentes à pedagogia aplicada na transmissão do mimo corporal. Primeiramente a questão do corpo idealizado. Desde o início dos meus estudos de práticas corporais para o teatro, a ideia de um corpo exemplar a ser alcançado tem sido extremamente estressante. Não só na técnica codificada por Decroux, mas como em outras técnicas e práticas, estive em contato com muitas pessoas que desistiram antes mesmo de tentar, pelo fato de se acharem incapazes ou inaptas para fazer isso ou aquilo. Um exemplo disso é o relato de uma colega da *ISCM*, a qual, embora sempre tivesse sonhado em ser bailarina, nunca havia procurado os meios de se profissionalizar porque o seu corpo era pesado demais para o balé clássico. Por causa desse relato e de tantos outros que escutei durante os meus anos de formação e de transmissão, trago os exames de admissão de uma das mais prestigiosas escolas de balé clássico, a fim de exemplificar as restrições e segregações que a ideologia implantada pela escola perpetua. Afinal de contas, apesar

⁴⁹ “*and attempts to dissociate these relations. As a starting point, let us take a series of oppositions which have developed over the last few years: opposition to the power of men over women [...] of administration over the way people live*”

das práticas corporais apresentarem suas origens em determinada etnia, isso não significa que outras pessoas de outras descendências sejam incapacitadas de desfrutar desse conhecimento? Não seria essa, também, uma forma de resistência, no sentido foucaultiano do termo: a possibilidade de um intercâmbio cultural que desconsidere as relações hegemônicas presentes no colonialismo, tanto o econômico quanto o cultural?

Em um segundo momento, faremos uma análise do conjunto de obras criado por Decroux no que concerne às questões de gênero. A intenção desta análise é problematizar a classificação do repertório de Decroux em gênero e, conseqüentemente, tentar pontuar alguns dos valores perpetuados pela manutenção dessa divisão. Para tanto, utilizaremos os estudos que Butler realizou acerca da questão de gênero

E por último, este capítulo tem como intenção a problematização do conceito de neutralidade, que permeia a técnica do mimo corporal, passando pela abstração facial demandada pela técnica, a supressão do rosto, a utilização do véu e uma rápida pincelada sobre a máscara neutra de Jacques Lecoq. Todas essas questões serão confrontadas com o conceito de universalidade problematizado por Grosz.

2.1 A IDEALIZAÇÃO DO CORPO NO MIMO CORPORAL

O corpo idealizado é um recurso bastante utilizado em práticas corporais de diferentes domínios e o mimo corporal não é uma exceção no que se refere a uma ideia de um corpo que abarque em sua plenitude as faculdades motoras e sensíveis da técnica. Mesmo que essa imagem do corpo perfeito capaz de suprir todas as demandas de um método esteja intrinsecamente relacionada com a

ideologia que a técnica carrega consigo, por meio de sua linguagem, estrutura e práxis, ainda assim, acredito que seja possível realizar uma revisão da metodologia acerca da técnica, destacando elementos pontuais em sua transmissão, os quais podem ser repensados e trabalhados, sendo a idealização do corpo um desses elementos. O intuito é o de problematizar alguns dos conceitos que envolvem a metodologia e procurar entender e como essa análise pode ou não modificar a estrutura da técnica em si.

Barba e Nicola Savarese (2012) nos seus estudos sobre antropologia teatral compara o mimo corporal ao balé clássico, em virtude de ambos serem de origem ocidental e de ambos portarem seu próprio vocabulário, constituindo uma gramática corporal codificada e específica: “no balé clássico e no sistema de mimo de Decroux, cada gesto do corpo é dramatizado para que se rompa com os automatismos do comportamento cotidiano [...] trata-se de uma verdadeira psicotécnica” (p. 27). Entretanto, acredito que as semelhanças com o balé clássico não sejam somente de ordem epistemológica, mas que ambos guardem em si pilares ideológicos no núcleo de sua formação bastante similares. Como veremos adiante, a geometria das formas é uma meta que fundamenta um dos princípios psicofísicos do mimo corporal, e com o balé clássico não é diferente. Consequentemente, não é de se espantar que Decroux tenha pegado emprestado do balé algumas das posições de base, no que diz respeito aos membros inferiores⁵⁰. Todavia não é somente nas condições formais que essas técnicas (ou artes) se parecem: a ideia de um ser imaculado e perfeito que execute com fluidez e sem nenhum tipo de obstáculo os movimentos mais

⁵⁰ Para maiores explicações, ver 3.1.1.3 A geometria no terceiro capítulo.

complexos, que se apresentam como um desafio para a maior parte das pessoas, é o escopo, a pulsão que tanto pode levar pessoas a buscarem um aprimoramento, tecnicamente falando, quanto intimidar outras tantas que acabam por desistir antes mesmo de sequer tentar.

Mas de que corpo estamos falando? Qual o sexo desse corpo? Qual a origem geográfica deste corpo? Para Soum e Wasson, o ideal de mimo seria o próprio Decroux. No entanto, afirmar isso seria reduzir, em muito, uma possível análise, já que o autor da técnica não mais se encontra entre nós. Caso seguissemos com essa premissa, não mais caberia ao mimo corporal o *status* de técnica, pela sua impossibilidade de ser transmitido, já que o seu acontecimento teria sido um evento único, ligado a uma única pessoa, e morreria junto ao falecimento da mesma. Não tenho como pretensão afirmar que o mimo corporal seja uma técnica universal, de princípios fundamentais para a formação e treinamento de *todos* que almejem integrar as artes cênicas. Porém, parto do pressuposto de que seja uma técnica que surgiu a partir do fazer teatral e que pode auxiliar no desenvolvimento do trabalho do ator. É uma técnica ainda jovem e pouco difundida e a idealização do corpo é uma das ideologias que o mimo corporal carrega que precisa ser revista com o intuito de que a técnica seja repensada, atualizada e que comporte valores de caráter menos excludente.

Não me cabe aqui procurar modificar a estrutura gramatical da técnica, mas sim, levantar alguns questionamentos que possibilitem a reorganização metodológica da transmissão do mimo corporal. Se essa reorganização acaba por transmutar as essências da técnica em si, essa é a consequência de um processo longo que requer constante reavaliação. O balé clássico data de mais ou menos quinhentos anos e passou por

vários tipos de remodelação. Todavia o balé manteve particularidades ao longo de todos esses anos e é, também, por isso, que o adoto como exemplo.

No que concerne à profissionalização do bailarino, podemos destacar o processo seletivo de uma das maiores escolas de balé clássico do Brasil, a renomada filial russa do Teatro Bolshoi – a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, localizada em Joinville, estado de Santa Catarina, pelo fato de a cidade sediar um dos maiores festivais de dança na América Latina. Todos os anos, a escola abre audições para novos alunos durante o festival de dança que acontece no mês de julho. A audição consiste num processo seletivo direcionado, exclusivamente, a crianças que tenham entre nove e onze anos de idade. Não é permitida a entrada de adolescentes ou adultos na escola. O trâmite para seleção é dividido em três etapas distintas para candidatos não só de todo o país, mas também do exterior. As duas primeiras etapas, no entanto, servem somente para crianças do país, quer com prévio conhecimento em dança ou não, sendo o único pré-requisito a sua participação de programas na área de dança em instituições, sejam estas de administração pública ou privada, com ou sem fins lucrativos, ONGs e etc. que desfrutem do convênio com a Escola Bolshoi no Brasil.

A primeira etapa deste processo é a chamada “Motivacional”, na qual é realizada, por meio de projetos de ensino de dança, um incentivo para que as crianças possam conhecer e fazer parte deste meio, contando com a colaboração de professores da rede pública e com arte-educadores. A segunda etapa é a “Pré-indicação”. Em dado momento, professores da própria Escola de Teatro do Bolshoi no Brasil vão até cidades das instituições conveniadas ministrar cursos e oficinas com o propósito de fazer uma seleção prévia daqueles que apresentam

potencial em integrar, eventualmente, o corpo discente da escola.

A última etapa do processo é a “Seleção”. Aqui o processo está aberto para qualquer criança interessada em se inscrever na escola, do Brasil ou do exterior. O único pré-requisito consiste em possuir prévio conhecimento em dança. Os candidatos favorecidos pelas duas primeiras etapas também devem passar por este último, eliminatório e definitivo estágio do processo. É nessa instância a apuração se realiza de fato. Todas as crianças devem passar por esta fase, inclusive aquelas proveniente dos programas vinculados à escola. Primeiramente, é realizado um teste médico-fisioterapeuta a fim de atestar “as condições para a prática da dança”. Essas condições, segundo a escola, são as seguintes: a devida “musculatura e articulações”; quais os possíveis desvios posturais que a criança apresenta e, caso estes efetivamente interferem ou não na prática da dança; “habilidades físicas, motoras, sinais vitais (frequência cardíaca respiratória), percentual de massa corpórea e somatotipo [...] abertura de quadril (rotação externa) e flexibilidade”⁵¹. São testadas, também nesta fase, as habilidades de movimentação musical e artística da criança, além de força e capacidades intelectuais e de projeção cênica.

Mesmo que não possamos nos deter numa análise mais longa, podemos ainda assim pontuar alguns aspectos dos procedimentos da escola em relação a esse processo seletivo, como é o caso da imagem de perfeição demandada pelo profissional de balé clássico. Em primeiro lugar vem a clara limitação etária: não serão

⁵¹ Texto retirado da página da internet que se refere às audições que são realizadas na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, <http://www.escolabolshoi.com.br/bolshoi/Portugues/detInstitucional.php?cod=16>, acessado em 16/02/2016.

aceitos durante as audições, adolescentes maiores de onze anos de idade. A escola tem como discurso o fomento da pluralidade cultural que os alunos em potencial carregam em seus corpos, já que os convênios estão espalhados por todo o Brasil, nos estados de Mato Grosso, Bahia e Piauí. Todavia, essa pluralidade será, de determinada forma, empalidecida, pois diante da vasta eliminação de alunos por faixa etária é “no ato da recusa e da fixação, [que] o sujeito [...] é remetido de volta ao narcisismo do imaginário e sua identificação de um ego ideal que é branco e inteiro” (BHABHA, 1998, p. 118).

A idade é, portanto, um meio de controle que garante com que os corpos dessas crianças se acomodem dentro dos parâmetros e padrões cultuados pela modalidade de balé clássico com o qual a escola trabalha. Provavelmente, uma faixa etária mais avançada comporta corpos já imbuídos e impregnados de signos e símbolos culturais que poderiam ir de encontro com a ideologia da escola. Afinal de contas, o corpo, como já aponta Tavares (2012), é um arquivo das mais diversas experiências socioeconômicas e culturais e quanto mais tempo exposto a determinados hábitos e costumes, mais evidentes estes se tornam no sujeito.

Os signos proferidos pelo corpo resultam, portanto, de uma atividade disciplinar de significação e simbolização do mundo, que tem seu ponto de partida em determinado lugar, ou seja, em uma dimensão por intermédio da vida cotidiana, imediatamente sensível e perceptível pela capacidade que os indivíduos agentes têm de se inserir nessa dimensão, por meio da atividade prática do trabalho. Todavia, esta via cotidiana se encontra sobre determinada pelo repertório linguístico – como background –, que a comunidade a

que este corpo pertence, trará. (p. 105 e 106)

Em outras palavras, existe – por uma demarcação de carácter etário – a minimização documental do que Tavares vai chamar de repertório linguístico, ou *background* da comunidade de onde esses corpos procedem. A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil é, de fato, localizada no Brasil, mas garante, dessa maneira, uma disciplinarização desses corpos dentro dos moldes resguardados pela escola, a qual se equivale de uma ideologia proveniente da corte francesa dos séculos XVII e XVIII. Esse mecanismo corresponde ao que Foucault define como modelagem de corpos, e o balé clássico se ajusta categoricamente nesse contexto, visto que o próprio Foucault afirma que “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam” (2013, p. 132).

Então é chegada a hora do teste médico-fisioterapeuta, onde desvios posturais são analisados a depender de suas proporções, isto é, será observado se existe a possibilidade de correção ou se serão considerados contraproducentes na constituição física de um bailarino clássico. Além de um exame de alinhamento da espinha dorsal, serão analisadas, também, as predisposições genéticas da ossatura do resto do corpo e dos músculos do candidato. Caso este não apresente, por exemplo, uma desenvoltura que favoreça a rotação das coxas para fora, o aspirante mostrar-se-á inapto para a prática da dança, nesta escola de balé clássico, em particular. Desse modo, é evidenciado o intuito de otimizar o processo de formação a fim de que se chegue ao

máximo de eficiência produtiva, no menor espaço de tempo possível. O objetivo é o de lapidar um corpo imaculado para a perfeita execução artística da dança clássica, e por esse motivo, a escola irá aceitar somente aqueles que já se encontram aos nove, dez ou onze anos de idade, alinhados com a ideia de corpo modelo e com as predisposições exigidas. O resto será eliminado. Embora essa seleção, de determinada forma, represente o quão implacável é o universo da dança clássica, tal prática é tida, ao mesmo tempo, como um procedimento padrão. E as crianças que concorrem a uma vaga, em uma escola como esta conhecem muito bem os riscos, assim como, os seus respectivos responsáveis também os entendem de antemão, quando imprimem um esforço descomunal para passar na audição, visto que a concorrência chega a ser uma relação de quarenta candidatos por vaga a cada ano.

Já durante o meu período na *ISCM*, a seleção, aparentemente nunca se apresentou tão intransigente. A propósito, nos primeiros dias de aula, principalmente com a professora Soum, o clima e a atmosfera proporcionado pela diretora era de acolhimento e inclusão, dada a diversidade de nacionalidades que se encontrava na escola. Não obstante, essa diversidade encerrava um recorte, o qual, com o decorrer do curso e estando um pouco mais familiarizada com os regulamentos e normas, pude perceber a completa escassez de negros, árabes e indianos na escola.

Durante a minha permanência na capital do Reino Unido pude deparar-me com nacionalidades de todos os continentes, as quais muito possivelmente seriam de ocorrência rara no Brasil, talvez por não se destacarem na história do nosso país. Não obstante, em Londres são corriqueiras e habituais, como é o caso dos imigrantes oriundos de Bangladesh, Sudão, Paquistão, Azerbaijão,

Mongólia, Laos e tantos outros países. Podemos explicar essa pluralidade por duas vertentes. Por um lado, pela afirmação que Said (2007) pontua de que a ocupação do império britânico no final do século XIX consistisse em um pouco menos que dois terços do território de além-mar e, por outro lado que com a entrada do Reino Unido na União Europeia, Londres passou a ser a capital financeira do continente europeu chegando ao *status* de capital financeira mundial no ano de 2015, atraindo ainda mais investidores e culturas de todo o mundo⁵².

O mimo corporal como arte autônoma ou como técnica a serviço do teatro não foi difundido dentre todos países e todas as culturas. Apesar disso, em Londres acontece, desde 1977, anualmente, o *London International Mime Festival* [Festival Internacional de Mimo de Londres], do qual já participaram Desmond Jones, nos anos de 1977, 1978 e 1980; Jacques Lecoq, no ano de 1982; e o *Theatre de L'Ange Fou*, a companhia de Soum e Wasson, nos anos de 1995, 1997, 1998, 2001 e 2003. Apesar de existir uma variedade de culturas que integram Londres, e de elas, geralmente estarem situadas em guetos espalhados pela cidade, não se pode negar o fato de o mimo corporal, ou até mesmo, de um teatro que tenha como principal atração um cunho visual contemporâneo, fazer parte de um meio artístico claramente divulgado à população há mais de trinta anos.

Refiro-me ao fato de que mesmo fazendo parte de minorias culturais, é palpável a suposição de que alguém ao se tornar residente da cidade de Londres, uma vez ou

⁵² Essa afirmação parte da minha vivência direta em Londres como professora de língua portuguesa e tinha como principais alunos profissionais da Bolsa de Valores que trabalhavam em bancos internacionais como o HSBC (*Hong Kong and Shanghai Bank Corporation*), Barclays e além de agências financeiras como JP Morgan e Moody's.

outra tenha passado pelos principais pontos culturais da cidade como as margens do rio Tâmis, ou Covent Garden, Piccadilly Circus ou Leicester Square⁵³.

A intenção não é a de apontar que tenha ocorrido algum tipo de censura, ou até mesmo racismo por parte da *ISCM* durante o meu período na escola, ou, ainda na época em que Mindaugas⁵⁴, o qual também ressaltou a ausência de determinadas nacionalidades numa escola que tem como nome e proposta a internacionalidade. Porém, talvez, o ponto crucial seja entender quais culturas acolheram, de fato, essa modalidade e porque assim o fizeram, visto que a diversidade de nacionalidades na escola era, praticamente, um permanente fluxo de certas culturas e não uma multiplicidade inconstante de alunos oriundos de todas as partes do globo terrestre.

As nacionalidades mais comuns na escola eram estadunidenses, canadenses; europeus do lado ocidental: italianos, espanhóis, alemães, franceses; latino-americanos: brasileiros, colombianos, argentinos, venezuelanos; coreanos do Sul e japoneses. Eram raríssimas as exceções de estudantes oriundos da parte oriental da Europa, ou Rússia, e muito menos da maior parte dos países asiáticos e africanos. Algumas vezes alunos do continente oceânico frequentaram a escola, oriundos principalmente da Austrália. De certo modo, seria coerente conferir a esse recorte de procedências, as inúmeras viagens que Decroux fez aos Estados Unidos da América do Norte, ainda mais que o estadunidense

⁵³ Estas são regiões do centro de Londres notórias por promoverem incessantemente atividades culturais de cunho internacional, como é o caso do *London Mime Festival*, estreias de filmes famosos e por sediar o complexo teatral de *West End*, o que equivale a *Broadway* na capital inglesa.

⁵⁴ Mindaugas Miliauskis foi meu parceiro em vida e na pesquisa da técnica do mimo corporal durante o período de quase oito anos, para maiores informações ver capítulo 1.

Leabhart é um dos mais importantes publicadores sobre o mimo corporal, com a sua revista *Mime journal*, que está vinculada ao ISTA⁵⁵. Porém, afirmar que as únicas culturas que se influenciaram pelos ensinamentos de Decroux tenham sido aquelas que tiveram contato direto com a sua pessoa ou que assistiram aos seus espetáculos, é certamente um equívoco.

Em base às várias publicações de Leabhart sobre Decroux e de acordo com o trabalho escrito por De Marinis (1993), pode-se concluir que o mimo corporal se propagou de forma mais contundente entre países onde existe uma influência cultural francesa e estadunidense mais ostensiva, como é o caso da América Latina. Influência esta que deriva da perspectiva cultural fomentada nos países, os quais foram marcados historicamente pela colonização. Como coloca Said (2007), desde muito tempo, ou pelo menos nos últimos duzentos anos (ou quinhentos, no Brasil), foi nutrido o costume, nos chamados países em desenvolvimento, ou países colonizados, de olhar para a Europa e para os Estados Unidos da América na busca de um avanço tecnológico e cultural em direção ao que é de mais contemporâneo e atualizado. Esse olhar, incorre em caracterizar a não legitimação do conhecimento local e reafirmar o empenho em buscar validação nos países que se autodenominam desenvolvidos, como assinala Said (2007) ao expor o método do diplomata alemão/americano Henry Kissinger o qual descreve o tipo de atraso das culturas (não europeias e não estadunidense) que ainda não sofreram o que ele chama de revolução newtoniana: entender que o mundo “é externo ao observador, de que o conhecimento consiste em registrar e classificar dados” (p. 83) enquanto os países desenvolvidos já sofreram

⁵⁵ Ver nota de rodapé n. 3 da página 5.

esse impacto e portanto, servem de modelo para o resto do mundo.

Said ainda afirma que ao mesmo tempo, em contrapartida, desde a colonização francesa e britânica durante os séculos XVIII e XIX, essas culturas ditas em desenvolvimento tiveram sua identidade marcada por certo tipo de exotismo, pois “havia a virtual epidemia de temas orientais que influenciou todo grande poeta, ensaísta e filósofo [europeu, ou ocidental] do período” (p. 87) e não foi diferente com os artistas de teatro, como podemos perceber nos estudos de Barba e Savarese (2012), no fascínio de Copeau pelo teatro Nô, e no livro *Teatro e seu duplo* de Artaud (1999), a sua admiração pelo teatro balinês são exemplos do “entusiasmo profissional ou amador por qualquer coisa asiática, que era um sinônimo maravilhoso para o exótico, o misterioso, o profundo, o seminal; é uma transposição tardia para o Leste de um entusiasmo semelhante na Europa pela antiguidade grega e latina durante a Alta renascença” (SAID, 2007, p. 87). E é nesse aspecto de quem busca uma especialização técnica que eu me encaixo, quando uma brasileira vai buscar em Londres uma técnica de atuação francesa.

A *ISCM*, mesmo com um recorte no que concerne à origem de seus alunos, não expressava restrições no tocante à diferenciação de corpos. Pessoas com divergentes configurações corporais, magros, gordos e até mesmo indivíduos com deficiência corporal ou cadeirantes, já fizeram parte do corpo discente da escola. A única continência imposta, abertamente, pela escola era a de que o aluno aspirante tivesse completado, pelo menos, a idade mínima legal para que pudesse exercer os seus direitos civis e fosse, portanto, responsável sobre si mesmo. Ao contrário do que vimos na Escola do Teatro de Bolshoi no Brasil, a escola de mimo corporal não havia

uma idade limite para admissão, mas uma idade mínima, já que nem Decroux nem os seus descendentes são conhecidos por desenvolverem um programa de mimo corporal para crianças e adolescentes⁵⁶.

A conceptualização de um corpo ideal, pelo menos ao longo dos meus anos na *ISCM*, atravessou o aprendizado da técnica, assim como, também, acredito que tenha ocorrido na escola de Decroux. Quem sabe, esse modelo perfeito de corpo se concretizou primeiramente no corpo de Barrault, durante os anos de colaboração e associação dele com Decroux e depois reapareceu nos corpos dos colaboradores e assistentes. Com base nos registros visuais deixados pelo próprio Decroux e seus alunos, podemos vislumbrar uma estrutura corporal reincidente que parecia magnetizar a atenção do francês, uma vez que, como já foi dito no capítulo anterior, um dos pré-requisitos para tornar-se assistente era ter certa “capacidade de execução e de interpretação no campo do mimo corporal [...] digna de atrair o seu olho”⁵⁷. Portanto, com o intuito de forjar o que seria essa concepção de corpo ideal para o mimo corporal, selecionei alguns dos colaboradores e assistentes de Decroux. Podemos construir uma imagem de ideal de corpo desde a Figura 3 à Figura 10.

⁵⁶ Dentro das referências bibliográficas desta dissertação e com a realização de uma breve pesquisa na internet no dia 16/02/2016, não foi encontrado nenhum tipo de alusão ao mimo corporal desenvolvido por Etienne Decroux e sua utilização na formação de crianças e adolescentes. Todavia, no que se refere à mímica e jogos de mimese, existe uma gama de profissionais que se dedicam à essa área e as opções são múltiplas para todas as idades.

⁵⁷ Ver nota de rodapé n. 22 da página 25.

Figura 3 – Corinne Soum



Fonte: Página da internet “*The White Church Project*”

Figura 4 - Steve Wasson



Fonte: Página da internet “*The White Church Project*”

Figura 5 - Jean-Louis Barrault



Fonte: Página da internet "*Beautibox*"

Figura 6 - Maximilien Decroux



Fonte: Página da internet "*Centre Mandapa*"

Figura 7 - Eliane Guyon



Fonte: Página da internet “*Movimentonetto*”

Figura 8 - Marcel Marceau



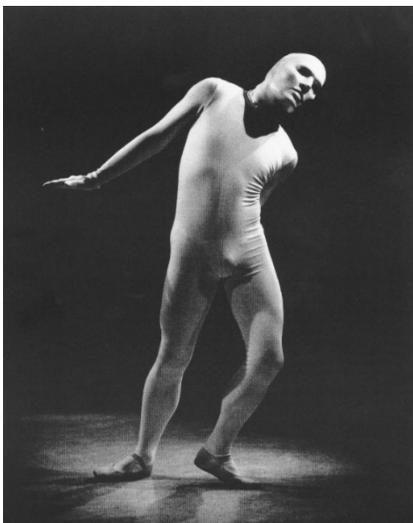
Fonte: *Harley J Seely Photography*

Figura 9 - Yves Lebreton



Fonte: Página da internet "Yves Lebreton"

Figura 10 - Thomas Leabhart



Fonte: Página da internet "*Pas de Dieux*"

Não encontrei nenhum registro nem nas publicações de Leabhart e muito menos em De Marinis (1993) de que houvesse uma restrição de caráter oficial, protocolada, como: “só entra na escola quem for magro, retilíneo, etc...”. Todavia, é possível rastrear nos relatos que foram descritos por ambos os autores, de antigos alunos, as constantes críticas de Decroux no que concerne à forma física. Críticas essas que levaram muitos de seus alunos a desistirem do curso. Segundo De Marinis (1993), não era na entrada do curso que a seleção era feita, mas durante as aulas

O aluno aspirante não precisava passar por nenhuma prova de admissão e não tinha nem sequer exames ou votos no decorrer da sua permanência na escola. Em compensação a seleção era muito dura. Segundo Soum e Wasson, de cem alunos que começavam em setembro, a metade saía antes de junho (mas, no meio tempo chegavam outros alunos, porque era permitida a inscrição durante o ano a cada início de mês); uns vinte ascendiam à classe dos veteranos no ano que seguia, ou até dois ou três anos mais tarde; uns dez ficavam por três anos; dois ou três trabalhavam pessoalmente sob a direção de Decroux (DE MARINIS, 1993, p.130, tradução nossa).⁵⁸

⁵⁸ “*L’aspirante allievo non doveva superare nessuna prova d’ammissione e non aveva neppure esami o voti nel corso della sua permanenza nella scuola. In compenso la selezione era molto dura. Secondo Soum e Wasson, su cento allievi che cominciavano a settembre, la metà partiva prima il giugno (ma intanto ne erano arrivati degli altri, perché si poteva iscrivere anche durante l’anno, a ogni inizio di mese); una ventina accedeva alla classe degli “anziani” nel corso dell’anno seguente o due anni dopo; una decina restava circa tre anni; due o tre lavoravano personalmente sotto la direzione di Decroux*”

Na medida em que averiguamos os relatos e registros do capítulo anterior, podemos perceber que os motivos das desistências e expulsões eram os mais variados, e a questão da estrutura corporal não é mencionada como premissa. No entanto é possível notar nestes corpos especificidades recorrentes, como por exemplo, o fato de serem magros, exceto talvez por Wasson, que apresenta um pouco mais de volume muscular; retilíneos, com o formato chamado triângulo invertido; e de estatura mediana. Os corpos do sexo feminino, como é o caso Guyon e Soum, não são voluptuosos, apresentam seios pequenos e quadris consideravelmente estreitos, com formato de corpo chamado “quadrado” e com uma desenvoltura muscular razoável. Com esses dados, poderíamos dizer que para que alguém fosse um excelente profissional de mimo corporal, esta pessoa precisaria *a priori* ser magra; retilínea; de estatura não muito baixa nem muito alta e caso do sexo feminino, sem muito seio ou quadril, mas, aparentemente, a preferência era pelo sexo masculino, já que os corpos idealizados do sexo masculino apresentam certa tendência às linhas geométricas retas.

Recordo-me de certa situação, em que Wasson nos instruíra para a execução de uma peça que foi criada por Leabhart, “A Cadeira”, a qual tinha como posição inicial estar sentado na cadeira com os pés ligeiramente afastados com a mesma largura do quadril. De acordo com Wasson, essa peça foi criada em seu corpo, na época em que Leabhart foi o seu professor no *The Corporeal Mime Theatre* [Teatro de Mimo Corporal] nos Estados Unidos da América do Norte, antes de Wasson embarcar para França e ser aluno de Decroux. Ao pedir que afastássemos os nossos pés na mesma largura que os nossos quadris, lembro-me do seu sorriso presunçoso ao ressaltar que essa era uma peça originalmente

masculina, como a maior parte das peças criadas tanto por Leabhart, quanto por Decroux e, que, portanto, funcionava muito bem para corpos masculinos pois, mesmo que algumas mulheres usufríssem de quadris estreitos, era comum que, na sua grande maioria, as pessoas do sexo feminino tivessem quadris muito maiores que os dos homens. O fato em questão, não é o de a peça, ter sido primordialmente criada em um corpo masculino e por isso não poderia ser realizado por mulheres. Se esse fosse o caso, as peças femininas tampouco poderiam ser realizadas por homens. O caso é que Wasson fazia uma ironia porque os corpos femininos apresentam, em geral, quadris mais largos que os corpos masculinos, como se isso fosse uma deficiência do corpo feminino diante o corpo masculino.

Este episódio ocorreu no ano de 2006, praticamente quarenta anos após o surgimento da chamada “segunda onda do feminismo” e do amplo acesso à vasta literatura da teoria crítica feminista acerca das tendenciosidades e desigualdades entre os sexos, e mesmo assim, é possível perceber, no discurso de Wasson, a reafirmação da ideia de supremacia do corpo masculino. Entendo que o mimo corporal tenha se desenvolvido a partir das habilidades corporais do próprio Decroux, mas atribuir a prática do mimo corporal a determinado tipo do corpo é um pensamento restrito, porque consiste numa condição ideológica muito forte, na qual denota que para ser um bom profissional de mimo corporal haveria pré-requisitos: ser homem, francês, magro e de estatura mediana. E aqueles que assim não o são caem diretamente na categoria de imitação daqueles que o são. Bhabha define essa imitação como mímica, pois “a representação da identidade e do sentido é rearticulada” porque não é a coisa em si mas “um forma

da semelhança que difere da presença e a defende expondo-a em parte” (BHABHA, 1998, p. 135 e 136).

Concluo, portanto, não ser a procedência geográfica, nem o volume de massa corporal, o gênero, ou a estatura os fatores determinantes para uma execução técnica competente dos exercícios de mimo corporal, e sim o tempo e a dedicação que cada um emprega. Se assim o fosse, o meu antigo parceiro, Mindaugas não seria um mímico competente. Mesmo com seu um metro e noventa e cinco centímetros de altura e noventa e dois quilos, ele foi um dos profissionais de mimo corporal mais habilidosos que já conheci.

2.2 ANÁLISE DE GÊNERO SOBRE O REPERTÓRIO DE DECROUX

Como já aponta Leabhart em entrevista concedida a Fuente (2011), ao longo dos anos de trabalho em cima da técnica, Decroux sempre manteve o seu lado artístico em voga, a sua perspectiva criativa na ativa, mesmo depois de decidir não mais fazer apresentações de espetáculos. Criou centenas de peças, figuras de estilos e números, às vezes com o intuito de fazer uma demonstração do que a técnica oferecia, e outras vezes, pela inspiração advinda da qualidade da movimentação dos corpos de seus colaboradores e assistentes. Pelo que pude perceber durante meu aprendizado, essas peças, figuras de estilo e número são apresentações cênicas de curta duração, a maior peça da qual se tem registro é “Meditação”, a qual foi trabalhada durante os anos 1950 e 1960 e que tem a duração de catorze minutos. A diferença primordial entre as peças, figuras de estilo e números, como já vimos, é o tempo.

Logo após a morte de Decroux, em 1991, os meus professores, Soum e Wasson, montaram juntamente com

sua companhia, *Theatre de L'Ange Fou*, uma espécie de espetáculo/homenagem ao seu mestre francês: *The man who preferred to stand* [O homem que preferiu ficar de pé]. Esse espetáculo consiste em determinado número de peças de estilo de Decroux, que Soum e Wasson aprenderam durante o seu tempo na escola em Paris, além das peças que foram neles trabalhadas, durante o período de assistentes na escola de Decroux.

Com base nas inúmeras anedotas que tive o privilégio de escutar durante os meus três anos de *ISCM*, tenho a impressão de que enquanto Decroux trabalhava em cima dos corpos dos colaboradores e nas últimas décadas, nos corpos de seus assistentes, parecia algo natural que fossem criadas peças do gênero feminino nos corpos das mulheres e nos corpos dos homens, peças do gênero masculino. Como foi dito anteriormente, havia uma predileção de estrutura corporal que era seguida, Decroux trabalhava na elaboração de peças, somente com os escolhidos dentre os alunos regulares da escola, conseqüentemente, a semelhança morfológica dos corpos deve ter contribuído para a composição de peças e figuras destinadas a ambos os sexos, como por exemplo as peças descritas na Tabela 4:

Tabela 4 - Peças para ambos os sexos

The factory
The trees
Le touché

Fonte: Produção da própria autora

Por um lado, muitas das obras de mimo corporal seguiram uma divisão de gênero que se baseava em fundamentos de caráter biofisiológicos. Em contrapartida, de acordo com Soum e Wasson, a diferenciação entre masculino e feminino destas peças está diretamente relacionada à questão de representação socioeconômica

que cada sexo representava na sua época. Na Tabela 5 estão descritos alguns exemplos das suas mais notórias obras:

Tabela 5 - Peças divididas por gênero

Masculinas	Femininas
<i>The Carpenter</i>	<i>The washerwoman</i>
<i>Prophet</i>	<i>Chair of the absent one</i>
<i>Meditation</i>	<i>Lady bird</i>
<i>Combat antique</i>	

Fonte: Produção da própria autora

Enquanto as peças para ambos os sexos tinham como temática uma máquina, como é o caso de *The factory* [A fábrica] ou a natureza, como é o caso de *The trees*, [As árvores], existe todo um simbolismo por trás da ordem estabelecida nas peças contempladas pela divisão de gêneros, as quais têm seus fundamentos nas principais diferenças entre os sexos. E o símbolo, como já aponta Beauvoir (2009) “não se apresenta a nós como uma alegoria elaborada por um inconsciente poderoso” (p. 20), o símbolo carrega consigo um propósito ideológico.

Tomemos as peças O Carpinteiro e A Lavadeira para análise. Segundo Leabhart (2007) e também de acordo com relatos dos professores da *ISCM*, Soum e Wasson, Decroux era um anarquista convicto e tinha na representação de trabalhos manuais, os arquétipos dos gêneros masculinos e femininos, por isso escolheu as profissões de lavadeira e carpinteiro para melhor representar os sexos, partindo da suposição de que o ser humano é fruto de seu próprio trabalho. Portanto, concluir que Decroux foi um homem que simplesmente seguiu, descuidadamente, o pensamento chauvinista masculino de sua época seria um desfecho de caráter raso e tendencioso. Por esse motivo, antes de analisar essas

peças, faz-se necessária uma breve elucidação sobre o que consiste em questão de gênero.

Para Butler (2003), ainda mais problemático, no que concerne a questão de gênero, é o porquê de a questão de gênero ser importante. Com o advento do que Sarah Gamble (2004) chama de “a segunda onda do feminismo” no início da década de 1970, e toda a sua repercussão social e política, não tratar da questão de gênero em algo tão corporal, quanto uma técnica para atrizes e atores, poderia ser visto, no mínimo, como uma grande falha ou criticável negligência.

Mas afinal de contas o que é gênero? De acordo com Butler “gênero ‘é’ – refere-se sempre às relações construídas em que [o indivíduo] é determinado [...] um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (2003, p. 29). Em outras palavras, gênero tem muito mais a ver com a questão da performatividade do que com uma questão biológica sexual dos corpos. A autora vai explicar isso quando afirma que o fato de a pessoa nascer com um corpo identificado biologicamente como masculino não a define, necessariamente, como gênero masculino, como o define a matriz heterossexual⁵⁹. Butler cita o jargão de Beauvoir, quando a filósofa francesa diz que ninguém nasce mulher, mas se torna

⁵⁹ “Uso o termo matriz heterossexual [...] para designar a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados. Busquei minha referência na noção de Monique Wittig de ‘contrato heterossexual’ e, em menor medida, naquela de Adriane Rich de ‘heterossexualidade compulsória’ para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico de inteligibilidade de gênero o qual presume que para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade.” (BUTLER, 2003, p. 216)

mulher. Se isso vale para a mulher, porque não aplicar a mesma premissa para o homem e dessa forma relativizar todo e qualquer gênero categorizado por uma falsa coerência entre sexo biológico e comportamento?

Numa tentativa de pontuar os momentos de resistência entre os séculos XVI e XVIII, que possam ser identificados como feministas, Gamble (2004) acaba contextualizando historicamente o termo “patriarcado” entre esses séculos e assim assinala um ponto de partida para o que pode chamar de História do Feminismo na sociedade ocidental. Neste caso, portanto, o patriarcado

se refere às relações de poder as quais subordinam os interesses das mulheres aos interesses dos homens. Essas relações de poder se manifestam de várias formas, desde a divisão sexual do trabalho e a organização social de procriação até às normas internalizadas de feminilidade sobre as quais vivemos. O poder patriarcal se baseia no significado social deferido pela diferença sexual biológica (WEEDON apud GAMBLE 2004, p. 3, tradução nossa)⁶⁰.

No entanto, Butler (2003) procura não reduzir os problemas de gênero à categoria exclusiva de uma hegemonia patriarcal e heterossexual na sociedade ocidental. A autora também vai chamar a atenção para os problemas do movimento, e os possíveis motivos pelos quais, como pontua Gamble (2004), muitas das metas do feminismo ainda não foram alcançadas e, por

⁶⁰ “refers to power relations in which women’s interests are subordinated to interests of men. These power relations take on many forms, from the sexual division of labour and the social organisation of procreation to the internalised norms of femininity by which we live. Patriarchal power rests on social meaning given to biological sexual difference”

consequente, as aberturas que favoreceram “...instituições masculinas [em] conseguirem proteger determinadas áreas de privilégio e superioridade” (p. vii, tradução nossa)⁶¹. E um dos pontos que Butler analisa e questiona é a busca de uma unidade no que se refere à categoria mulher, tanto no que diz respeito a classificações como no que se refere à identidade:

A urgência do feminismo no sentido de conferir um status universal ao patriarcado, com vistas a fortalecer a aparência de representatividade das reivindicações do feminismo, motivou ocasionalmente um atalho da direção de uma universalidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, tida como responsável pela produção da experiência comum de subjugação das mulheres. (BUTLER, 2003, p. 21).

Agora, de volta às peças criadas por Decroux, encontramos na descrição de Leabhart (2007) um detalhamento de ambas as peças e por meio dessa exposição podemos relacioná-las a algumas das questões colocadas por Beauvoir no que diz respeito aos trabalhos considerados masculinos e àqueles femininos. Na peça de gênero masculino, “O carpinteiro”, o protagonista é um ser criador, modificador da natureza como ela se apresenta. Não importa o que está sendo criado, e sim que algo está sendo criado, a partir de uma matéria bruta e natural que é a madeira. O homem é representado como o transformador. Enquanto na peça correspondente ao sexo feminino, a protagonista é uma executante de tarefas domésticas: lavar, estender a roupa, passar, costurar, etc. Não há criação, modificação

⁶¹ “...male institutions striving to protect cherished areas of privilege and superiority”

da matéria bruta em nada. Essa representação exemplifica a advertência de Beauvoir (2009) em que “a diferença dos sexos não é [...] uma contradição” e muito menos uma “dualidade de dois termos complementares” (p. 17).

Várias outras peças de Decroux vêm reafirmar a dicotomia masculino/feminino, na qual o homem é equivalente à atividade, à criação, ao pensamento lógico e racional, como por exemplo “O ferreiro” (ver Figura 11), “*Sommelier*”, “O pincel”. A mulher, por sua vez, está relacionada à passividade, à objetificação, apreciação, à ausência ou à natureza, como por exemplo, existe uma figura de estilo em qual a mulher está lavando o cabelo na banheira, outra peça é “*Chair of the absent one*”, na qual a protagonista desenvolve uma relação com uma cadeira em que o ser não está ali, a cadeira se encontra vazia, ou seja, a incompletude do ser feminino. Essa caracterização não aconteceria se essa não fosse uma peça feminina.

E como último exemplo temos “*Lady bird*”, a mulher pássaro, enquanto uma das peças masculinas mais representativas é a “Meditação” ou “O profeta”, aquele que pensa, que medita, que pondera, à medida que a mulher não, a mulher é a natureza bruta que espera ser modelada pelo homem.

Figura 11 - Número “O ferreiro”, classificado como masculino

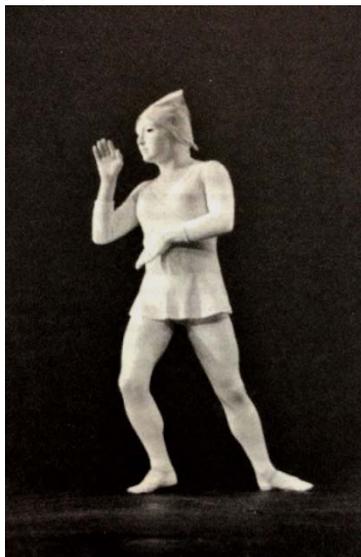


Fonte: Foto por Christian Abes, atriz própria autora

Na *ISCM*, as peças masculinas eram feitas pelos alunos e as peças femininas pelas alunas e durante algum tempo foi mantida essa ordem. Nos últimos anos, Soum e

Wasson permitiram que homens aprendessem A Lavadeira e alunos que apresentassem determinada característica feminina, certa sensibilidade, poderia aprender "*Lady Bird*" e algumas mulheres que apresentassem certa agressividade em seu caráter, poderiam aprender "*Le combat antique*". Essas resoluções não apresentavam uma constância e mudavam de acordo com o relacionamento que os professores tinham de aluno para aluno. Leabhart, em 1976 (ver Figura 12), muito corajosamente, apresentou "A lavadeira" e para essa performance, vestiu um *collant* que cobria todo o corpo, além de usar máscara e preenchimento para a área dos seios.

Figura 12 - Apresentação de Thomas Leabhart da peça "A lavadeira" em 1976



Fonte: LEABHART, T. **Etienne Decroux**. New York: Routledge, 2007.

Por que essa representação do feminino? Certo: essa apresentação data de há quarenta anos e um figurino desse configura-se como uma pobre interpretação

do gênero feminino. Todavia, a questão primordial acredito que ainda seja: por que não um homem fazendo a peça “A Lavadeira”? Por que não “O Lavadeiro”? Será que é tão imprescindível, que nos dias de hoje, ainda haja a perpetuação de paradigmas rotuladores de gênero? As questões ditas “naturais” que durante muito tempo justificaram as divisões de trabalho por gênero já foram revistas, como é o caso da força muscular, de aspectos como agressividade, atividade, passividade e emotividade. Nos dias atuais podemos entender que “gênero é um elemento constitutivo de relações baseado nas diferenças percebidas entre os sexos [o qual consiste numa] forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989, p. 21) e não uma naturalidade.

Para Scott (1989), a perpetuação de paradigmas classificatórios em gênero implica em quatro elementos relacionados entre si: os símbolos culturalmente disponíveis, conceitos normativos (o que equivale à matriz heterossexual de Butler); o político que é referente às instituições e organizações sociais e; a identidade subjetiva. Dessa maneira, revisar a classificação das peças de mimo corporal em gêneros e qual a representatividade de cada gênero nessas peças, é, por consequência, questionar as matrizes heteronormativas que Gamble (2004) expõe como relações de poder nas quais os interesses das mulheres encontram-se subordinados aos interesses dos homens.

Por outro lado, simplesmente apagar essas peças da transmissão de mimo corporal seria, no mínimo, incongruente, visto que constituem a técnica de forma inexorável. Todavia, pode-se reconhecer as problemáticas que essas peças configuram e quais os valores que devem ser questionados a fim de que a própria técnica não caia em obsolescência por trazer consigo uma ideologia ultrapassada e até mesmo

inadequada para os dias de hoje e para o pensamento vigente.

2.3 O CONCEITO DE NEUTRALIDADE NO MIMO CORPORAL

A revisão aqui proposta está fundamentada no sentido epistemológico da palavra “neutro”. O pressuposto é de que uma neutralidade implicaria, de determinada forma, num pretenso conceito de equanimidade, o que pode ser considerado como uma caracterização complexa, já que corpos tanto do sexo masculino quanto do sexo feminino, ou seja, biologicamente diversos são praticantes dessa técnica. No mimo corporal subentende-se a construção de um “corpo neutro”, na qual se projeta uma imparcialidade, em que – mesmo biologicamente diferentes – o corpo construído possa ser codificado num mesmo formato, num mesmo padrão, o qual tem como finalidade a abstenção de diferenças.

A inadequação não está, propriamente, na sistematização de uma configuração corporal para ambos os sexos, mas a de rotular essa elaboração de “neutra”. O debate se inicia ao se referir a certo tipo de monismo, o qual, segundo a filósofa feminista australiana Grosz (1994) nesse caso, incide num conceito de universalidade, onde o sistema binário (macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino) é superado pela simples eliminação de uma das partes, que nesse caso é a do feminino, ao invés de uma interação e coexistência entre ambas.

Os exercícios que compõem a técnica do mimo corporal contam com a chamada “neutralidade” como um ponto de partida para a execução das atividades propostas. Um ponto neutro, um porto seguro no qual se

basear tanto para a abertura dos exercícios, como para a finalização dos mesmos. Essa neutralidade é o que Decroux chamou do “acordo” entre a linha central do corpo e o alinhamento anatômico do corpo (DECROUX, 1985). Esse “acordo” estaria fundamentado na ideia de geometria que o mimo corporal projeta, formas geométricas, congruentes e uniformes. Segundo Grosz, porém, não existe um corpo universal: “existem sempre somente tipos específicos de corpo, concretos em sua determinação, com um sexo, uma raça e uma fisionomia particular” (1994, p.19). Cogitar uma universalização do corpo, conseqüentemente incorre em homologar, o que Grosz chamou de uma visão partidária, onde determinado tipo de corpo está sendo privilegiado com a acepção de universal sobre os outros. A dicotomia que se pode reconhecer como mais óbvia no que se refere aos seres humanos – o corpo do homem e o corpo da mulher – tem fundamentação biológica. Por isso, o conceito de universalidade no qual se sustenta a almejada neutralidade encontra o seu primeiro obstáculo já ao ser confrontado com a questão biológica da diferença dos corpos.

Nesta linha de pensamento, fica muito difícil encaixar o conceito de universalidade e imparcialidade por alguns fatores: primeiramente, de acordo com Butler, a sociedade ocidental é estruturada naquilo que a autora chama de matriz heterossexual, a qual se refere à uma designação para “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2003, p. 216); já Foucault (2014), por sua vez, aponta que esta sociedade é regida por uma economia sexual masculinista; e por fim, segundo a professora e pesquisadora Sandra Meyer Nunes, o estigma de um pensamento binário subjaz a ideia de submissão de uma das partes perante a outra.

Esta foi a sua conclusão ao analisar a afirmação de que “para Descartes, o ‘eu’ não é o corpo material, mas a substância pensante que ele considerava como imaterial e não espacial, localizada dentro da cabeça” (NUNES, 2011, p. 41). Ao seguir esse pensamento, é meramente uma questão de consequência lógica, chegar à conclusão de que o “eu” pode ser representado pelo homem e o corpo (a carne, a natureza) pela mulher. Nos seus estudos e análises, Butler identifica essa relação desde os primórdios do pensamento pós-socrático:

Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas (BUTLER 2003, p. 32).

Pode-se perceber que essas relações de subordinação e hierarquia estão presentes no conceito de universalidade, mesmo que seja estabelecida uma falsa pretensão de neutralidade e imparcialidade, uma vez que, como é no caso descrito acima, o pensamento tende a privilegiar uma das polaridades da dicotomia, criando dessa forma uma sujeição de uma para com a outra. De acordo com o filósofo estadunidense Richard Rorty, vale enfatizar que ao discutir filosoficamente a dicotomia corpo/mente, procura-se desestabilizar práticas e ideias que são tidas como naturais (1996). Mediante a filosofia atual, principalmente aquela de Jacques Derrida, o natural e inevitável é passível de questionamento e, portanto discutível, podendo, por sua vez, ser reformado, reedificado, ou seja, reconstruído. Porém, faz-se necessário que a dicotomia seja percebida e verificada nessas práticas “naturais” e que o prevailecimento de uma

polaridade sobre a outra como intencional e sistemático seja também identificado, como aponta Grosz:

essa bifurcação de ser não simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo de determinada forma abrangente. O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e categoriza os dois termos polarizados de uma maneira que um se torna o termo privilegiado e o outro se torna seu suprimido, subordinado, a contrapartida negativa. O termo subordinado não é nada mais do que a negação a recusa, a ausência ou privação do termo primário, a sua desgraça; o termo primário se define em expelir o seu outro e nesse processo estabelece suas próprias fronteiras e margens a fim de criar sua própria identidade (GROSZ, 1994, p.3, tradução nossa)⁶².

Esse problema pode ser solucionado pelo reconhecimento dos preceitos que compõem a sistematização do corpo no mimo corporal, sendo um deles, a desejada forma geométrica, que se fundamenta, basicamente no gênero masculino e de etnia europeia. Portanto, o uso das palavras “neutro” ou ‘neutralidade” mostra-se de determinada maneira inapropriado e o primeiro passo para a desconstrução desse preceito é o seu reconhecimento, conseqüentemente, como

⁶² “*This bifurcation of being is not simply a neutral division of an otherwise all-encompassing descriptive field. Dichotomous thinking necessarily hierarchizes and ranks the two polarized terms so that one becomes the privileged term and the other its suppressed, subordinated, negative counterpart. The subordinated term is merely the negation or denial, the absence or privation of the primary term, its fall from grace; the primary term defines itself by expelling its other and in this process establishes its own boundaries and borders to create an identity for itself.*”

resistência, a “posição neutra” pode ser substituída por outra forma linguística: “posição inicial” ou “ponto de partida”. Essas pequenas diferenças trazem segurança na hora de fazer os exercícios, em virtude de que desaparece o conceito de “erro” e entra em vigor um processo que visa à exploração das potencialidades, muito mais do que a uma idealização inalcançável. O próprio Decroux admite que ele, como indivíduo foi o agente propulsor para a codificação da técnica

Eu era dotado/ Imitar é fácil para mim e me diverte/ Meus músculos são fortes e flexíveis, tenho ritmo/ Desenho no espaço como se estivesse me vendo. Analiso facilmente e explico facilmente/ Fui, portanto, criado para fazer e para demonstrar/ Digo isso por modéstia, já que este é um motivo egoísta/ Digo tudo isso por honestidade, porque, uma vez que uma doutrina é geralmente uma sistematização de desejos, senti que era o meu dever passar a informação. (DECROUX, 1985 p. 13, tradução nossa)⁶³.

As suas capacidades motoras e miméticas são de extrema relevância, uma vez que constituem a prerrogativa na qual a técnica se desenvolve. Em outras palavras, o desenvolvimento da técnica partiu de uma subjetividade específica e, de um corpo, em particular, o qual se encontrava abastado de contornos e delimitações

⁶³ “*I was gifted/Imitating is easy for me and amuses me/My muscles are strong and supple, I have rhythm/ I design in space as if I were seeing myself. I analyze easily and I explain easily/I was thus created for doing and for demonstrating/I say this out of modesty, since this is a selfish motive/I say all this out of honesty, for, since doctrine is often a systemization of desires, I felt it was my duty to pass on this information*”

referentes a sua relação com o mundo, pois se encontrava inserido em determinado momento da História e carregou em si toda a complexidade e peculiaridade da cultura então prevalente. No entanto, o objetivo não é o de segregar o mimo corporal, dizendo que somente homens europeus podem e devem fazê-lo, mas identificar a procedência ideológica dessa configuração, a fim de questioná-la para possíveis adaptações e atualizações.

2.3.1 A obliteração da face no mimo corporal e a máscara neutra

Decroux primeiramente vivenciou o uso da máscara na escola do *Vieux Colombier*. Durante o seu ano na escola de Copeau, teve a chance de assistir a improvisações e exercícios que eram realizados com a utilização da então chamada máscara nobre. Desses momentos de observação, Decroux concluiu que o rosto encoberto favorecia o entendimento do que estava sendo expressado pelo corpo. A face, para Decroux tornou-se nada mais que uma distração ao olhar do espectador. De acordo com entrevistas cedidas a Leabhart, catalogadas no livro *The Decroux Sourcebook*, publicado em 2009, foi a partir desse momento que surgiu a evidência da necessidade da clareza da movimentação corporal sobre o rosto.

O velamento das expressões faciais é uma propriedade do mimo corporal. Este atributo o caracteriza como arte vanguardista do início do século XX. Surge como uma antítese àquele protótipo de interpretação psicológica que tem como principal escopo a criação de personagens e significados a fim de estabelecer uma identificação imediata com o público. A finalidade do mimo corporal, ao contrário, não é a de entreter, como afirma Leabhart (2007) ao fazer uma comparação entre o mimo

e a pantomima. Do mesmo modo que a omissão da fala em Decroux não se apresenta como um problema a ser suplantado substituindo as palavras por gestos, mas sim uma escolha estética e poética, onde os movimentos são a metáfora em si, e não constituem uma narrativa linear de contação de histórias, mas sim, a expressão de uma casualidade física. Numa revista de artes de Oxford, no ano de 2006, Miranda Welby-Everard documenta

o quanto a vanguarda parisiense de 1920 e 1930 valorizava muitas das mesmas coisas que Decroux: artificialidade, máscaras, fantoches, 'arte pura', 'transformação do ator/dançarino numa efígie viva através da redução a um sistema de linhas, formas e cores, a negação de personagens, trama e enredo, o abandono da narrativa humana e a retirada das estruturas de exposição, desenvolvimento de crise e resultado padronizadas, o ator por trás de um corpo operava como um relógio de brinquedo, erradicando a face humana, etc'. Mas onde Decroux continuou nesta linha por meio século, criando um vocabulário corporal altamente articulado em serviço de sua ideologia, muitos de seus contemporâneos passaram rapidamente por essa fase, sem que isso se tornasse um elemento determinante de seus trabalhos. Pode-se dizer que muitas de suas ideias estavam de acordo com o espírito da época, e que ele perseverou. (WELBY-EVERARD apud CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009 p. 22 e 23, tradução nossa)⁶⁴

⁶⁴ *"how the Parisian avant-garde of the 1920s and 30s valued many of the same things Decroux did: artificiality, masks, puppets, 'pure art', 'transformation of the actor/dancer into a living effigy through reduction to a system of lines, shapes and colours', 'denial of characterization, set and plot, the abandonment of human narrative and the removal of the standard structure of expositions, development crisis and*

A primazia do corpo sobre o rosto é uma insígnia do mimo corporal que se utiliza, por sua vez, de artifícios para a dilatação do corpo e a estilização dos movimentos. Um desses artifícios é, definitivamente, a eliminação da exteriorização das emoções pelo rosto, já que “desprovido da expressão facial, fica à disposição do intérprete todo o restante do corpo” (MASCARENHAS 2009, p. 7). Tal oclusão pode ser obtida no mimo corporal por meio do treinamento dos músculos do rosto na busca da transmissão de um estado de abstração tal, que pode até mesmo beirar o *blasé*⁶⁵, sem nenhum tipo de expressividade aparente. Todavia, essa abstração não é o fruto de um exaurimento da emoção a ser transmitida, no qual se apoia o *blasé*, mas sim uma transferência hierárquica de atenção, onde a face se retrai para dar lugar e vez ao corpo, a fim de que o mesmo tenha autonomia suficiente na transmissão da mensagem. A outra forma de obliteração é através do ocultamento da

dénouement’, the actor ‘concealed within a body mask and operated like a clockwork toy’, ‘eradicating the human face’, etc. But whereas Decroux continued in this line for half a century, creating a highly articulated corporeal vocabulary in the service of this ideology, many of his contemporaries passed quickly through this phase, without it becoming the determining element of their work. One might say that many of his ideas were in the spirit of his time, and that he persevered’.

⁶⁵ A atitude blasé, segundo Simmel, é “[a] incapacidade de reagir a novos estímulos com as energias adequadas (...) que surge da economia monetária. A essência da atitude blasé e encontra-se na indiferença perante as distinções entre as coisas [que] não são percebidas como significantes”. (1997 p. 178, tradução nossa) “An incapacity thus emerges to react to new sensations with the appropriate energy (...) which flows from the money economy. The essence of blasé attitude consists in the blunting of discrimination (...) the things themselves are experienced as insubstantial)

face com um pano, de preferência que não destoe muito da cor da pele daquele que o usa

Quando comecei a me apresentar com a mímica sozinho, convidava uma pequena plateia, nunca mais que cinco [...]. Não tinha dinheiro para comprar uma máscara, então eu colocava uma máscara gradeada que tinha pedaços de fitas entrelaçados na armação de arame [...] Havia momentos em que a máscara se empunha. O público olhava para ela como se fosse uma lua atrás das nuvens e, algumas vezes, um céu limpo. O rosto separado se tornava uma lua enorme com braços e pernas. Mas o véu é menos dispersivo e atinge o grau desejado de abstração. (DECROUX in MASCARENHAS 2009 p. 16)

Para Decroux, com o rosto descartado, evidencia-se a qualidade do que está sendo realizado no corpo e é justamente o corpo que deveria ser destacado: “No nosso mimo corporal, a hierarquia dos instrumentos de expressão é a seguinte: primeiro o corpo, depois os braços e mãos e, por último, a face” (DECROUX 1985 p. 68, tradução nossa)⁶⁶. Mas de qual corpo está falando Decroux? Como já foi discutido, certamente não é de um corpo qualquer e sim de um corpo específico dotado de determinada competência, um corpo adequado para organizar-se em uma movimentação carregada das qualidades apreciadas e almejadas por ele mesmo. Qualidades estas que basicamente giram em torno do que se entende por graciosidade, harmonia, articulação, estilização evidenciando a sobriedade, a lógica do ser

⁶⁶ “*In our corporeal mime, the hierarchy of the instruments of expression is as follows: first the body, then the arms and hands, and last, the face*”

humano. A abstração da face vem, por assim dizer, reafirmar a configuração de um corpo que se aproximaria ao conceito de uma “tela branca”, onde o movimento se constituiria como a pincelada do que quer ser dito e por esse motivo, talvez que possa se estabelecer uma correlação com a ideia de neutralidade. Mas a tela branca não é impreterivelmente uma tela neutra.

O que significa o branco em termos de cor? Significa a impressão produzida nos órgãos visuais pelos raios da luz não decomposta. O branco é anterior às outras cores e contém a possibilidade de todas elas. A tela branca, portanto, dentro da proposta da cor como linguagem, significava, representava exatamente essa possibilidade de todas as cores (GODOY 1999, p. 47)

A “tela branca” refere-se a um lugar de contingência onde subsiste uma potencialidade latente de inimaginável variedade de expressões, de onde tudo e qualquer coisa possa brotar. Em outras palavras, a obliteração das expressões faciais não é exatamente a busca de determinada neutralidade, baseada na exaltação de um pensamento pós-iluminista que retrata a supremacia da razão sobre a emoção, da mente sobre o corpo, mas sim, como um contingente de expressões.

Para Decroux, o mimo é uma destreza do corpo que tem como primor a manifestação do belo pela tristeza e insatisfação do ser humano, por isso a imagem de um ator Prometeu, que se sacrifica para revelar à humanidade a sabedoria nobre contra as injustiças do mundo. Essa escolha atravessa toda a codificação do mimo corporal e vai determinar o tipo de movimentação e a estética corporal da técnica. Não há movimentos grotescos ou cômicos no mimo corporal, ou pelo menos a intenção de Decroux é de que não haja, provavelmente

não porque ele fosse estritamente contra, mas simplesmente porque não era capaz, como afirma Maximilien D. em uma entrevista a Leabhart,

Meu pai nunca conseguiu em sua vida criar uma única peça cômica. Isso o incomodava muito, já que gostava de rir. Ele gostava da comédia e não conseguia cria-la. Nada do que ele fez foi cômico. Infelizmente era bonito, trágico, nobre e grandioso. E isso o incomodava (DECROUX, M., 1997, p. 48, tradução nossa)⁶⁷.

No entanto, com a contribuição de seu filho e a atriz, Guyon, Decroux criou um sucesso: *L'esprit malin* [O espírito travesso], a qual segundo Mascarenhas

constitui-se [...] em uma peça exemplar de comicidade na mímica corporal dramática de Etienne Decroux, na medida em que investe na combinação do automatismo e da inadaptabilidade, calcada na elaboração das ações e do dinamismo-ritmo, oferecendo uma personagem que mantém uma relação continuada com seu “cotidiano”, mesmo diante de uma situação inusitada. (MASCARENHAS, 2008, p. 87)

Maximilien D., por falta de entusiasmo em continuar com “O espírito travesso”, depois de mais de uma centena de apresentações, optou por não mais fazer esta peça, porém como sendo a única peça de caráter pitoresco do mimo corporal, Decroux resolveu reavivá-la. Todavia, o

⁶⁷ “My father never succeeded in his life in creating a single comic piece. That annoyed him a lot, since he liked to laugh. He liked comedy, and he couldn't succeed in creating it. Everything he made was not comic. Unfortunately it was beautiful, tragic, noble and grad. And that annoyed him”

resultado não foi o mesmo que anteriormente, a peça então “tornou-se demasiado geométrica e não era mais engraçada. Assemelhava-se ao estilo puro de Etienne Decroux, nobre, preciso e geométrico” (DECROUX, M., 1997, p. 48, tradução nossa)⁶⁸.

A equiparação à imagem de uma “tela branca” acontece pela vontade modernista de associar as práticas corporais desenvolvidas no início do século XX a atividades praticamente de cunho científico, como é o caso também da técnica desenvolvida por Meierhold, que se apoia no preceito de ser uma prática científica que leva em consideração a biomecânica do corpo humano. Esse cientificismo no teatro não deve ser confundido com o naturalismo de Antoine e Zola, contra os quais o simbolismo e o abstracionismo do mimo corporal combatem desde suas origens.

De Marinis (1993) relata que Lecoq ficou perplexo ao escutar uma alegação fervorosa de Decroux, afirmando que odiava a natureza e tudo aquilo que é natural. Segundo De Marinis (1993) a escola de Lecoq tem devida reputação no que concerne a divulgação e ensino de mímica e, talvez, uma das composições mais significativas de Lecoq para a pedagogia teatral seja a máscara neutra. Para Lecoq a máscara neutra é imprescindível na formação pedagógica do fazer teatral pelo fato desta ter a

função de levar o aluno em direção àquela condição indispensável de esvaziamento, disponibilidade e abertura ao mundo, e àquilo que é neutralidade [...] consentindo ao mesmo tempo o acesso à gestualidade essencial que se encontra latente aos pequenos gestos anedóticos e cotidiano

⁶⁸ “it became geometric and no longer funny at all. It resembled again the style of pure Etienne Decroux, noble, precise and geometric”

(DE MARINIS, 1993, p. 267, tradução nossa)⁶⁹.

Em seu livro *“Playful training: towards capoeira in the physical training of actors”*, Miranda (2010) aponta que os chamados *européan masters* [mestres europeus] aspiravam, de fato, por um o retorno à uma pureza, ou seja, ao âmago do que é ser humano. Foi essa busca que levou diretores como Copeau e Stanislavski a transferirem suas escolas para recintos bucólicos, próximos à natureza, com a intenção de que afastados do âmbito social citadino seus discípulos talvez pudessem entrar em contato com algum tipo de essência, perdida na sociedade urbana, uma convicção de que a verdadeira natureza humana fosse possível de ser apreendida. Na sua escola do *Vieux Colombier*, Copeau chega a trocar de metodologia para a preparação física de seus alunos. A ginástica rítmica de Dalcroze que se encontrava no currículo original da escola, no programa de 1921 – 1922 “foi substituída pelo curso de educação física do tenente Georges Hébert” (DE MARINIS, 1995 p.?), o qual, dedicou grande parte da sua vida no início do século XX a “codificar os únicos movimentos ‘naturais’, os da caminhada, da corrida, do salto, do lançamento [...] para melhor desenvolver metodicamente todas as partes do corpo” (VIGARELLO, 2008, p. 199).

Apesar do nome “máscara neutra”, para Lecoq a condição de neutralidade é uma contingência inatingível, impossível de ser alcançada, ela se apresenta como “um limite assintótico do qual se deve trabalhar em direção, um ideal regulador” (DE MARINIS 1993, p. 280). O antropólogo Laurence Wylie, faz uma crítica interessante

⁶⁹ “*il compito di portare l’allievo verso quella condizione indispensabile di azzeramento, disponibilità e apertura al mondo, e cioè appunto, di neutralità [...] consentendogli contemporaneamente l’accesso alla gestualità essenziale che sta sotto ai piccoli gesti aneddotici e quotidiani*”

sobre a pedagogia de Lecoq, sobretudo ao uso da máscara neutra. Tal crítica encontra-se bastante pertinente na confrontação da metodologia pelo francês aplicada com questões de gênero e etnia. Segundo Wylie, Lecoq consegue de fato minimizar as diferenças culturais

Mas, posteriormente, o que acontece na sua escola, contrariamente do que poderia esperar é que ao invés de esfumarem-se [as diferenças culturais] tendem a evidenciar-se ainda mais no decorrer do tempo. A explicação é que 'um método pedagógico que busca reduzir as diferenças, as coloca em destaque, ao invés de suprimi-las. (DE MARINIS, 1993, p. 281, tradução nossa)⁷⁰

Enquanto Lecoq busca um despojamento do corpo no que concerne as convenções sociais, culturais e cotidianas por meio do treinamento formativo da máscara neutra, Decroux busca a composição de uma estruturação corporal que sirva como partida para a expressão cênica. Não obstante, ambos se esforçam em buscar um estado de contingência, de onde a expressão artística possa surgir, um na busca de uma essência, e outro da estilização. No entanto, ambos incidem numa pretensa uniformização do movimento, assim como Dario Fo alega que os alunos de Lecoq são afastados “do contexto ideológico, moral, dramático” e acabam por aprender uma técnica e linguagem gestual mecanicamente, sem nunca tomarem consciência das “implicações estéticas e ideológicas” que essa mecanização carrega. Fo vai além,

⁷⁰ “*ma poi aggiunge che nella sua scuola, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, esse invece di sfumare tendono a evidenziarsi più nettamente nel corso del tempo. La spiegazione c'è: 'Un metodo pedagogico che cerca di ridurre le differenze le mette in luce invece di sopprimerle'*”

ao dizer que essa automatização do aprendizado compromete na fixação de “estereótipos gestuais mecânicos” (DE MARINIS, 1993, p. 280, tradução nossa).

Portanto, tanto na linguagem gestual de Lecoq como na estilização do movimento em Decroux, questionamentos, problematizações e atualizações podem ser um modo de assegurar que a metodologia aplicada nessas práticas não seja assimilada de maneira automatizada e que desta forma a técnica siga em conformidade com algumas das revisões conceituais já realizadas nos dias de hoje.

3 MAPEANDO CONCEITOS NO MIMO CORPORAL

Este capítulo tem a intenção de mapear alguns dos conceitos e termos que sistematizam a técnica do mimo corporal, ou seja, os princípios psicofísicos nos quais a técnica se estrutura. O objetivo é tentar elaborar certo tipo de panorama, por meio de uma análise de conteúdo onde seja possível elencar esses princípios e detalhar os seus procedimentos recorrendo, às vezes, a princípios já elaborados e analisados por investigadores de outras práticas teatrais, como é o caso de Barba, no desenvolvimento da antropologia teatral, Meierhold com a biomecânica e Laban na análise do movimento.

Decroux é o pai da técnica codificada, o mimo corporal. Foram centenas de alunos que passaram por ele para aprender esta técnica, deu palestras e fez demonstrações em certo número de países do mundo e mesmo assim, o palavreado de seu único livro não é de fácil leitura ou interpretação: “Decroux nunca foi famoso como diretor (dirigiu somente duas peças tradicionais em sua vida), nem como teórico (para a maioria das pessoas *Paroles sur le mime* é impenetrável), mas muito mais conhecido como professor durante mais de cinquenta anos” (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009. p. 10, tradução nossa)⁷¹. A dificuldade ocorre pelo fato de a sua linguagem estar repleta de imagens e metáforas. Nos seus artigos, Decroux acaba não recorrendo a conceitos, previamente categorizados por um cientificismo acadêmico, como o faz Laban, a fim de delinear os

⁷¹ “Decroux was neither famous as a director (he directed only two traditional plays in his life), nor as a theoretician (most people find *Words on Mime impenetrable*), but better known as a teacher for over fifty years.”

princípios e fundamentos do mimo corporal, mas sim a figuras e representações simbólicas que povoam o seu próprio imaginário.

Ao analisar os escritos de Decroux, de acordo com as nomenclaturas que ele utiliza, as classificações que dá e os argumentos por ele desenvolvidos para fundamentar, esclarecer e justificar o mimo corporal, é possível observar uma dialética no desdobramento da metodologia empregada. Por um lado, não se pode negar a preocupação do francês em pormenorizar os específicos do mimo corporal, é notável o empenho, e a organização do seu livro. Logo no primeiro capítulo, intitulado *Sources* [Origens], ele particulariza de maneira sucinta e, em linguagem de ordem empírica, uma espécie de genealogia do mimo corporal. Como resultado, podemos entender que a procedência é primordialmente Copeau e a mímica corporal que ele aprendeu na escola do *Vieux Colombier*, todavia, são enumeradas outras influências, como é o caso de Craig, o lutador de boxe George Carpentier, uma performance realizada no *Café-Concert des Bateaux Parisiens* [Café Concerto dos Barcos Parisienses] e, por fim, as suas próprias predisposições físicas.

Embora sua escrita seja carregada por um discurso de traços pessoais, a linguagem utilizada por Decroux é legitimada a partir do interesse e da reverência que ocorreu durante os últimos cinquenta anos. Os mais variados registros históricos, garantiram a legitimação não só da técnica, mas do livro de Decroux, tornando-o assim o alicerce daquilo que ele mesmo nomeou de “o primeiro estágio do Grande Projeto”

Eu não iria querer a autoridade concedida a mim pelo simples fato de ter escrito um livro, a fim de desencorajar outros experimentadores na sua tentativa de

prosperar onde eu falhei. Eu escrevo para fazer com que as pessoas pensem, e não para isentá-las do pensar e, morrerei um jovem homem na primeira etapa do Grande Projeto. (DECROUX, 1985, p. 108, tradução nossa)⁷².

Aprendi, com os meus anos de formação prática na *ISCM* e com eventuais pesquisas de caráter filológico, que uma das curiosidades dessa técnica é a subjetividade, a qual pode ser contemplada como libertadora, por não passar pela necessária metamorfose em discurso oficial que o discurso pessoal precisa sofrer e, também, por permanecer, desta forma, alheia aos cânones conceituais de um estudo epistemológico. Em contrapartida, a sujeição desta subjetividade a diversos tipos de interpretações, muitas vezes contraditórias, deixando exclusivamente à perspectiva daquele que transmite o conhecimento a compreensão e, por conseguinte, a explanação do que é ou não o mimo corporal. Isso, certamente, dificulta uma pedagogia pelo favorecimento de que o conhecimento fique à deriva de diferentes tipos de versões. Por um lado, tal flexibilidade possibilita a não fixação desses fundamentos em uma doutrina, permitindo atualizações como a proposta nesta dissertação. De outra parte, a não delimitação de conceitos e princípios pode reduzir uma prática corporal, que seria, inicialmente, de realização clara e precisa, a uma prática de caráter tendencioso e de perfil pouco analítico.

⁷² “*I would not want the authority, bestowed upon me simply as the result of writing a book, to discourage other experimenters in their attempt to succeed where I have failed. I write to make people think, not to exempt them from thinking, and I shall die a young man in the first stage of the Great Project*”.

Um dos maiores exemplos dessa contrariedade acredito que seja o próprio Decroux. Para sua dissertação de mestrado de 2011, "*Nuevas formas de enseñanza en mimo corporal dramático: la técnica corporal y la experiencia somática más allá de la forma y la estética generadas*", o espanhol Juan José de la Fuente entrevistou Leabhart. Ao responder uma das perguntas sobre as diferentes possibilidades de pedagogia do mimo corporal, o estadunidense dá início à sua argumentação explanando a complexidade de Decroux, sendo que a questão primordial é a necessidade de reconhecer uma diferenciação entre Decroux artista, e Decroux cientista. Esses dois atributos de sua personalidade permaneceram, segundo Leabhart, interligados, mesclados e de difícil isolamento durante a sua vida profissional, desde a sua experiência na escola do *Vieux Colombier* até o desenvolvimento do mimo corporal, propriamente dito, já codificado. Por este motivo, é necessário antes de mais nada, ressaltar o que De Marinis (1993) apresenta como a existência de um "dilema subjacente irresolúvel entre a ideia do mimo corporal como arte autônoma e a sua proposta como técnica formativa, pedagógica corporal a serviço do teatro" (p. 125)⁷³. A proposta deste capítulo é a de tratar o mimo corporal como técnica formativa e ferramenta de treinamento para análise.

Por um lado, existe o Decroux artista, aquele que dirigiu *Petits soldats* [Pequenos Soldados], que criou uma variada quantidade de *études*, os quais já citamos, "A lavadeira", "O carpinteiro", "A fábrica" e muitos mais. Na sua grande maioria de objetivo pedagógico, mas de veia poética forte a fim de serem demonstrados em

⁷³ "il dilemma di fondo irrisolto fra l'idea del mimo corporeo come arte autonoma e la sua proposta come tecnica formativa, pedagogia corporea al servizio del teatro"

apresentações de cunho artístico, geralmente, para um grupo seletivo de não mais de cinco ou dez pessoas no máximo. Estes foram criados nos corpos dos colaboradores e posteriormente os nomeados assistentes de Decroux e, conseqüentemente passados para as gerações posteriores, como é o meu caso.

De um outro lado, como já aponta Leabhart, existe o Decroux cientista, que descobriu, durante um longo trabalho de anos o busto, o tronco, os anelados, as escalas, contrapesos, etc, isto é, toda uma gramática corporal própria. A oportuna comparação com o balé não é descabida, porém não deixa de ser uma técnica de dança a qual sofreu a interferência de diversas pessoas durante um período de tempo de quinhentos anos e que comporta uma nomenclatura específica e reconhecida até os dias de hoje: *battement*, *assemblé*, etc. Já o mimo corporal, por sua vez, foi codificado por uma única pessoa num período de tempo de sessenta anos e nem o próprio Decroux tinha a pretensão de desenvolver e consolidar uma técnica corporal em tão pouco tempo. Em seu único livro, ele indica estar no “primeiro estágio do Grande Projeto”, como já foi citado acima. Segundo Leabhart, a atenção do francês, nesta conjuntura, é de que o mimo corporal não se conclua como técnica com a sua morte, ou seja, que a codificação não esteja completamente fechada. E é sobre esse Decroux cientista que deixa a técnica do mimo corporal passível de atualizações que esta pesquisa se debruça.

Neste caso, é aberto um caminho para que o mimo, como técnica viva, possibilite um diálogo com os seus praticantes. Assim como o balé, a técnica de Decroux viabiliza um desenvolvimento contínuo, adaptando-se às mudanças de visão de mundo e às transformações que o corpo sofre com as diferentes épocas em que se vive, embora tivesse uma reputação forte de purista, e isso

fazia parte da faceta de artista, não a de cientista, como aponta Leabhart: “Decroux, o criador, não o cientista, mas Decroux o criador, era contra outras pessoas criando com a técnica antes de estarem completamente formadas [nela]” (FUENTE, 2011, p.?, tradução nossa)⁷⁴. Existe, porém, um proveito nessa contradição. Ao exigir um primor técnico do mimo corporal, por parte dos seus alunos, colaboradores e assistentes, Decroux se empenhou, desta forma, em assegurar que a técnica fosse mantida com certa base e estrutura: “Eu fiz coisas. Outros farão melhor, indefinidamente... então, contanto que eu tenha feito bem, para levar adiante a ideia, outros poderão fazer melhor” (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 53). Em outras palavras, o mimo corporal é uma técnica que foi, sim, pensada e organizada por uma única mente/corpo e que tem na sua constituição princípios estruturais que permitem o conhecimento a ser levado adiante. Não obstante, é uma técnica que perdura justamente por consentir um diálogo frequente com a contemporaneidade.

3.1 A TÉCNICA FORMATIVA DO MIMO CORPORAL

A técnica formativa do mimo corporal consiste num conjunto de exercícios específicos com o seu próprio vocabulário. Decroux codificou uma gramática corporal particular com toda a sua complexidade que

...se baseia no conhecimento e na capacidade de dissociar o corpo em segmentos, para articular [...] o movimento [...] funciona igual ao que funcionaria a linguagem ou a linguagem musical ou da

⁷⁴ “Decroux the creator, not the scientist but Decroux the creator, was against other people creating with the technique before they were already fully formed”.

dança: desde a sua decomposição mínima dos segmentos e possibilidades de movimento até a articulação das composições mais amplas [...]. Compõe uma linguagem concreta e sistemática, mecânica, progressiva, aprendível e treinável. (FUENTE, 2011, p. 27, tradução nossa)⁷⁵.

A questão crucial para Decroux era de que “um homem pode existir sem falar, mas ele não pode falar sem existir. É, portanto, necessário que o corpo se apresente primeiro. O corpo é a essência, o corpo é o que é novo, é a razão pela qual alguém vai ao teatro” (CHAMBERLAIN e LEABHART 2009, p. 108, tradução nossa)⁷⁶. Por esse motivo, o movimento precisava comunicar tão bem quanto o discurso. Então, suprimiu-se a palavra para que o corpo aprendesse a falar.

Dessa maneira, Decroux inicia um processo criativo, primeiramente sozinho e depois com sua esposa Lodieu, e posteriormente com Barrault, na busca de uma movimentação adequada às demandas por ele mesmo traçadas, para citar duas: a restrição do uso da palavra e o domínio da arte do gesto. Esse processo levou Decroux ao que ele mesmo descreve como uma obsessão: “[foi] o mimo que eu amei. Foi com o mimo que eu tive uma relação de amor, mas meu amor pelo mimo não foi o de

⁷⁵ “...se basa en el conocimiento y la capacidad de disociación del cuerpo en segmentos, para articular [...] el movimiento [...] funcional al igual funcionaria el lenguaje o el lenguaje musical o de la danza: desde la descomposición mínima de los segmentos y posibilidades de movimiento hasta la articulación de las composiciones mas amplias [...] Compone un lenguaje concreto sistemático, mecánico, progresivo, aprendible y entrenable”.

⁷⁶ “...a man can exist without speaking, but he cannot speak without existing. Therefore, necessarily the body appears first. The body is the essence, the body what’s new and it’s the reason one comes to the theatre”.

um tipo apaixonado ou de carinho. Não. [...] Foi uma luta por uma obsessão – tudo por uma ideia que não muda” (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009 p. 79, tradução nossa)⁷⁷. Para Decroux, a dificuldade de movimentar-se sem a utilização da palavra mostrou-se uma empreitada de notável complexidade.

A ideia era de que o corpo não deveria substituir as palavras como fazia a pantomima de Charles Debureau⁷⁸, no século XIX. No mimo de Decroux, os gestos deveriam carregar um significado ontológico em si, para a representação do que ele chamou de “a condição humana”. Essa é uma das tantas metáforas por ele criada para sustentar a sua visão e idealização do que deveria ser a movimentação cênica. Com este intuito, então, desenvolveu além de autodisciplina, um treinamento sistemático para que as formas e movimentações executadas fossem de qualidade satisfatória, a qual ele mesmo pudesse apreciar: “Quando crio uma peça, crio para mim mesmo. Eu imagino que eu estou na plateia, que eu não sou um profissional do teatro, eu digo a mim mesmo: Eu me comoveria com esta peça?” (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p.102, tradução nossa)⁷⁹. Um juízo que o levou a passar, pelo menos, cinquenta anos trabalhando na codificação da técnica e “quando usamos a palavra *técnica*, referimo-nos às *técnicas estruturadas e codificadas*. É evidente, no entanto, que o termo “técnica” corresponde a uma

⁷⁷ “*It’s mime that I loved. It’s with mime that I had a love relationship, but my love for mime wasn’t a lovesick kind, a caressing kind. No [...] It was about struggling for an obsession – all for one idea that doesn’t change*”.

⁷⁸ Charles Debureau (1829 -1873) ator francês, famoso na arte da pantomima antiga.

⁷⁹ “*When I create a piece, I create it for me. I imagine that I am in the audience, that I am not a theatre professional, I say to myself: would I be moved by this piece?*”.

destreza, a um conhecimento prático de manuseio de determinados instrumentos, a um *fazer*” (BURNIER, 2001, p. 65).

A técnica do mimo corporal aparece, então, como um desdobramento do que Decroux primeiramente vivenciou na escola de Copeau, e de que durante a sua estadia no teatro de Dullin, por oito anos, tomou uma consistência sólida suficiente para ser estruturada como gramática:

Foi em 1923, na escola do Vieux Colombier de Jacques Copeau, que eu vi a mímica corporal pela primeira vez. A essência da arte estava ali. O que faltava era fortificar a arte por meio da codificação e categorização das partes que a compõem e, pela da definição de seus objetivos e delimitações. (DECROUX 1985 p. 67, tradução nossa)⁸⁰.

A partir da minha experiência com outras práticas corporais e da formação que tive na *ISCM*, cheguei à construção de uma arcabouço teórico que tem como objetivo esclarecer as bases nas quais se fundamenta o mimo corporal, organizando a técnica em quatro princípios psicofísicos, sendo eles: a segmentação corporal, contrapesos, dinamorritmo e a estatuária móvel. Decroux os menciona no seu livro *Paroles sur le mime*, de maneira metafórica, conferindo-lhes imagens como suporte. Os três primeiros são compostos por exercícios que podem ser praticados isolada e independentemente, ou de forma integrada. Já a estatuária móvel consiste em uma qualidade a ser trabalhada e conquistada por meio

⁸⁰ “It was in 1923, at Jacques Copeau’s Vieux Colombier school, that I first saw corporeal mime. The essentials of the art were there. What remained was to fortify the art by codifying and categorizing its component parts, and by defining its goals and limitations”.

da execução dos exercícios que compõem os outros princípios psicofísicos. Não necessitam ser hierarquizados, dado que é a sua correlação e integração que, de fato, fazem desta técnica uma gramática corporal.

3.1.1 Segmentação corporal

O mimo corporal idealizado por Decroux teria como propósito primordial expressar o pensamento humano, sem a utilização da linguagem verborrágica, por meio do movimento do corpo. Porém, o pensamento humano é uma faculdade que não encontra barreiras, o qual se inclina e se submete à sua própria vontade; sem obstáculos para vencer, é dotado de certa agilidade por ser ilimitado nas suas possibilidades (DECROUX, 1985). O corpo humano, por outro lado, tem contenções físicas bastante delimitadas e, quando “se quer ajustar [o corpo] à destreza do pensamento, então as instâncias de ‘articulações rebeldes’ aparecem” (DECROUX 1985 p. 69, tradução nossa)⁸¹. Essas “instâncias de articulações rebeldes” se dão pelo fato de que a constituição física humana não se articula da mesma forma que um trem se movimenta, com vagões que seguem um após o outro numa curva (DECROUX, 1985). O que o francês procura então é uma movimentação não humana, ou melhor dizendo, que não se assemelhe ao que acontece cotidianamente; em outras palavras, um movimento estilizado.

Para chegar a essa estilização, a essa imagem de vagões de trem fazendo uma curva, era necessário primeiramente dividir o corpo em partes, depois movimentar uma parte por vez e, para isso seria primordial que se movimentasse apenas a parte que precisava ser

⁸¹ “...wants to adjust its pace to that of thought, then instances of rebellious articulation appear”.

movida, ou que se desejasse mover. Consequentemente, as partes restantes deveriam ficar imobilizadas. Porém, depara-se com outra restrição física, própria do ser humano, que é a de mover-se involuntariamente. Afinal “...se pensa que para permanecer imóvel, deve-se *não querer mover*. A verdade é que desde que nos movemos sem querer, é preciso *querer não se mover*”⁸² (DECROUX, 1985, p. 79, tradução nossa)⁸³.

A necessidade de superar as restrições delimitadas pelas articulações do corpo humano, juntamente com a paixão de Decroux pela exatidão geométrica que o movimento deveria desenhar no espaço, levaram este francês a estudar e analisar o corpo humano além da aparência exterior. Dessa forma, foi possível adentrar o invólucro, a fim de decifrar a divisão anatômica, principalmente no que concerne à composição óssea e muscular, ou seja, à estrutura motora. Maximilen D., numa entrevista concedida a Leabhart em 1997, explica como o seu pai chegou à esquematização do complexo sistema de segmentação corporal que se encontra na técnica

um dia, estudando as inúmeras possibilidades de aprender com o corpo, ele fez uma descoberta. Durante o processo de barbear-se, eu lembro que ele estava se barbeando. Ele entrou na sala onde eu estava com sua lâmina em mãos, o rosto ainda coberto de espuma e disse: ‘Escuta, Pépé’ – sim, Pépé é meu apelido, não queria dizer ‘avô’ na época, queria dizer ‘bebê’. ‘Escuta, Pepe, eu acabei de descobrir algo que faz o estudo de mimo simples e vai possibilitar todos de fazerem

⁸² Destaque da autora.

⁸³ “...one thinks that in order to remain immobile, one must not want to move. The truth is that since we move without wanting to, we must want not to move”.

[o mimo corporal]. Todo movimento pode ser reduzido à uma inclinação [...] Uma inclinação pode ser feita desta ou dessa forma! Ele reduziu toda gesticulação humana, que é muito complexa de se olhar, ao estudo de inclinações, que então tende ao estudo das partes do corpo que inclinam e as que não inclinam. (DECROUX, M. in LEABHART 1997 p. 46, tradução nossa)⁸⁴.

A divisão do corpo em partes não é uma característica exclusiva do mimo corporal. A biomecânica de Meierhold também procura uma estilização do movimento a partir de sua divisão em órgãos. No entanto, na biomecânica, o objetivo é de que por menor que seja o órgão movido – nariz, por exemplo – todo o corpo, ou seja, todas as outras partes, devem se engajar no processo. À primeira vista, há uma discordância nessas duas técnicas corporais, mas essa divergência é apenas aparente. Ao dizer que é preciso mover uma parte a cada vez, e que as outras devem estar imobilizadas, Decroux pressupõe que deva existir certo domínio cinestésico⁸⁵, o qual implica num engajamento muscular de todo o corpo, mesmo na

⁸⁴ “one day, by studying the myriad of possibilities of learning with the body, he made a discovery. He was in the process of shaving, I remember, he was shaving himself. He came into the room where I was, with his straight razor in hand, his face still covered on foam, and he said, ‘Listen Pepe’ – yes, Pepe is my nickname. It didn’t mean grandfather at the time, it meant ‘baby’. ‘Listen Pepe, I have just found something which makes the study of mime simple and will enable everyone to do it. Every movement can be reduced to an inclination [...] An inclination can be like this or like that!’ He reduced all human gesticulations, which are very complex to look at, to a study of inclinations, which then leans to a study of the body parts which incline or don’t incline”.

⁸⁵ Cinestesia: “é a percepção consciente da posição ou dos movimentos e de seu próprio corpo graças ao sentido muscular e ao ouvido interno” (PAVIS 1999 p. 225 e 226) e ou “a consciência que temos do nosso corpo e de suas tensões” (BARBA 2012 p. 103)

moção de uma única parte. Esses aspectos similares entre as técnicas são assinalados por De Marinis, ao explicitar alguns dos pontos congruentes entre o mimo corporal e a biomecânica: “(1) o corpo cênico como um conjunto de órgãos diferentes e parcialmente autônomos, (2) a necessidade de um total controle que o ator deve ter sobre seus órgãos e (3) a imposição de um uso não natural e não cotidiano desses órgãos” (DE MARINIS in BARBA e SAVARESE, 2012, p. 212).

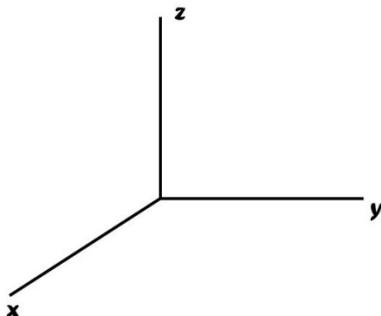
Essa divisão em partes do corpo humano, tanto na biomecânica como no mimo corporal é, efetivamente, uma categorização sistemática a fim de realizar uma decupagem, em termos cinematográficos, do movimento. A finalidade desta decupagem é a de encontrar um padrão estilístico que seja capaz de reduzir a movimentação a um mínimo pré-estipulado que, no caso do cinema, é o quadro e, no caso do mimo corporal, é a inclinação. Portanto, pode-se compreender que Decroux observou três aspectos da movimentação humana para realizar este recorte de fins pedagógicos, como relatou seu filho acima:

- Os três planos de moção
- A capacidade motora física
- A geometria

3.1.1.1 Os três planos de moção

Ao reduzir a gesticulação humana em inclinações, Decroux relacionou essa partícula mínima de movimentação aos planos de moção. Podemos encontrar aí uma correspondência com a tridimensionalidade do espaço da física clássica, a qual classifica o espaço como imutável e estático e que pode ser mapeado por meio do sistema de coordenadas cartesiano: “x”, “y” e “z” (ver Figura 13).

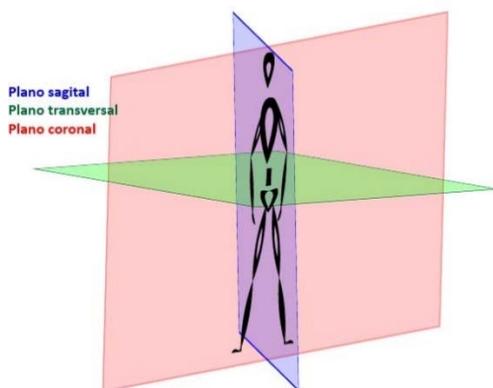
Figura 13 - Representação gráfica do sistema de coordenadas cartesiano



Fonte: Produção da própria autora

Uma outra relação que pode ser oportuna para uma melhor compreensão do que consistem os planos de moção no mimo corporal é a relação com os planos anatômicos (ver Figura 14) que seccionam a superfície do corpo humano a fim de facilitar o estudo do mesmo: plano sagital, coronal e transversal.

Figura 14 - Planos anatômicos do corpo humano

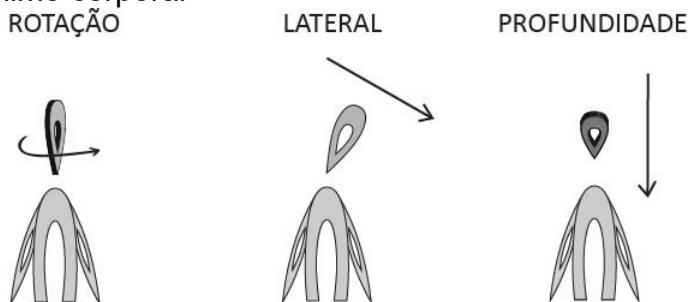


Fonte: Produção da própria autora

No entanto, a nomenclatura utilizada por Decroux não está de acordo com aquela utilizada na anatomia em planos, nem à representação cartesiana das dimensões em caracteres. Decroux, como já foi dito anteriormente, não foi estudante de nenhuma instituição de ensino acadêmica, o que resulta no fato de a terminologia por ele adotada ser, muitas das vezes, referente diretamente e exclusivamente à sua própria subjetividade (ver Figuras 15 e 16). E, como seu interesse estava, basicamente, voltado às possibilidades motoras do corpo humano, os planos de moção foram batizados e conservam-se da seguinte forma:

- plano lateral – correspondente ao plano coronal na anatomia humana e “y” na física clássica
- plano profundidade – correspondente ao plano sagital na anatomia humana e “x” na física clássica
- plano rotação – o qual corresponde ao plano transversal na anatomia humana, ou “z” na física clássica

Figura 15 - Representação gráfica dos planos de moção do mimo corporal



Fonte: Produção da própria autora

Figura 16 - Planos de moção representados por inclinação da TE



Fonte: Foto por Christian Abes. Atriz: a própria autora.

Uma das premissas de Decroux e que foi repetidamente acentuada por Soum e Wasson é que, no cotidiano, o ser humano tem uma tendência a movimentar-se, de forma complexa, nesses três planos simultaneamente. Desta forma, a segmentação corporal aparece com o propósito de criar um sistema metodológico de exercícios, a partir da redução do movimento a uma partícula mínima: a inclinação:

É contrário à natureza humana ter um homem que em pé mova somente uma parte do corpo. É ainda mais contrário à sua natureza seguir um único design. Um único design é, por exemplo, uma inclinação para o lado, ou uma inclinação para trás ou uma rotação. O homem naturalmente mistura essas coisas, especialmente quando está agitado, movimenta-se com algum tipo de resistência ou se vira rapidamente. (DECROUX, 1985, p. 79, tradução nossa)⁸⁶.

⁸⁶ *"It runs contrary to human nature to have a man who is standing displace only one part of the body. It runs more contrary to his nature to follow a simple design. A simple design is, for example, an*

A contenção do movimento é elevada, o que complica a sua execução. Esta foi a estratégia que Decroux encontrou para criar limitações na movimentação que pudessem treinar o corpo, sem, necessariamente, mecanizar o movimento, mas na qual o engajamento e o controle psicofísico do praticante fossem substanciais.

3.1.1.2 A capacidade motora física

Por não empregar um vocabulário científico, como já foi dito anteriormente, Decroux empenhou-se em impregnar a técnica do mimo corporal de imagens e metáforas para esclarecer o panorama por ele profetizado. Apesar de Decroux ter aludido às representações de um “trem fazendo uma curva” ou do “colar de pérolas”, acredito que essas imagens tornem o conceito de idealização de corpo muito mais forte, pelo fato de remeter a uma eurritmia, a qual o corpo humano não comporta, como ressalta o próprio Decroux, nem todas as partes do corpo humano se movimentam de forma idêntica, enquanto a sistemática de um colar de pérolas tende a uma cadência simétrica, sobretudo pelas pérolas supostamente serem do mesmo tamanho. Portanto, a imagem, sempre de Decroux, que acredito que seja mais adequada para figurar os exercícios da segmentação corporal, segundo a capacidade motora física do corpo humano é a do “teclado”, que remete muito mais à funcionalidade do princípio psicofísico, do que à sua forma. O corpo humano como um teclado, um teclado do qual podemos tocar uma tecla por vez ou várias de uma única vez: “eu acho que contribuí com esta ideia do teclado: fazer com que uma parte do corpo se mova sem

inclination sideways, or an inclination backward, or a rotation. Man naturally moves these things, especially when he is excited, or moves with resistance, or turns quickly”.

a outra” (DECROUX apud CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 71). Essa imagem é pertinente pela sua correlação com a música, arte com a qual Decroux vai dialogar constantemente, não só a fim de explanar a mecânica da técnica, mas também para estruturar os exercícios do mimo corporal.

A relevância estava voltada a uma estruturação de uma atividade que por meio de delimitações, sua execução fosse sistematizada, sendo composta de duas qualidades: a repetitividade dos exercícios e a viabilidade de aperfeiçoamento dos mesmos. Em outras palavras, no exercício deveria oferecer certo tipo de progressão de um nível mais simples e rudimentar, a formas mais complexas e laboriosas.

Seria o caso de poder trabalhar o corpo como uma “marionete” ou como uma “escultura” em movimento, articulando e desenvolvendo um segmento após o outro, de uma posição precisa e concreta até outra, criando o que em animação se chama de uma interpolação de movimento. (FUENTE, 2011 p. 28)

Acredito que a divisão do corpo tenha sido a primeira resistência apresentada pelo corpo. Mesmo que não estivesse interessado unicamente em sua aparência exclusivamente anatômica, neste momento Decroux precisou levar em consideração a capacidade motora humana, tendo em vista que o corpo humano não é simétrico na sua movimentação. FGoI preciso distinguir quais partes são inaptas e aptas de se articulam, e o quanto de articulação pode-se obter das últimas:

Eis aqui alguns exemplos do que eu quero dizer com “articulações rebeldes”:

1) A articulação da parte inferior do peito, que funciona em todas as direções, não pode percorrer as mesmas distâncias em todas as direções. Ao examinar a sua inclinação, vemos que o peito inclina mais para os lados do que para trás, e mais para trás do que para a frente.

2) Quando articulações de partes contíguas do corpo, como cabeça-pescoço-peito e quadril-coxa, operam na mesma direção, o resultado não é exatamente o mesmo.

3) Antes de tudo, até as suas desigualdades são desiguais; a articulação da pélvis, muito cooperativa quando participa de uma curva para a frente é extremamente rebelde numa curva para trás. (DECROUX 1985 p. 69, tradução nossa)⁸⁷

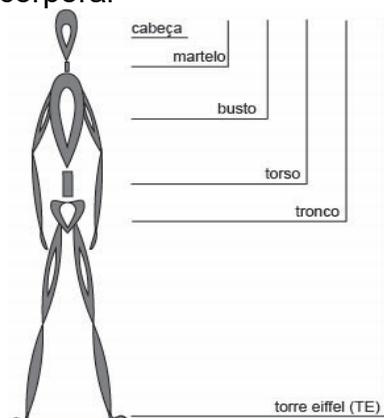
O principal escopo era dispor de uma segmentação motora que permitisse uma sequência sistematizada da partícula mínima da movimentação, os “quadros”, na linguagem cinematográfica, as “inclinações”, na gramática do mimo corporal. Assim sendo, a divisão do corpo humano tomou a forma de blocos (ver Figuras 17 e18), sendo eles:

- cabeça
- cabeça + pescoço = martelo

⁸⁷ “Here are some examples of what I mean by ‘rebellious articulation’: 1) The articulation of the base of the chest, which functions in all directions, cannot cover equal distances in all directions. Examining its inclination, we see that it inclines further sideways than backward, and further backward than forward. 2) When articulations of contiguous parts of the body, such as head-neck-chest and pelvis-thigh, function in the same direction, they do not do so equally. 3) To top it all, even their inequality is unequal; the articulation of the pelvis, too cooperative when it participates in a forward curve of the body, is most rebellious in a backward curve”.

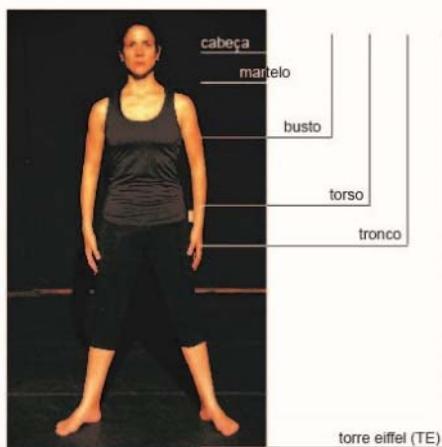
- martelo + peito = busto
- busto + cintura = torso
- torso + quadris = tronco
- corpo inteiro = torre eiffel (TE)

Figura 17 - Representação gráfica da divisão do corpo em blocos do mimo corporal



Fonte: Produção da autora

Figura 18 - Divisão do corpo em blocos do mimo corporal



Fonte: Foto Christian Abe. Atriz: a própria autora. Gráfico de produção da própria autora

Os blocos obedecem determinada conduta de movimento, como já vimos a partícula mínima de movimentação é a inclinação e nos exercícios, cada bloco deve inclinar lateralmente, em profundidade, ou mesmo girar (no caso do plano rotação) somente um oitavo de um círculo ou em um ângulo de quarenta e cinco graus. Com os anos, entendi o quanto esse ângulo serve como uma referência, uma ideia de quanto cada bloco deve inclinar, porque ao limitar a movimentação, Decroux alcançou uma padronização do movimento que pudesse ser repetida e, portanto, ensinada e aprendida.

3.1.1.3 A geometria

Um outro aspecto muito importante para o princípio da segmentação corporal é a ideia de uma posição inicial, ou seja, uma posição construída que possa servir como ponto de partida. Esta abertura inicial dos exercícios tem suas raízes no balé clássico. Decroux teve aulas de balé clássico durante o seu ano na escola do *Vieux Colombier* com Suzanne Bing.

Tinha algo atrás de mim, todavia, irradiando uma luz sobre meu ombro. Eu não conseguia ver a fonte dessa luz, mas andei na luz que veio dessa fonte. Essa luz era o balé clássico. Porque balé é também um sistema, como o mimo, é uma combinação de elementos simples. (DECROUX apud CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p.71, tradução nossa)⁸⁸

⁸⁸ “*There was something behind me, however, casting a light over my shoulder. I wasn’t able to see the source of this light, but I walked in the light coming from this source. And this light was called classical ballet. Because ballet is also a system, like mime, it’s a combination of simple elements*”.

O mimo corporal pega emprestado do balé clássico algumas das posições de base dos membros inferiores. Na *ISCM* aprendi pelo menos quatro dessas posições, a “primeira”, a “segunda”, a “quarta” e a “quinta” posição, como base para a execução de vários exercícios. Algumas das posições do balé clássico, como a “quarta” e a “quinta”, são realizadas por meio do cruzamento dos pés. No entanto, com a minha experiência, pude perceber que esse cruzamento dificultava o controle do quadril na execução dos exercícios que trabalham com uma movimentação que tem como base a instabilidade do equilíbrio. Com o intuito de otimizar a utilização do quadril nesses exercícios retirei a ‘quinta’ posição e descruzei os pés na “quarta”. A partir destas posições de base, pude integrar os outros elementos que formam a posição inicial. Tenho a impressão de que esse empréstimo do balé seja um dos motivos que levaram Decroux a dedicar tanto tempo em artigos a fim de ilustrar as diferenças entre a arte da dança da arte do mimo corporal⁸⁹.

Quem poderia dizer-me que ao especificar a serventia do mimo corporal, e teria que argumentar, o tanto que argumentei, e por tanto tempo que assim o fiz, para provar que esse mimo não era simplesmente uma dança plagiada? (DECROUX, 1985, p.47, tradução da autora)⁹⁰.

⁸⁹ A separação entre arte e técnica no mimo corporal é realizada neste trabalho para análise de conteúdo. E mesmo que, na minha experiência, tenha decidido vislumbrar o mimo como técnica formativa para o ator, não se pode negar que durante a sua codificação, a arte do mimo corporal e a técnica foram indissociáveis. (Nota da Autora)

⁹⁰ “*Who would have told me that by enlisting in the service of corporeal mime, I would have to argue as much as I have, and for as long as I have, to prove that his mime is not just plagiarized dance?*”

Acredito que essa propensão em classificar o mimo corporal como dança venha da similaridade de alguns conceitos básicos que o mimo trouxe do balé para constituir a sua própria estrutura e também, pelo fato de que tanto o mimo corporal como a dança e como a pantomima⁹¹ são considerados ofícios do silêncio.

A posição inicial, ou o ponto de partida do mimo corporal é o alinhamento vertical de todos os blocos descritos anteriormente, a partir das posições dos membros inferiores (ver Figuras 19 e 20), acompanhado pela posição dos braços chamada de “Braços de Águia”⁹². Desta forma, começo sempre os exercícios do mimo corporal a partir de três pontos de partida: na primeira posição, na segunda posição e na quarta posição.

Figura 19 - Representação gráfica das posições dos pés do mimo corporal



Fonte: Produção da própria autora

⁹¹ Existe uma tendência a confundir a arte da pantomima com o mimo corporal. Essa confusão é tão comum, que Leabhart criou uma tabela com as diferenças entre as duas artes no seu livro *Etienne Decroux* de 2007.

⁹² Ver capítulo 2.

Figura 20 - Posições dos pés do mimo corporal

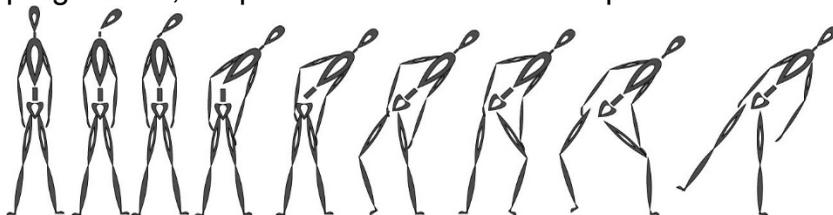


Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Apoiados nessa posição inicial, podemos ilustrar alguns dos exercícios realizados no princípio da segmentação corporal, os quais vão buscar um desenho geométrico no espaço. E para continuar a sua relação estreita com a arte musical, Decroux nomeou esses exercícios de *escalas*. Da mesma maneira que as escalas musicais são realizadas da forma mais simples a formas mais complexas, também no mimo corporal podem ser executadas as inclinações do mimo corporal em escalas simples, ou em escalas de complexidade maior. Alguns exemplos de escalas no mimo corporal:

- progressiva – do menor bloco (cabeça) ao maior bloco (TE). Aqui, mais uma vez, a geometria auxilia a execução como parâmetro e não como forma final (ver Figura 21). Porque se inclinássemos os blocos do corpo nos quarenta e cinco graus, supostamente demandados numa escala, simples, progressiva, no plano lateral teríamos uma forma mais ou menos assim.

Figura 21 - Representação gráfica de uma escala progressiva, simples e lateral do mimo corporal



Fonte: Produção gráfica da própria autora

E na prática, ao dialogar com a materialidade do corpo, em sua assimetria a escala toma uma forma mais ou menos como a representada na Figura 22, a depender do corpo que esteja executando o exercício.

Figura 22 – Escala progressiva, simples e lateral

Figura 22



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- digressiva – do maior bloco (TE) ao menor bloco (cabeça)

Figura 23 - Escala digressiva, simples e lateral



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- anelados progressivos ou digressivos

Figura 24 - Anelado progressivo lateral



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- Ondulações

Figura 25 - Ondulação lateral



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- restabelecimentos

Figura 26 - Reestabelecimento, digressivo e lateral



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- contradição

Figura 27 - Contradição rotacional



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

As escalas podem ser realizadas progressivamente, digressivamente, nos planos lateral, profundidade ou rotação, podem ser anelados, ondulações, reestabelecimentos, em translação ou contradição, de forma simples ou complexa. As formas são muito variadas e diferentes tempos proporcionam variados níveis de dificuldade para a realização das escalas, aquelas simples podem se tornar muito difíceis de se fazer. Caso realizada rapidamente, em contrapartida, uma escala complexa pode ficar muito mais fácil se a velocidade for reduzida, quanto mais rápida é a velocidade em que a escala for feita, mais difícil fica a sua realização.

Figura 28 - Anelado de desenho triplo em esquerda, esquerda, trás



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Segundo Soum e Wasson, durante os anos de 1980, ou seja, enquanto eles foram os assistentes de Decroux, um dos aperfeiçoamentos técnicos trabalhados pelo seu mestre foram as escalas em desenho triplo (ver Figura 28). Isso significa a adição dos planos de moção a cada inclinação. Em outras palavras, os desenhos triplos são as inclinações que determinado bloco realiza a fim de somar os três planos de moção, como na figura abaixo (Figura 23) o tronco chega na posição “direita, direita, trás” começando primeiramente com a rotação para a direita, depois adiciona a esta rotação, a inclinação no plano lateral para a direita, somando, por fim, a inclinação do tronco para trás, no plano profundidade.

As seqüências de desenhos triplos podem ser realizadas por todos os blocos do corpo: cabeça, martelo, busto, torso, tronco e TE. O número de posições possíveis soma um total de oito desenhos triplos, sendo eles: “direita, direita, trás”; direita, esquerda, trás”; direita, direita, frente”; “direita, esquerda, frente”; ‘esquerda, esquerda, trás”; “esquerda, direita, trás”; “esquerda, esquerda, frente” e “esquerda, direita, frente”. Para manter a nomenclatura mais fácil, eu decidi manter a seqüência dos planos iguais ao que aprendi na *ISCM*, começando primeiramente o plano rotação, seguido pelo plano lateral e por último, o plano profundidade, como na figura a seguir.

Figura 29 - Sequência rotação, lateral, profundidade do tronco em “direita, direita, trás”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Ainda que Soum e Wasson tenham me ensinado somente esse caminho para realizar os desenhos triplos, primeiro o plano rotação, depois o lateral e por último, profundidade, sempre tive comigo a impressão de que essa única sequência automatizava a movimentação. O esforço de sair dessa sequência e tentar outras combinações possíveis foi um processo extremamente laborioso, mas bastante recompensador. Então, com o intuito de aprimorar a técnica, na hora de realizar as escalas em desenho triplo, faço todas os arranjos possíveis: rotação/lateral/profundidade; rotação/lateral/profundidade; então começo a sequência por outro plano, lateral/rotação/profundidade; lateral/profundidade/rotação e; por fim, começo a sequência pelo plano profundidade: profundidade/ rotação/ lateral e, profundidade/ lateral/ rotação (ver Figura 30). O número de posições dos desenhos triplos multiplicado pelo número de sequências a serem percorridas dá um total de quarenta e oito arranjos.

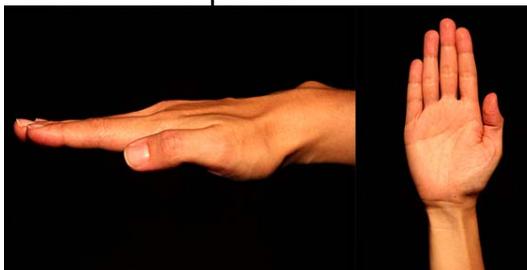
Figura 30 - Sequência lateral, rotação, profundidade do busto em “direita, esquerda, frente”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

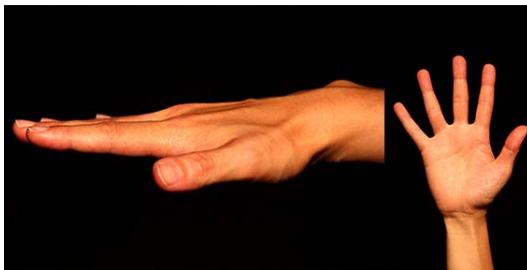
Outro componente da segmentação corporal é o que Decroux designava de “partes pequenas do corpo” da qual fazem parte as mãos e braços. Com o objetivo de aumentar o vocabulário de sua gramática corporal, Decroux limitou as posições das mãos e braços. Estas limitações, mais uma vez, servem como referência, um ponto de chegada. Dentro da técnica do mimo corporal são utilizadas com muita frequência, mesmo que as mãos muitas vezes apresentem movimentações diferentes dessas restrições. O mesmo acontece com os braços. As posições das mãos são cinco, como podemos observar nas Figuras 31-35 : “espátula”, “tridente”, “concha”, “salamandra” e “margarida”.

Figura 31 - Mãos em “espátula”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 32 - Mãos em “tridente”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 33 - Mãos em “concha”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 34 - Mãos em “salamandra”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 35 - Mãos em “margarida”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Já as posições dos braços seguem uma lógica de níveis, sendo a nomenclatura: “coluna”, “telhado”, “água” e “V”. As figuras 36-39 ilustram os níveis de braços:

Figura 36 - Braços no nível “coluna”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 37 - Braços no nível “telhado”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Figura 38 - Braços no nível “água”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

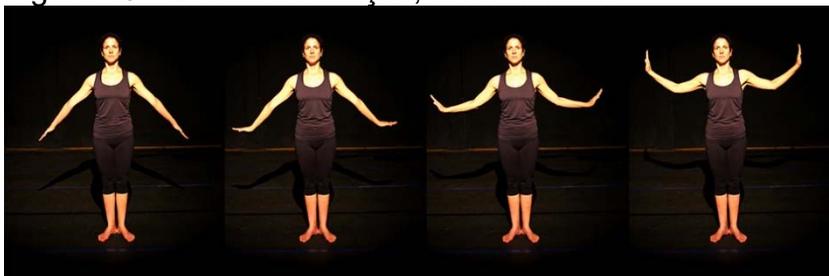
Figura 39 - Braços no nível “V”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Podem ser realizadas escalas com os braços, como se pode notar na Figura 40. A divisão é simples: mão, antebraço e braço, e as escalas podem ser realizadas nos níveis que vimos acima, por exemplo

Figura 40 - Escala de braços, nível “telhado”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

O objetivo seria a elaboração de um corpo versado, assim como a voz tem a dicção, o corpo também deveria ter uma movimentação estilizada preparada para a obedecer às demandas da criação. Esta foi uma meta bastante almejada entre renomados diretores da Europa no início do século XX. Na biomecânica, por exemplo, a

decomposição do movimento em fragmentos e o controle de cada parte do corpo teriam a eficiência da máquina, seguindo as novas leis do trabalho, bem como uma 'especialização do conceito de emoção' (PICON-VALLIN, 1990, p. 122). O ator deveria treinar sua máquina, o corpo, a fim de que respondesse mais rápida e eficientemente às consignas estéticas proposta pela encenação. (NUNES, 2011. p. 68).

Os exercícios foram forjados para treinar o corpo a partir de um preciso esforço mental, concentração, auto percepção e análise, desenvolvendo assim habilidade física e tonicidade. A estabilidade necessária para inclinar, no plano estipulado, somente o bloco desejado a partir da figura geométrica designada pelo exercício, desenvolve uma outra habilidade: *imobilidade*.

3.1.2 Contrapesos

Este é princípio psicofísico que, na minha opinião, poderia definir o mimo corporal de Decroux como técnica única e genuína. Talvez seja pela fama do *Bip* criado por Marceau, com sua camisa listrada, rosto pintado de branco fazendo um número chamado "O muro", que há um reconhecimento imediato do que deveria ser a mímica, que nesse caso nada mais é do que um dos exercícios

que propõem trabalhar a segmentação corporal, o “ponto fixo”.

Esse foi o princípio psicofísico que mais me surpreendeu. Durante os últimos anos de graduação, procurei realizar uma pesquisa teórica sobre o trabalho de Decroux e nela encontrei menções sobre os contrapesos. Todavia, foi somente ao entrar na *ISCM*, e a partir da experiência empírica, de vivenciar, no meu próprio corpo, as estruturas musculares do contrapeso, que pude entender o quão único este princípio era.

A segmentação corporal, de fato pode ser, aparentemente, prestigiada como o princípio mais famoso do mimo corporal, dado que em práticas teatrais europeias, ou derivadas, de meados da segunda metade do século XX até os dias de hoje, existe praticamente um consenso, generalizado, de associar a práxis de escalas, ponto fixo, etc., imediatamente, com o mimo corporal. Mas é o contrapeso que, apesar de pairar de certa forma desconhecido, define essa técnica. Para melhor reafirmar a relevância do contrapeso, trago uma citação de Fuente (2011), o “contrapeso é a técnica do mimo corporal por excelência e sobre a qual se geram grande parte das sensações de ‘recriação’ do esforço físico, mas sem a realização da ação real” (p. 154)

A fim de entender a importância do princípio psicofísico do contrapeso, deve-se abordar a necessidade histórica do teatro, durante a primeira metade do século XX, de encontrar uma outra via de representação em cena que não fosse aquela do cabotino. Em outras palavras, a necessidade de credibilidade da verossimilhança na arte do teatro; “falsidade não é o mesmo que ficção; tudo no teatro é ficção e disfarce. Falsidade é equivalente à mentira. Atores podem e devem disfarçar, mas isso não lhes dá a permissão de mentir” (RUFFINI apud LEABHART, 1995, p. 54). Essa foi uma das grandes

questões que perturbou não somente Decroux, mas aqueles que reivindicaram uma mudança nos padrões teatrais no início do século XX, como por exemplo: Copeau, Stanislavski, Craig, Artaud e tantos outros que imprimiram sua marca na procedência da técnica do mimo corporal.

Como já aponta Barba e Savarese (2012), por convenção, o mimo corporal, na sua prática, omite o objeto material da ação. Subsiste, portanto, a prudência em não falsear a ação resultante da atenção em manter a credibilidade do movimento, sem o elemento visual concreto. Decroux entendeu que uma ação, nessa conjuntura específica (sem o objeto material), só poderia ser crível aos olhos do público uma vez que condições legítimas de esforço fossem aplicadas ao movimento realizado. Com esta finalidade, Decroux propõe a remontagem da ação por meio do princípio da equivalência, sendo esta “...o contrário da imitação, [pois] reproduz a realidade usando um outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas é deslocada para outra parte do corpo” (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 115). O nome contrapeso vem justamente desta ideia, através da recriação do movimento, porém com a distribuição do peso em pontos, estrategicamente, contrários àqueles que são usados no cotidiano:

Uma tradição do mimo europeu usa exatamente o desequilíbrio não como meio-expressivo, e sim como meio de intensificação de determinados processos orgânicos, de determinados aspectos da vida do corpo. Uma consequência da alteração do equilíbrio são aquelas tensões orgânicas bem precisas que empenham e evidenciam a presença material do ator. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 93).

Um exemplo clássico do uso de contrapeso na técnica do mimo corporal é a mimese da ação de empurrar um objeto pesado. Imagina-se que alguém esteja empurrando um armário pesado. Para deslocar o objeto, geralmente a pessoa posiciona-se com as pernas levemente abertas, uma perna em frente a outra e os braços repousam sobre a parte lateral do objeto (no caso, o armário). Todo o peso do corpo está localizado na perna de trás, a fim de que a força, por meio da ajuda do peso, seja direcionada inteiramente para os braços, nos quais toda a força é necessária para que o objeto seja de fato empurrado. Se o objeto for retirado de cena, e todo o peso ainda se encontrar na perna de trás, com a força vetorial direcionada para os braços, certamente a pessoa perderá o equilíbrio e cairá. Caso, porém, a mesma configuração formal do corpo seja mantida e somente o peso for deslocado da perna de trás para a perna da frente, será possível manter o equilíbrio e controle e, ainda assim, simular a ação de empurrar um objeto pesado. Isto se dá pelo fato de que está sendo efetivamente realizado um esforço – o de manter todo o peso do corpo em uma só perna. No caso do princípio do contrapeso, na técnica do mimo corporal, o peso do corpo será mantido com o calcanhar levantado.

O que Decroux fez foi, simplesmente, inverter os pontos de equilíbrio ao realizar a ação, isto é, compensar a massa corporal mediante o princípio da oposição, para que fosse possível operar em dois níveis de esforço.

No seu livro, “O teatro e seu duplo”, Artaud também formula esse tipo de trabalho que deve ser realizado pelo ator, mesmo que as ideias de Decroux e aquelas de Artaud não sejam necessariamente correspondentes. Não obstante, é possível encontrar algumas analogias entre Artaud, Decroux e Craig, o qual teve influência direta e reconhecida pelo próprio Decroux na concepção da

técnica. Um exemplo disso é a convergência de opiniões no que diz respeito à correlação entre corpo e mente. No teatro, para Craig, uma natureza rica e um cérebro poderoso eram primordiais no teatro. Tal compreensão pode ser equiparada à habilidade física de poder trabalhar em diferentes níveis de esforço, apontada por Artaud, que estabelece um paralelo entre o corpo de teatro com o corpo de esportes:

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro, embora não aja no mesmo plano. (ARTAUD, 1999, p. 151).

A nomenclatura de Artaud de atleta é bastante conveniente, já que ambos se empenham muscularmente para alcançar determinado tipo de rendimento. No entanto o próprio autor do Teatro da Crueldade deixa claro que existe uma diferença fundamental entre teatro e desporto, visto que no teatro é sugerido um mundo imaginário que na maioria das vezes não condiz com o que está sendo realizado. A convenção se dá propriamente por ser uma ação de outro plano, de outro nível ou camada de esforço, como o tal “poderoso cérebro”, apontado por Craig⁹³.

Na ação mimada, opera-se em dois níveis de esforço bastante distintos:

⁹³ Não querendo desprezar o quanto os atletas desportivos se utilizam da concentração, uma vez que se sabe que o esforço físico faz parte de uma disciplina fundamental e capacidade de se manter focado, acredito, porém, que aquilo a que Craig se refere, quanto ao “poderoso cérebro”, é o mundo imaginário do ator, no qual o que é sugerido para a plateia não é necessariamente o que está sendo efetivamente realizado pelo ator.

- esforço sugerido pelo ator – o de empurrar um objeto pesado
- esforço real - o de manter todo o peso do corpo em uma só perna com o calcanhar levantado

Mesmo que o ator não esteja empurrando nada, o esforço de manter o controle e equilíbrio do corpo é real e perceptível aos olhos e sentidos do público. Desta forma, Decroux tornou invisível o visível: o esforço real é velado; e visível o invisível: o esforço sugerido:

O espectador vê a ficção que o mimo lhe sugeriu. Só que essa força não é simulada. Por convenção, o mimo trabalha eliminando toda a realidade material, descartando qualquer objeto que possa usar para fazer a ação. Mas por causa dessa mesma convenção ele não pode prescindir da realidade que constitui sua esfera de compreensão com o espectador, e sem a qual o seu gesto seria gratuito e estéril. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 114)

No desenvolvimento do princípio psicofísico de contrapesos, Decroux considerou as ações de puxar, empurrar, carregar e levantar algo, mas ele não foi o único a pensar ações ao estudar o movimento humano. Laban realizou uma das mais relevantes investigações das possibilidades de movimentação corporal, a qual chamou de *análise de ações corporais simples*, e para tal análise aconselha que o praticante “invente sequências curtas de movimentos, ou cenas de mímica, nas quais os movimentos descritos possam ser reconhecidos” (LABAN, 1978, p. 56). Segundo ele, essa seria uma forma de treinar a consciência corporal, uma vez que esse tipo de exercício e análise favoreceria à descoberta “da conexão imediata do movimento imaginado com a sua aplicação prática” (p. 56). Para melhor aprofundar sua pesquisa

sobre a compreensão do movimento humano, Laban propõe seis sequências de ações a serem analisadas levando em consideração o corpo, o tempo, o espaço e o peso.

Decroux, assim como Laban, analisou determinado número de ações e permaneceu trabalhando ostensivamente, decompondo-as e levando-as a uma escala maior, ampliando-as como se estivesse utilizando uma lupa. O intuito não era mais a análise, mas a mecânica dessa ação, a fim de trabalhar nos dois níveis de esforço acima descritos. A consequência desse estudo intenso foi a elaboração de quatro contrapesos diferentes para serem aprendidos, analisados, praticados e aperfeiçoados:

- Supressão do suporte – deslocamento do peso de dois pontos de apoio para um só da forma mais rápida possível: “é realizado eliminando um dos suportes de apoio do corpo e deixando que este caia [...] sobre o outro segmento, mudando o centro de gravidade e o peso” (FUENTE, 2011, p. 154). Este contrapeso foi pensado para as ações de empurrar e puxar, podendo ser realizado no plano lateral, direita e esquerda, ou no plano profundidade, frente e trás como na figura abaixo:

Figura 41 - Contrapeso “supressão do suporte”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

O extensor é um exemplo do uso desse contrapeso (ver Figura 42), já que o controle de deslocamento de peso é a essência da sua movimentação.

Figura 42 - Número “extensor” no nível “água”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- Cardador – o nome deste contrapeso é devido à movimentação realizada pelas antigas máquinas de cardar lã (ver Figura 43). A ideia sugerida por essa máquina coloca o corpo numa movimentação em arco. Essa movimentação em arco, inspirou Decroux na reelaboração da ação de levantar algo do chão (ver Figuras 45 e 46).

Figura 43 - Imagem de um cardador na produção artesanal de lã



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4HtAnOviHsw>

O aparelho de parques de diversões chamado “Barco Viking” (ver Figura 44) faz uma movimentação muito parecida com a ação de levantar que ocorre no cardador.

Figura 44 - Aparelho de jogos do parque de diversões “barco viking”



Fonte: Blog do LF

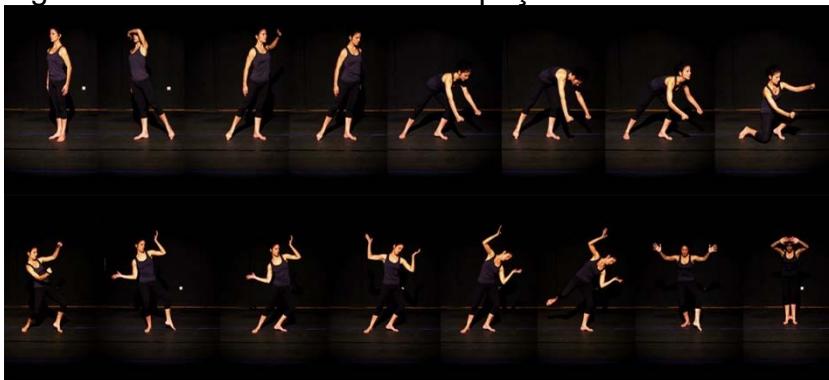
Figura 45 - Contrapeso “cardador”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Na peça “A Lavadeira” há um momento que exemplifica o uso desse contrapeso (ver Figura 46), quando a protagonista vai pegar uma bacia que se encontra no chão

Figura 46 - Uso do “cardador” na peça “A lavadeira”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- Tesoura – o reestabelecimento alinhado de um bloco superior em relação ao bloco inferior na diagonal por meio de um “sistema de compensação muscular [...] sem a necessidade de que [o bloco inferior] recupere a verticalidade” (FUENTE 2011, p. 156). Utilizado na ação de erguer um objeto que já se encontra num nível superior (ver Figura 47).

Figura 47 - Contrapeso “tesoura”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

- Cair sobre a cabeça – Este contrapeso trabalha o corpo de modo que ao saltar sobre um dos suportes de apoio, a aterrissagem seja controlada

pela utilização do calcanhar em retornar ao chão de forma gradual, dando a impressão de estar pressionando algo para baixo. Exemplo da execução deste contrapeso na figura abaixo:

Figura 48 - Contrapeso “cair sobre a cabeça”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Mais uma vez na peça „A Lavadeira“ encontramos um bom exemplo do uso do contrapeso (ver Figura 49) “cair sobre a cabeça“, quando a protagonista vai bombear a água do poço.

Figura 49 - Uso do “cair sobre a cabeça” na peça “A lavadeira”



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

Dessa maneira, no princípio psicofísico do contrapeso encontra-se uma saída para a criação de condições reais de esforço, a partir do controle do

deslocamento e redistribuição do peso. Assim como pode ser observado também no princípio do *tormos* na biomecânica desenvolvida por Meierhold, o qual, segundo Gennadi Bogdanov, é o princípio que “permite ao ator executar cada movimento mediante o uso consciente de trocar (deslocar) o peso, de tensão e relaxamento e a estruturação econômica do movimento” (Bogdanov em entrevista para o Centro de Mimo de Berlim, tradução nossa)⁹⁴.

3.1.3 Dinamorritmo

Este princípio exercita o domínio de moldar ritmo em benefício do espetáculo teatral. Decroux observou, claramente, a importância que o ritmo tem na arte da movimentação corporal, uma vez que este compreende tanto a forma de expressão e transmissão de emoções, pensamentos, sentimentos e humor, quanto o modo em que envolve a atenção do público:

Há um tipo de fluidez que é a alternância contínua, variação, respiração, que protege o perfil individual, tônico e melódico de cada ação. E há outro que é monotonia e se parece com a consistência do leite condensado. Este último tipo de fluidez, ao invés de manter a atenção do espectador, adormece-a. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 252)

Mas o que é ritmo? A palavra vem do verbo grego *rheo*, que significa correr, fluir. Pode-se dizer que ritmo significa “uma forma específica de fluir”. De acordo

⁹⁴ “allows the actor to execute every movement through the conscious use of shifts of weight of tension and release and the economical structuring of the movement”.

com o dicionário Aurélio da língua portuguesa, ritmo é uma sucessão de tempos fortes e fracos que se alternam com intervalos regulares na natureza e nas artes. Rudolf Laban não se distancia muito disso quando procura definir ritmo: “Ritmo é a lei destituída de regras que governa a todos nós, sem exceção. Mas somente poucos são familiarizados com ritmo. Mesmo que esteja entre nós, conosco e se revele em qualquer lugar” (LABAN, 1969, p. 5, tradução nossa)⁹⁵.

A definição de ritmo descrita por Laban é bastante pertinente, uma vez que ritmo, de fato, encontra-se em todos os lugares, além de sua presença ser facilmente reconhecida, talvez ao identificar um padrão ou uma quebra de padrão. Todavia, isso não significa que seja espontânea a produção desses padrões ou muito menos de, significativamente, quebrar esses padrões. Aqui se encontra uma das mais importantes, senão a mais difícil das atribuições de uma arte. O desafio não reside somente em identificar a presença do ritmo, mas em reproduzir, re-criar, re-construir e finalmente moldar o ritmo de acordo com as intenções do espetáculo teatral. Outro aspecto interessante do ritmo é de que, segundo Barba e Savarese (2012),

O ritmo materializa a duração da ação por meios de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Cria a espera e uma expectativa. Sensorialmente, os espectadores experimentam uma espécie de pulsação [...] Quando se fala de ritmo, fala-se também de silêncio ou pausa [...] a pausa e o silêncio são o tecido fundamental sobre o qual o ritmo se desenvolve. (p. 252).

⁹⁵ “*Rhythm is the law devoid of rules that governs all of us, without exception. Nevertheless, only few are familiar with rhythm. Even though it is among us, with us and reveals itself everywhere*”.

Para Meierhold, o espetáculo teatral deve ser dirigido como um maestro conduz uma orquestra, visto que “a música, a qual determina o tempo de todos os acontecimentos no palco, dita o ritmo, o qual não tem nada a ver com a existência cotidiana” (MEIERHOLD in BRAUN 1998, p. 85, tradução nossa)⁹⁶. Para o russo a arte deveria ser baseada em princípios científicos, concordando com Craig que a arte só pode ser alcançada por projeto, por elaboração. Em *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis afirma que procurar/encontrar ritmo não é nada mais do que procurar/encontrar sentido num espetáculo. Indubitavelmente, ritmo é essencial para uma *performance* de qualidade, pois é por meio do ritmo que sutilezas e nuances são transmitidas, nas quais personagens ou *performers* se comunicam com o público de forma íntima, em que a apresentação ou o espetáculo se torna vivo e interessante.

A essência do ritmo de palco é a antítese do real, do cotidiano. Por isso, a abordagem do ator deve ser a de invenção artística, às vezes, talvez baseada em material realista, mas expressa, em última análise, de forma distante daquela que vemos na vida real. Os movimentos e gestos dele [do ator], deveriam estar de acordo com o diálogo estilizado de quem canta. (MEIERHOLD in BRAUN 1998, p. 85, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁶ “*Music, which determines the tempo of every occurrence on the stage, dictates a rhythm which has nothing in common with everyday existence*”.

⁹⁷ “*The essence of stage rhythm is the antithesis of real, everyday life. Therefore, the actor’s approach must be one of artistic invention, sometimes perhaps based on realistic material, but expressed,*

O pensamento em Laban e Lawrence (1969) não é tão distinto. Ao analisar a movimentação do corpo nas artes, o ritmo é, por excelência, uma consequência do esforço humano, dado: "... foi descoberto que praticamente as pessoas têm o dom natural de discernir ritmo. Poucos, porém, entendem que na realidade o que estão discernindo é esforço" (p. 5, tradução nossa)⁹⁸. Em outras palavras, ao falar de ritmo pode-se reportar às diferentes qualidades de esforço humano que são geradas pelas variadas tensões corporais a partir de um sistema operacional muscular. Essas tensões, por sua vez, manifestam esforço por meio da combinação de quatro elementos: peso, espaço, tempo e fluxo. A partir do trabalho em cima desses elementos, é possível a criação de um padrão de tensões corporais, além do uso dinâmico dessas tensões corporais criadas. Já que ritmo é uma consequência do esforço, e esforço, por sua vez, é a manifestação de tensões corporais, para se ter um domínio do ritmo, fazem-se necessárias a identificação e o discernimento de quais tensões corporais suscitam quais ritmos. E para poder recriar essas tensões, os mecanismos que as geram precisam ser trabalhados.

A fim de localizar essas tensões no corpo, para poder empenhar-se nos mecanismos que as originam, Decroux desenvolveu um número variado de dinamorritmos, os quais consistem na dinâmica de quando mais de um ritmo é utilizado em certa ação ou movimento, visto que é justamente na transição de

ultimately, in a form far from what we see in real life. His movements and gestures should be in accord with stylized dialogue of his singing".

⁹⁸ "*...it was discovered that generally everyone has the natural gift of discerning rhythm. But few understand that actually what they are discerning is effort".*

diferentes qualidades de movimentação que se torna tangível a complexa série de moções que os músculos do corpo estabelecem ao gerar ritmo. Desta forma, o dinamorritmo é

a combinação de várias categorias musculares, respiratórias e perceptivas que geram ou definem a sensação dinâmica e rítmica do movimento. Trabalham sobre o antagonismo muscular, a respiração, a duração do movimento e os impulsos [...] funcionam independentemente do desenho ou movimento mecânico que são realizados pelos blocos corporais [...] Ou seja, mais que uma classificação “dura” de parâmetros mecânicos, conjugáveis e mescláveis, é uma lista de “efeitos” ou “combinações” de: tensão, respiração, impulsos, velocidade, etc. (FUENTE 2011, p. 157, tradução nossa)⁹⁹

Neste ponto, o mimo corporal como técnica para o treinamento do trabalho teatral mostra-se absolutamente conveniente, uma vez que não seja preciso preocupar-se com a forma, com o desenho do movimento a se trabalhar, já que estes já são designados pela segmentação corporal, juntamente com os contrapesos, deixando para o princípio do dinamorritmo a difícil e laboriosa incumbência de treinar a aplicação de ritmo, isto é, a

⁹⁹ “...la combinación de varias categorías musculares, respiratorias y perceptivas que generan o definen la sensación dinámica y rítmica del movimiento. Trabajan sobre el antagonismo muscular, la respiración, la duración del movimiento y los impulsos [...] funcionan independientemente del diseño o movimiento mecánico que generen los segmentos corporales [...] Es decir, mas allá de una clasificación ‘dura’ de parámetros mecánicos, conjugables y mezclables, es un listado de ‘efectos’ o ‘combinaciones’ de: tensión, respiración, impulsos, velocidad etc”.

técnica oferece a ação, o movimento, de modo que o empenho, neste princípio, esteja voltado somente ao comprometimento psicofísico de, efetivamente, gerar ritmo, ao invés de ter que criar uma ação dramática por completo, o que pode tornar o treinamento ainda mais confuso.

Decroux desenvolveu inúmeros dinamorritmos, trabalhando em movimentos rápidos, leves, lentos ou imperceptíveis, pausas bruscas ou pausas nas quais o movimento parece não ter fim. Estes dinamorritmos podem ser trabalhados nas figuras de estilo e nas peças criadas por Decroux. O seu trabalho é tão intenso que grande parte das peças e figuras são cantadas para os alunos, e a voz de comando do professor se torna mais compreensível por meio dessa música do mimo corporal.

3.1.4 Estatuária móvel

Decroux sempre foi um grande admirador das artes. Para estudar a arte do teatro profundamente, o mestre francês devorou livros e treinou o seu corpo com o mesmo comprometimento que poderia se esperar de um trabalhador manual (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009). Todavia, foi especificamente na escultura que se abriu uma verdadeira fonte de inspiração. Para o mestre francês uma “...ideia deve tornar-se material. Por isso gostei de esculturas” (CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 63, tradução nossa)¹⁰⁰. Seu estro poético partiu principalmente das obras de Auguste Rodin como atesta De Marinis (1993) ao relatar que o mimo corporal sofreu forte influência desse escultor: “Decroux formulou e cuidadosamente codificou a sua nova gramática do mimo corporal [...] usando as esculturas de Auguste Rodin, e conseqüentemente os códigos gestuais e esculturais de

¹⁰⁰ “...the idea must become material. That’s why I liked sculpture”.

Rodin como uma das suas fontes principais” (De Marinis, 1993, ?, tradução nossa)¹⁰¹. Não é de admirar, deste modo, que o criador do mimo corporal tenha esboçado a metáfora de uma estátua se movendo ao discorrer sobre um dos atributos da técnica por ele desenvolvida:

Sob um globo de vidro, pode-se colocar um relógio ou um pode colocar uma estátua. Como num faz-de-conta, poder-se-ia imaginar que a última está viva, supondo-se que seus movimentos não pudessem sair da prisão de vidro: que a estátua não poderia mover-se mais do que um peixe confinado a um vaso vertical um pouco mais largo que ele mesmo (DECROUX, 1985, p. 38, tradução nossa)¹⁰².

Desde o final do século XIX e princípios do século XX o corpo ganhou um foco especial no teatro, uma vez que “...diversos trabalhos [chamaram] a atenção para as imensas potencialidades expressivas do corpo humano e para a necessidade de fazer um estudo sistemático sobre elas, a fim de servirem de base para o ensino do teatro” (ABIRACHED 1980, p. ?). Tanto em Copeau, no seu manifesto de 1913, na abertura do teatro do *Vieux Colombier*, quanto na estruturação do sistema stanislavskiano no Teatro de Arte de Moscou, o corpo teve uma relevância significativa na pedagogia da arte teatral. Essa importância pode ser muito bem constatada, como

¹⁰¹“Decroux formulated and carefully codified his new grammar of physical mime [...] using Auguste Rodin’s sculptures, and hence Rodin’s gestural and sculptural codes, as one of his principal sources”.

¹⁰²“Under a globe of glass, one might put a clock or one might put a statue. If, as a-fantasy, one were to imagine the latter to be alive, than one would suppose that its movements could not break out of the glass prison: that the statue would not be able to move any more than a fish confined to a vertical vase hardly wider than itself”.

já vimos, em *O Teatro e seu duplo*, quando Artaud fala sobre um “atletismo afetivo”, evidenciando a necessidade em se conhecer os mecanismos físicos que germinam o desdobramento das emoções. Escrito em 1932, a nomenclatura hoje em dia utilizada para definir o tipo de exercício ou princípio vantajoso para se trabalhar ainda não havia sido consolidada. Não obstante, Artaud fez uma descrição bastante precisa no que se refere ao treinamento psicofísico: “É preciso admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p. 151). Uma técnica corporal, segundo Artaud, é indispensável, no teatro que ele visionou:

o teatro/ como eu o concebo/ [é] um teatro de sangue/ um teatro em que, a cada performance algo *corporal* terá sido realizado/ tanto para aquele que representa como para aquele que vem ver os outros representando/ mas na realidade, os atores não estão representando/ eles estão *fazendo* [segunda ênfase adicionada]. (ARTAUD *apud* CHAMBERLAIN e LEABHART, 2009, p. 6, tradução nossa)¹⁰³

O que ele chamou de um “atletismo afetivo” pode ser visto como a composição de um corpo disponível e penetrável, em que o acesso para a origem do sentimento e das emoções seja desobstruído: “Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de

¹⁰³ “*the theatre/ as I conceive it,/ [is] a theatre of blood,/ a theatre which, with each performance will have done something bodily/ to the one who performs as well as to the one who comes to see others performing, but actually/ the actors are not performing,/ they are doing [second emphasis added]*”.

uma espécie de analogias matemáticas” (ARTAUD, 1999, p. 154).

Craig, por sua vez, ao escrever seu polêmico artigo “O ator e a supermarionete”, estava buscando demarcar as leis que estruturariam uma nova arte do teatro. E uma das apontadas por ele é a de que o ator não deveria estar sob a influência de suas emoções. Aliás, de acordo Craig, o corpo do ser humano seria incompatível com a arte do teatro, justamente pelo fato de este ser natural, ou seja, pela sua falta de artificialidade. “Livre-se da árvore real, livre-se da realidade da apresentação, livre-se da realidade da ação, e você acabará, por fim, livrando-se do ator” (CRAIG, 2009 p.39, tradução nossa)¹⁰⁴, dado que para Craig uma obra só pode atingir o grau de arte se for estritamente estilizada: “A arte apenas acontece por meio de um planejamento” (p. 28, tradução nossa)¹⁰⁵, tudo que remetesse ao humano, ao natural deveria ser banido do teatro, e assim, portanto, para o inglês, o corpo humano não seria material adequado para a arte do teatro, a não ser que ele fosse aculturado de tal modo, que o seu aspecto humanoide fosse substituído pela sofisticação de uma técnica.

Apesar de o mimo corporal ter como uma das principais metáforas a imagem de uma estátua se movendo num globo de vidro, para retratar a natureza do movimento sugerida, Decroux não foi o único a apelar para a escultura quando refletiu sobre a qualidade da movimentação do ator. O ator, encenador e criador da biomecânica, Meierhold, também se referiu à estatuária quando o assunto era o movimento.

¹⁰⁴ “*Do away with the real tree, do away with the reality of delivery, do away with the reality of action, and you tend towards the doing away with the actor*”.

¹⁰⁵ “*Art arrives only by design*”.

Segundo o encenador russo, era necessário mover-se com plasticidade: “...o teatro, em que o principal elemento é o ator, deve encontrar inspiração nas artes plásticas, não na pintura. O ator deve estudar a *plasticidade da estátua*.” (BRAUN, 1998, p. 57, tradução nossa)¹⁰⁶. O diretor russo foi um dos poucos profissionais de teatro europeus, como afirma Miranda (2010), que chegou a sistematizar determinado número de exercícios em seqüências, os *études*, os quais constituem uma técnica corporal que foi intitulada de biomecânica. Para Meierhold,

A arte do ator consiste em organizar o seu material, ou seja, na sua capacidade de utilizar corretamente os meios de expressão do seu corpo [...] uma vez que a arte do ator é a arte das formas plásticas no espaço, ele deve estudar a mecânica do seu corpo. Isto é essencial porque qualquer manifestação de força (incluindo o organismo vivo) está sujeito às constantes leis da mecânica (e obviamente a criação de formas plásticas pelo ator no espaço do palco é uma manifestação da força do organismo humano). A deficiência fundamental do ator moderno é sua absoluta ignorância sobre as leis da *biomecânica* (BRAUN, 1998, p. 498, tradução nossa)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ “...the theatre, where the main element is the actor, must find inspiration in the plastic arts, not it painig. The actor must study the **plasticity of the statue**”.

¹⁰⁷ “The art of the actor consists in organizing his material, that is, in his capacity to utilize correctly his body’s means of expression [...] Since the art of the actor is the art of plastic forms in space, he must study the mechanics of his body. This is essential because any manifestation of a force (including the living organism) is subject to constant laws of mechanics (and obviously the creation by the actor of plastic forms in the space of the stage is a manifestation of the force

A partir de citações como a de Meierhold sobre o estudo da plasticidade da estatuária, e aquela de Decroux, em que uma qualidade tal qual a de uma estátua dentro de um globo de vidro é visionada, é possível rastrear certo procedimento, em ambas as técnicas, condizente com a movimentação corporal que converge para o mesmo ponto. Com o objetivo de apontar uma direção em que fosse possível estudar e analisar os fundamentos admitidos como base para a arte do teatro, Barba (1995) estipula que artistas cênicos “...servem-se de alguns princípios comuns pertencentes a cada tradição em cada país” (p. 29). Esses princípios, por sua vez, segundo Barba, são recorrentes e se pode encontrá-los nas manifestações cênicas de todo o globo, como é o caso do princípio de equivalência ou de oposição esclarecidos pela antropologia teatral.

Compreendo, portanto, a relação direta entre a referência à escultura tanto no mimo corporal como nos trabalhos de Meierhold, relação que acredito que possa ser estendida ao que a antropologia teatral chama de “um nível básico de organização que é comum a todos os atores” (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 226) a pré-expressividade:

o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 188)

of the human organism). The fundamental deficiency of the modern actor is his absolute ignorance of the laws of biomechanics”.

No que concerne à antropologia teatral, no seu discurso, Barba também não tem como objetivo um trabalho meramente muscular. O propósito em sistematizar um treinamento, tal qual é feito pelos atores do Teatro Odin, na Dinamarca, mais do que ser o da aquisição de uma resistência física corporal, é, justamente, o de se voltar para o rendimento no plano energético. O corpo pré-expressivo é um corpo preparado, pronto para realizar algo. Em outras palavras, a finalidade de um corpo atlético é a de desenvoltura de uma inteligibilidade corporal.

O treinamento é um processo de auto definição, de auto disciplina que se manifesta através de reações físicas. Não é o exercício físico que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. (BARBA, 1991, p. 59)

A interpretação da estatuária móvel como um princípio psicofísico que opera no nível pré-expressivo, energético do ator não é um posicionamento partilhado por muitos dos praticantes de mimo corporal. A ideia mais genérica que se tem da estatuária móvel é a de exercícios de segmentação corporal em deslocamento no espaço. No entanto, essa me parece ser uma visão muito reduzida pela quantidade de imagens que Decroux nos deixou em seus escritos. Muito mais do que a capacidade de realizar escalas em locomoção, acredito que ao falar da estátua no globo de vidro Decroux está falando de uma peculiaridade vibrante na condição cênica. Esse vibrato do qual fala Leabhart, o qual pode englobar tanto a mobilidade quanto a imobilidade.

Logo que cheguei na *ISCM*, uma das críticas que recebia, frequentemente, era de não estar engajada fisicamente nos exercícios. O meu semblante, segundo Soum e Wasson, demonstrava um corpo sempre cansado e sem energia nenhuma, a impressão era de que eu não queria estar ali. Segundo Leabhart (2007), muitas vezes o mestre francês, em suas aulas, num tom de reprovação ao criticar a movimentação realizada por alguém, advertia que o movimento era “muito humano”. Decroux solicitava de seus alunos um nível de estilização tal que, mesmo na imobilidade, se deveria buscar uma qualidade extra cotidiana. Era demandada uma condição de estar em cena que fosse diferente do habitual, uma presença que se destacasse e que fosse por fim invocadora, que pudesse atrair pelo olhar. Essa presença singular que o Barba chama de presença cênica e que Leabhart chama de “vibrato” no trabalho de Decroux. Essa qualidade energética do corpo do ator foi o que ele chamou de

imobilidade imóvel, a pressão da água no dique, o zumbido de uma mosca parada na vidraça da janela, o retardo da queda de uma torre inclinada que ainda se mantém. Então, da mesma maneira que esticamos um arco antes de mirar, o homem implode mais uma vez (DECROUX, 1985, p.51, tradução nossa)¹⁰⁸

De primeiro, procurei na expressão do olhar provar o quanto o meu interesse era genuíno em estar nas aulas, já que não conseguia mediante postura corporal. O vigor e intensidade que alcançava com a intenção do meu olhar,

¹⁰⁸ “*This mobile immobility, the pressure of water on the dike, the hovering of a fly stopped by the widow-pane, the delayed fall of the leaning tower which remains standing. Then, similar to the way we stretch a bow before taking aim, man implodes yet again*”

morria em poucos minutos e meu corpo, logo, logo me sabotava. Foi com o passar do tempo que pude perceber que essa qualidade energética poderia ser adquirida com o treinamento contínuo de mimo corporal. Da mesma forma, Barba pontua que a pré-expressividade, esse nível energético, se adquire a partir de uma aculturação. A técnica do mimo corporal pode ser interpretada como um tipo de aculturação, já que passa pela aquisição de uma linguagem corporal extra cotidiana e que mediante seus exercícios, é capaz de desenvolver “[...] um corpo fictício: não uma ficção dramática, mas um corpo que se compromete com certa área ‘fictícia’ [...] uma espécie de transformação do corpo cotidiano no nível pré-expressivo” (BARBA 1995, p. 195). Os encontros entre alunos da *ISCM* eram muito comuns. Em cafés depois das aulas, aconteciam discussões sobre o que tinha sido ensinado no dia ou na semana, já que dentro da escola debates não eram permitidos. Na maior parte do tempo discordávamos, mas tínhamos um pensamento quase que uníssono sobre o treinamento de mimo corporal: aprende-se a estar em cena.

Concluo, desta maneira, que o princípio psicofísico da estatuária móvel compreende a exploração dos recursos oferecidos pela técnica do mimo corporal os quais promovem uma organização em nível de potência, habilitando uma economia de tônus da presença cênica. Quando se pensa em economia, a interpretação mais comum é a de poupar. Todavia, esse é um entendimento equivocado da palavra “economia”, a qual se refere muito mais a um gerenciamento. Portanto, vejo na estatuária móvel a habilidade do ator em saber gerenciar o seu investimento energético, como é no caso da figura “Descida na água” ilustrada na figura abaixo:

Figura 50 - Descida na água



Fonte: Fotos por Christian Abes. Atriz: própria autora.

O mimo corporal é um legado técnico e com devidos ajustes, a depender de onde e quando se aprende o mimo corporal, os resultados podem se apresentar de grande valia para o desenvolvimento do trabalho do ator. Além dos exercícios aqui apresentados, há muitos outros que fazem parte da técnica, como os andares, o ponto fixo, etc.

Embora essa tenha sido uma exposição dividida em quatro partes, os princípios do mimo corporal permeiam a técnica em todos a sua estrutura. Não há exatamente uma divisão clara e absoluta entre a segmentação corporal, os contrapesos, o dinamorritmo e a estatuária móvel. Cada exercício carrega em si todos eles, seja na execução escolástica do cardador, seja numa escala em contradição progressiva, todos os quatro princípios estão sendo trabalhados conscientemente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, afinal de contas o que é o mimo corporal e qual a sua utilidade? Quando afirmo que sou especializada em mimo corporal vejo o ar de perplexidade na face do meu interlocutor. Então vem uma explicação rápida e pouco esclarecedora: “o mimo é uma técnica de aprimoramento corporal para atores”. Caso me refira à mímica, a primeira reação é uma tentativa atrapalhada de fazer o número da parede que foi grifado pelo notório Marceau. A confusão, geralmente é de ordem semântica, no entanto, o mimo corporal, ou pelo menos a técnica do mimo corporal está muito mais presente na pantomima antiga de Marceau, do que se pode imaginar, pela proeza do palhaço e mímico francês em adotar os princípios psicofísicos técnicos do mimo corporal em sua movimentação.

É, sim, uma técnica de grande valia para o aprimoramento corporal dos atores. Todavia, se me perguntam se sou uma mímica, a resposta é: “Não, sou uma atriz”. O mimo corporal encontra-se subjacente aos meus trabalhos artísticos, como técnica e não como manifestação cênica em si. Ele serve de treinamento de base para os personagens que construo, para as atitudes e pausas dramáticas que desenvolvo, como uma estrutura de sustentação para o meu trabalho no teatro. E, certamente, não é a única técnica que engloba o fazer artístico e muito menos a única prática corporal que existe para favorecer o trabalho do ator em teatro.

O que venho defender é uma ética de trabalho do ator. Não precisa ser necessariamente o mimo corporal, mas o trabalho do ator envolve tantas habilidades e técnicas, que é necessário horas e horas de dedicação para manutenção deste trabalho. Horas de trabalho. Se

pensarmos no preceito de Marx em que a valoração da mercadoria se dá pelo esforço empreendido no produto, podemos entender que o trabalho do ator, em absolutamente, não se resume somente à apresentação do espetáculo teatral. Sendo ele mesmo o produto de seu trabalho, são necessários manutenção, treinamento diário e constante, independentemente da técnica, ou da poética e estética do que será apresentado. Uma das maiores dificuldades, por exemplo, que o profissional de teatro encontra é a sala de ensaio. O meu trabalho só pôde se desenvolver porque tive pessoas que acreditaram em mim e me permitiram essas horas de dedicação.

Quando cheguei em Florianópolis, no ano de 2013, a Professora Dra. Fátima Costa de Lima, cedeu-me espaço para ensaio com o intuito de que fosse desenvolvida uma metodologia de treinamento com o grupo do Projeto de Extensão NEGA. Um bom exemplo para esse tipo de ofício é Cunningham. No início de sua carreira, com as chaves do estúdio de dança onde dava aulas em mãos, o dançarino americano chegava duas horas antes para poder experimentar nele mesmo a técnica que estava desenvolvendo. Sem esse tempo de esforço e empenho, provavelmente não teríamos a técnica Cunningham que é ensinada pelo mundo afora. Mas como justificar uma sala de ensaio para o ator, se ainda temos a ideia do gênio romântico, no qual tudo depende, somente, de seu talento? Enquanto for nutrido, em um consenso que o fazer artístico nada mais é que uma inspiração, de onde tudo brota, a sociedade dificilmente poderá justificar um local de trabalho, já que não há labor.

Em contrapartida, olhamos para os países da Europa Ocidental e para os Estados Unidos da América do Norte, como exemplos de sociedade em que a arte e a cultura são estimuladas. Uma forma de idolatria de

modelo social exemplar, em que seriam incentivadas as manifestações artísticas e, portanto, valoradas. Esse, talvez, seja um dos motivos que ainda levem brasileiros e brasileiras a gastarem uma quantia considerável de dinheiro para viajar para esses países, em busca de especialização, aprimoramento técnico etc. E é nesse contexto que me encaixo. Depois de anos de emigração, pergunto-me se não teria encontrado aqui, esse aperfeiçoamento técnico, se era realmente necessário toda essa jornada. Ainda não tenho resposta para isso.

No entanto, o que se tornou evidente, com o retorno a Florianópolis, é que para que continuasse o meu trabalho com o mimo corporal, aqui, no sul do Brasil, seria necessária uma adaptação. A técnica, assim como a assimilei em Londres, não seria bem recebida, como não o foi. Abriu-se um abismo entre uma ideia de didática que eu carregava comigo mesma, por ter sido essa a forma de apreensão, e as demandas e necessidades locais. Da mesma forma que precisei implementar uma perspectiva diversa daquela com que me deparei na *ISCM* para melhor trabalhar o mimo corporal no meu corpo feminino, também precisaria de uma nova perspectiva para transmitir essa técnica em Florianópolis.

Logo, atualizar e adaptar do mimo corporal é extremamente necessário, já que trazer uma técnica francesa para o Brasil, sem uma revisão da indumentária ideológica que esta carrega seria, mais uma vez, impor tradições eurocêntricas a uma localidade que, talvez não tenha mais interesse nesse olhar, nesse panorama. Seria como entrar em uma comunidade que comporta uma escola de samba dizendo que a verdadeira música foi aquela feita por Beethoven.

O propósito, definitivamente, não é de uniformizar o aprendizado, no qual todas as pessoas que fazem teatro, seriam formadas na técnica do mimo corporal,

como, na antiga União Soviética, saber desenhar era conhecer os dezessete possíveis ângulos do rosto de Lênin. Dario Fo já criticava os alunos da escola de Lecoq por se movimentarem da mesma forma, e essa mesma crítica, eu mesma faço aos alunos da *ISCM*. A técnica não deveria servir como encarceramento do movimento, mas como base de treinamento para manutenção do corpo, assim como o grupo de dança de Florianópolis, Cena 11, já utilizou aulas de balé clássico, como fundamentação técnica para a manutenção de seus dançarinos. Isso não significa que eles dançassem balé clássico em seus espetáculos. Com o passar dos anos, as aulas de balé sofreram transformações de acordo com as demandas do grupo, assim como a estética do grupo se transfigurou com a recepção dessa linguagem.

Como é que poderemos lutar contra as injustiças e preconceitos sociais, como homofobia e misoginia, enquanto ensinarmos uma técnica que tem como representação do masculino a razão e a força bruta e do feminino, a delicadeza e os afazeres domésticos? Como ensinar uma prática teatral em pleno século XXI, se esta prática ainda tem no corpo do homem, um corpo forte e retilíneo, quando a pluralidade de formas e fisionomias não cabe nesse enclausuramento do masculino? E pior ainda é o corpo da mulher, frágil e sinuoso, que mal serve à técnica, mas que ali se encontra, porque, como diz Beauvoir, não é uma questão de eliminação completa de uma das partes, mas de subordinação de uma em favor da outra.

O intuito não é o de modificar a técnica, ou criar uma técnica completamente nova, mas de adaptá-la. Em outras palavras, conciliar o conhecimento que adquiri no decorrer dos meus anos na *ISCM*, com a realidade temporal, geográfica e até mesmo de identidade na qual me encontro. Sem o devido espaço, sem as parcerias

para a realização de aulas, trabalhos e ensaios, sem o devido respeito que devo a meus alunos, a técnica torna-se intransigente, inacessível e, portanto, elitizada, servindo somente aos escolhidos de um chamado, quase que religioso.

É nesse ponto que o mimo corporal precisa ser desacralizado. Como arte sacra, ele pouco serve, por estar enclausurado em determinado espaço geográfico e temporal. Traz consigo valores que não mais comportam o pensamento vigente. De-sacralizar o mimo corporal é mantê-lo acessível às vicissitudes, é mantê-lo aberto para diálogo. Dentro desse pensamento, a ideia de “certo” e “errado” cai por terra, uma vez que tudo é processo. Esse, talvez, seja um caminho para desconstruir o conceito de perfeição que sustenta a ideia de purismo da técnica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, G. **Vsévolod Meierhold: ou a invenção da encenação**. Tradução J. Guinsburg, Christiane Takeda e Yedda C. Chaves. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ABIRACHED, R. L'acteur et son jeu, p. 154-166, in COUTY, Daniel & REY, Alain (org.). **Le Théâtre**. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: Bordas, 1980.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, E. **A Canoa de papel**. Tradução de Luis Otávio Burnier, Campinas: HUCITEC, 1993.

_____ ; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: Realizações, 2012.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila *et.al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAUN, E. **Meyerhold: on theatre**. 3ed. London: Methuen Drama, 1998.

BURNIER, Luís O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHAMBERLAIN, F.; LEABHART, T. **The Decroux sourcebook**. Abingdon Oxon: Routledge, 2009.

CORBIN, A. COURTINE, J. VIGARELLO, G. **A história do corpo**. Tradução de João Batista Kreuch e Jaime Clasen. 4ed. O corpo trabalhado. 393-479. vol 2. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CRAIG, G. **On the art of the theatre**. Edição de Franc Chamberlain 5ed. Oxon: Routledge, 2009.

DECROUX, E. **Words on mime**. Tradução de Mike Piper. Claremont: Pomona College Press, 1985.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. Vol. 1. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillion Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. The subject and power. In: DREYFUS, H. RABINOV, P. **Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics**. 2 ed. Editora da Universidade de Chicago, Chicago, 1982. Disponível em < <http://foucault.info/doc/documents/foucault-power-en.html>>. Acesso em 11 mar. 2016.

FRISBY, D.; FEATHERSTONE, M. **Simmel on culture**. 2ed. Londres: SAGE Publications, 2000.

FUENTE, J.J. **Nuevas formas de enseñanza en mimo corporal dramático**: la técnica corporal y la experiencia somática más allá de la forma y la estética generadas. Lisboa: Instituto Politécnico, 2011.

GAMBLE, S. (Org.) **Feminism and postfeminism**. 2e. Nova York: Routledge, 2004.

GODOY, K. A arte no conceito da motricidade humana. **Motriz**, n,01 v.05, 1999.

GROSZ, E.A. **Volatile bodies**: towards a corporeal feminism. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HALL, S. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: **Da diáspora Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LABAN, R. **Os domínios do movimento**. Edição de Liv Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. 4ed. São Paulo: Summus, 1978.

_____ ; LAWRENCE, F.C. **Effort**. 2ed. Londres: Macdonald & Evans, 1969.

LEABHART, T. **Etienne Decroux**. New York: Routledge, 2007.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPES, M. **O signo, o ator e a representação**. 2005, 70p. Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas/ CEART/ UDESC.

DE MARINIS, M. **Mimo e teatro nel novecento**. Florença: La casa Usher, 1993.

_____. **The semiotics of performance**. Translated by Aisne O’Healy. Indiana: University Press, 1993.

_____. (Org.) **Dramaturgia dell’attore**. Bolonha: I Quaderni del Battello Ebbro, (1997)

MARTINS, M.F. Gramsci, os intelectuais e suas funções científico-filosóficas educativo-cultural e política. In: **Proposições**. Vol. 22 n°3. Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072011000300010 >. Acesso em 11 mar. 2016.

MASCARENHAS, G. A máscara e a mímica corporal dramática: entrevista com Etienne Decroux. **Mimus**, n. 02, 2009. Disponível em < <http://www.mimus.com.br/2mascara2010.pdf>>. Acesso em 23 de ago. de 2015.

MIME JOURNAL, **Incorporated Knowledge**. Claremont: Pomona College Theatre Department, n. 15, 1995,

_____. **Words on Decroux**. Claremont: Pomona College Theatre Department, n. 14, 1997.

_____. **Transmission**. Claremont: Pomona College Theatre Department, n. 18, 1999.

_____. **An Étienne Decroux album**. Claremont: Pomona College Theatre Department, n. 19, 2001.

MORAES, D. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. **Debates**, n. 01, v. 04. Porto Alegre, 2010.

MIRANDA, M. B. **Playful training: towards capoeira in the physical training of actors**. Londres: LAMBERT Academic Publishing, 2010.

NUNES, S. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume. Florianópolis: UDESC, 2011.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RORTY, R. Feminismo, ideologia, e desconstrução: uma vida pragmática. In: ZIZEK, S. **Um mapa da Ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

RYGAERT, J. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: CosacNaif, 2009.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: **Gender and the politics of History**. Tradução de Christine Dabat e Maria Betânia Ávila. Nova York: Columbia University Press, 1989.

SEMERARO, G. Intelectuais “orgânicos” em tempo de modernidade. In: **Cad. Cedes**. Vol. 26 n°70, Unicamp: Campinas, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf>>. Acesso em 11 mar. 2016.

STELZER, A. **A escritura corporal**: do ator contemporâneo. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

TAVARES, J. C. **Dança de guerra, arquivo e arma**: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

VIGARELLO, G. Treinar In: CORBIN, A. COURTINE, J. VIGARELLO, G. (Orgs.) **A história do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Vol. 3 Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

ZARRILLI, P. **Acting (re)considered**: a theoretical and practical guide (worlds of performance). 2ed. Nova York: Routledge, 2002.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Sites pesquisados

FUSETTI, G. Site sobre o trabalho do artista. Disponível em
<<http://www.giovanfusetti.com/public/file/Poetic.body.pdf>>. Acesso em 16 fev. 2016

HELIKOS. International school of theatre creation. Site de informações sobre a escola Helikos. Disponível em:
<www.helikos.org>. Acesso em 16 fev. 2016.

Ilustrações eletrônicas

GUYON, E. Movimentonetto. Blog de informações sobre teatro e comédia. Disponível em:
<<https://movimentonetto.files.wordpress.com/2012/06/eli-anne-g2.png>>. Acesso em 16 fev. 2016.

MARCEAU, M. Harley J. Seeley photography. Site de divulgação de trabalho da fotógrafa. Disponível em
<<http://hjseeley.zenfolio.com/img/s3/v40/p958746233-3.jpg>>. Acesso em 16 fev. 2016).

BARRAULT, J. L. Beautibox. Site sobre estilo de vida, livros, música e artes em geral. Disponível em:
<https://bioutibox.files.wordpress.com/2011/03/jean_louis_barrault.png>. Acesso em 16 fev. 2016.

DECROUX, M. Mandapa centre. Site que promove artes cênicas de várias partes do mundo. Disponível em:<http://www.centre-mandapa.fr/wp-content/uploads/2014/02/MaximilienDecroux_web-762x1024.jpg>. Acesso em 16 fev. 2016.

LEBRETON, Y. Yves Lebreton. Site de divulgação do trabalho do artista. Disponível em: <http://www.yves-lebreton.com/images/quatre_elements/feu.jpg>. Acesso em 16 fev. 2016.

LEABHART, T. Pas de dieux Site de divulgação da companhia. Disponível em: <<http://pasdedieux.com/wp-content/uploads/2013/09/Tom-Carpenter-2.jpg>>. Acesso em 16 fev. 2016.

SOUM, C. The White Church Theatre. Site de divulgação do projeto e da escola. Disponível em: <http://www.thewhitechurchtheatre.org/wp-content/uploads/2013/05/Bio_corinne.jpg>. Acesso em 16 fev. 2016.

WASSON, S. The White Church. Site de divulgação do projeto e da escola. Disponível em: <http://www.thewhitechurchtheatre.org/wp-content/uploads/2013/05/Bio_Steve.jpg>. Acesso em 16 fev. 2016.