

PUBLICAÇÃO VIRTUAL

REVISTA

# PROJETO MÍMICAS

NÚMERO 04



PANORAMA DA MÍMICA NO  
BRASIL 2021

ISSN 2175-0890

# REVISTA PROJETO MÍMICAS N°4

PANORAMA DA MÍMICA NO BRASIL

CADERNO 04 - ISSN 2175-0890

PROJETO GRÁFICO: NÚCLEO ANGATU

EDIÇÃO 2021 - VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA

EDITORES: KAMUNJIN TANGUELE - VICTOR PAULO DE SEIXAS

REVISÃO E ORGANIZAÇÃO: KAMUNJIN TANGUELE

SECRETARIA E TRANSCRIÇÃO: PRISCILA BIADÉ

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO: ANA PAULA LOPES



[WWW.MIMICAS.COM](http://WWW.MIMICAS.COM)

Essa publicação faz parte do Projeto:  
“VI Mostra de Mímica Contemporânea”, do Edital ProAC LAB 2020

Produzida com recursos da Lei Aldir Blanc

# INDICE:

APRESENTAÇÃO	04
VICTOR DE SEIXAS	
DECROUX, O MESTRE PRESENTE	06
ANA TEIXEIRA	
O CORPO-MOLAR TRANSFORMANDO-SE NO CORPO-MOLECULAR	12
BRISA CALERI	
MÍMICA E ARTESANIA:	
ESTADO DA ARTE E ARTISTAS PESQUISADORAS BRASILEIRAS	17
BYA BRAGA	
VIVA À RESISTÊNCIA!	23
BRUNO SAGGESE	
MÍMICA DE RUA - TEATRO POPULAR - INTERVENÇÃO URBANA	25
CARLOS ALBERTO JAVKIN	
REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA	29
EDUARDO COUTINHO	
NÃO ME TOQUE	35
ELISA NEVES	
MÍMICA, LÍNGUA FRANCA: UM EXERCÍCIO DE PROVOCÇÕES	43
GEORGE MASCARENHAS	
A MÍMICA E O CORPO AMERÍNDIO	49
HUGO OSKAR	
ASPECTOS DA MÍMICA DE CHAPLIN	54
JOÃO FRANCISCO DA ROSA LABRIOLA	
O QUE DISTINGUE O LIGRE DA OVELHA DOLLY	63
MICHAEL BUGDAHN	
A DANÇA TEATRO "À FLEUR DE PEAU"	76
MICHAEL BUGDAHN E DENISE NAMURA	
HIBRIDISMO NA MÍMICA - UMA HISTÓRIA PESSOAL	84
SELMA TREVINO	
ONDE E QUANDO TUDO COMEÇOU... ESSE TAL TEATRO ATIVO	87
VANDERLI SANTOS	
APORIAS DE UM INICIANTE NA MÍMICA CORPORAL	94
YURI NEGREIROS	
REFLEXÕES	97
FERNANDO VIEIRA E MAICO SILVEIRA	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
VICTOR DE SEIXAS	

# APRESENTAÇÃO VICTOR DE SEIXAS

Sejam bem-vindes!

Essa publicação é a mais especial que temos da revista, a mais diversa de estilos formatos e ideias. 100% digital, essa publicação vem em um momento muito ímpar em nossa história: em meio a uma das maiores crises sanitárias que o país já enfrentou e com a pior gestão possível para essa crise, o que gera teatros vazios e artistas sem trabalho e sem perspectivas de retorno.

Vinculada à “VI mostra de Mímica Contemporânea”, evento financiado pela Lei Aldir Blanc, uma lei de auxílio aos artistas, a revista apresenta artigos, ensaios e textos livres de alguns dos participantes, mas todas as suas atividades podem ser assistidas em nosso canal do YouTube (o link está na última página da revista, vai estar disponível para sempre!).

Como essa revista, a mostra, nesse ano, foi totalmente virtual, e no final, isso não foi um problema nem algo terrivelmente doloroso, pois foram momentos de



# APRESENTAÇÃO VICTOR DE SEIXAS

muita alegria e muita troca, artistas se encontrando, se conhecendo e reconhecendo de forma virtual com a promessa de se “encontrarem de verdade” em algum momento futuro. Esse encontro nos encheu de força para continuar, gerando várias promessas de futuros encontros, parcerias e trocas. Quando for possível novamente acontecer, esperamos que os frutos desse encontro floresçam.

As outras versões da mostra de mímica contemporânea sempre tiveram o objetivo principal de divulgar e promover o Mimo Corpóreo e o legado de Etienne Decroux, mas nessa versão, como foi realizada com recursos de uma lei emergencial, resolvemos transformar em uma mostra “emergencial”, abrindo para todos os artistas possíveis e todas as estéticas e escolas, realizando um grande panorama desta arte, aproveitando essa nossa breve pausa de produções presenciais para refletir onde estamos, e vislumbrar para onde podemos ir.

Provavelmente este tenha sido o maior evento de mímica já realizado no Brasil em número de participantes. Reunindo artistas de gerações diferentes, foi o primeiro encontro dessa magnitude já realizado, e esperamos que seja somente o primeiro de vários outros, pois buscaremos conseguir fazer outros encontros assim, presenciais e digitais, com a alegria e o prazer que este encontro trouxe para todos nós!

Boa Leitura!

Saravá

**VI MOSTRA** ON-LINE

**DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA**

**II CORPO BIENAL**

Oficinas  
Discussões  
Apresentações

[even3.com.br/mostrademimica](http://even3.com.br/mostrademimica)

De 04 a 12 de Março em todo lugar!

[mostra.mimicas.com](http://mostra.mimicas.com)

Este projeto é realizado com recursos de lei Alder Blanc

PROVA  
São Paulo GOVERNO DO ESTADO  
PÁTRIA AMADA BRASIL

# DECROUX - O MESTRE PRESENTE

## ANA TEIXEIRA



Do ponto de vista da criação, a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux pode ser vista a partir de diferentes perspectivas. De um lado, podemos ver a mímica como uma forma teatral autônoma, muito codificada e separada do teatro falado. Esta foi a perspectiva mais abordada pelo próprio Decroux e por uma grande parte de seus discípulos. Mas por outro lado, podemos também ver a Mímica Corporal num contexto de criação mais amplo, sem fronteiras de gênero ou de estilo. É o caso no Amok Teatro, onde não procuramos afirmar a Mímica Corporal como uma arte separada do teatro de texto, mas como um modo de abordar o teatro.

Etienne Decroux não foi somente o criador de uma técnica para o ator. Além da técnica, ele nos deixou uma visão do teatro, um modo específico de pensar a cena e o ofício do ator. Se ele foi considerado um dos mestres mais influentes do teatro ocidental, foi justamente porque soube unir extraordinariamente o pensamento e a prática. Decroux foi um grande mestre-pedagogo e todo grande mestre-pedagogo não ensina somente no sentido de transmitir um saber adquirido. Seu papel é, antes de tudo, o de indicar uma busca autêntica, mantendo sempre presente a alta exigência do teatro. Por isso acredito que, para reivindicar a hereditariedade de uma tradição teatral, não basta reproduzir um método ou um sistema, mas devemos reconhecer no trabalho de seus discípulos, a busca do mestre. Além da técnica, é preciso, de um lado, uma compreensão profunda e concreta dos princípios que norteiam o teatro de Decroux, e do outro, um ambiente de pesquisa e de efervescência artística que permita colocar a Mímica Corporal em relação aos desafios da criação de uma forma viva e comunicativa com o tempo presente.

Para compreender a amplitude e a importância do trabalho de Decroux, não podemos separá-lo do contexto dos grandes movimentos de renovação da cena, na Europa, que aconteceram ao longo do século XX. Desse modo, podemos compreender melhor a circulação de ideias e de influências nas artes e estabelecer, com a Mímica Corporal, um diálogo mais aberto e mais fecundo.

Os reformadores do teatro questionaram a arte do ator e destacaram a necessidade de fazer com que ele tomasse consciência de suas possibilidades expressivas. Todos tinham a consciência que, para a construção de um novo teatro, era necessário a formação de um novo ator. Eles trouxeram a noção de que o ator necessita de um treinamento específico, fundaram uma cultura de grupo, criaram uma atmosfera de formação intelectual, moral e técnica, fundaram Escolas. A formação ligada a um mestre-pedagogo foi, sem dúvida, a chave das experiências teatrais mais significativas do século XX. E nesse contexto das grandes reformas, a Mímica Corporal aparece, sem dúvida, como a uma das mais importantes e profundas pesquisas realizadas sobre o trabalho do ator.



A partir dessa ótica, destaco esses dois aspectos que se encontram na estrutura mesmo do Amok Teatro: de um lado, a pedagogia e a pesquisa sobre a arte do ator como o principal eixo do trabalho, e do outro, a pesquisa continuada, que é o sentido mais amplo e mais profundo de uma companhia teatral. A renovação do teatro que nossos mestres sonharam e que a nossa geração continua buscando está relacionada com a permanente renovação do ser humano. Não basta reproduzir a obra do mestre, é preciso continuá-la. Ter uma companhia de teatro não significa só montar espetáculos. O sentido profundo de uma companhia é dar continuidade ao fio da história dessa arte.

Etienne Decroux teve a sua formação e sua experiência de ator ligada aos principais movimentos de renovação do teatro e, ao mesmo tempo, apontou um caminho absolutamente original, marcado por sua trajetória de vida e por sua personalidade.

Nesse sentido, gostaria de destacar dois aspectos: o primeiro está relacionado ao fato de que Decroux só frequentou a escola até os treze anos de idade e ingressou muito cedo no mundo do trabalho, sobretudo na construção civil. Essa experiência foi marcante em sua vida de ator. Ele sempre manifestou um profundo respeito pelo esforço físico e considerava o trabalho de ator como o de um artesão.

O segundo aspecto é que Decroux era um militante anarquista e não podemos jamais perder de vista que Mímica Corporal e a sua militância política eram indissociáveis. Ele não ensinava somente uma técnica, mas uma maneira de se colocar no mundo; de “se colocar de pé, num mundo que está sentado”. Decroux era um humanista e toda a sua obra foi guiada por princípios humanistas. É certo que ele elaborou uma gramática corporal completa, mas a marca que deixou em seus discípulos vai bem além das bases técnicas e expressivas do trabalho do ator. Técnica é ética. Decroux era um “filósofo do movimento” e todo o seu trabalho traduz a sua paixão pela humanidade e a sua vontade de agir por um mundo mais justo.

No Amok Teatro somos profundamente marcados por essa visão: o trabalho do ator é visto como um ofício, o teatro como uma artesanaria e como uma prática política, um modo de se colocar no mundo. Temos a convicção de que podemos tudo sonhar e construir, a partir do esforço comum.

Do ponto de vista da cena, Decroux afirma o teatro como obra de arte e parte do princípio de que “o teatro é a arte do ator”. No Amok Teatro, aderimos completamente a essa visão: o ator é a verdadeira raiz da expressão dramática e tudo parte dele e da cena vazia. E é por isso que a Mímica Corporal Dramática continua sendo a base para o treinamento dos atores, oferecendo as ferramentas concretas para que ele possa se tornar um criador. Mas, no Amok Teatro Decroux, ele não anda sozinho, mas sim, segue em diálogo com outras tradições e outras influências.

Ao lado de Decroux, o segundo pilar do Amok Teatro é Antonin Artaud. A pesquisa para a criação do nosso primeiro espetáculo, Cartas de Rodez, foi uma confrontação entre Artaud e Decroux. É sempre importante lembrar que esses dois homens de teatro se conheciam, participaram do Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin e, depois, Decroux fez parte do Théâtre Alfred Jarry de Antonin Artaud. Eles trabalharam juntos, se admiravam, mas eram distantes. É o que Decroux dizia. De fato, eles tinham diferentes personalidades e diferentes inquietudes, mas começamos a perceber que tinham, também, pontos em comum. Ambos manifestavam um grande desejo de romper com o teatro de tradição literária. Ambos viam o corpo do ator como lugar em que o teatro se manifesta.

Decroux tinha uma personalidade apolínea, era um amante das formas e uma pessoa extremamente disciplinada. Já Artaud era um homem com um profundo so-

frimento, que via na arte, e sobretudo no teatro, a possibilidade de cura para seu permanente estado de dor. Cartas de Rodez é um monólogo sobre o período de internação de Artaud no manicômio de Rodez, sobre seu sofrimento e sua força criativa. Como a vida e a obra de Artaud são indissociáveis, começamos a mergulhar mais fundo no estudo sobre o seu teatro.

A partir das cartas que ele enviou ao seu médico e dos escritos de Paule Thénenin, começamos a perceber que Artaud manteve, em Rodez, uma prática vocal intensa. Essa prática tinha uma função de desconjuro (para afastar os espíritos maléficos que o rodeavam), mas era também uma prática artística (conforme ele mesmo argumentava com seu médico, o Dr. Ferdière). Essa prática vocal permitiu que ele permanecesse lúcido, apesar dos tratamentos violentos com os eletrochoques. Ele desenvolveu uma impressionante técnica vocal que se manifesta claramente em sua última peça: Para Acabar com o Julgamento de Deus. Quando ouvimos Artaud nessa gravação, podemos perceber o domínio absoluto dessa voz pulsante, do grito e do sopro. Aos poucos, fomos percebendo que, o que Artaud fazia com a voz, era muito próximo dos procedimentos que Decroux usava para edificar o corpo cênico. Começamos, então, a estudar a voz como um órgão de expressão do corpo. Para esse estudo, mergulhamos nas glossolalias de Artaud. Essas glossolalias são construções poéticas a partir de uma decomposição e recomposição da palavra, poemas compostos para serem proferidos no espaço. Artaud conferia a essas palavras reinventadas um valor material, um ritmo e uma potência. Isso foi um enorme campo de pesquisa que se abriu para nós do Amok e começamos a aplicar os princípios e os procedimentos do trabalho da Mímica Corporal Dramática ao trabalho de voz.

As glossolalias nos permitiram trabalhar com um material fonético que não tinha um sentido preciso e que nos oferecia a liberdade para encontrar o “como” e não “o quê” falar. A preocupação não era mais com o que as palavras significavam, mas em visitar as palavras pelo seu valor sonoro e material: a voz cava, esculpe, finca, bate, executa ações. Fomos buscar a materialidade da voz.

Decroux imprime no corpo, na matéria, os movimentos do espírito. É o que ele chama de “metáfora ao inverso”. Ele dizia que o poeta costuma usar o mundo material para evocar um estado da alma. Aplicamos esses mesmos procedimentos ao trabalho da voz: desarticulamos a palavra do mesmo modo que Decroux de-

sarticulou o corpo, no sentido de fragmentar, isolar, estudar e depois recompor de outra forma. E o que percebemos imediatamente foi que a voz é corpo, é um órgão do corpo que pode ser fluxo, impulso, gesto, salto, grito, sopro, nervos. A voz pode agir sobre os sentidos.

É importante não perder de vista que Decroux nunca quis criar uma arte muda. Ele só eliminou voz por um tempo para poder desenvolver a sua gramática corporal para o ator. Sobre a mímica vocal, ele disse em uma entrevista: “eu não tive tempo”, mas que era preciso que alguém fizesse isso. Então assumimos essa missão no Amok. Foi um modo de dar continuidade à obra de Decroux. Por isso, entendo que ser fiel ao mestre não é repetir ao infinito o que ele fazia, mas dar continuidade à sua pesquisa, com a mesma inquietude, o mesmo rigor e perseverança.

Desde 1998 estamos desenvolvendo esse trabalho de voz ao mesmo tempo em que continuamos o estudo da técnica da Mímica Corporal Dramática, explorando suas possibilidades. Nossa preocupação era de não permitir que a técnica aprisionasse os atores numa forma pré-estabelecida.

Acredito que essa incrível herança que Decroux nos deixou pode, efetivamente, oferecer ferramentas concretas para afirmar a autonomia criativa dos atores. Mas acreditamos também, que para isso, seria necessário renovar a pedagogia da Mímica Corporal. Então, chegamos a uma etapa do nosso trabalho em que nos dedicamos a rever a Mímica Corporal sob uma perspectiva “artaudiana”.

Existe uma ideia que é comum a Decroux e a Artaud: ambos buscavam “um corpo por onde caminha o pensamento”. Acreditamos que depois de Rodez, Artaud renova a sua visão do teatro: se antes ele dizia que “o teatro é o lugar onde se refaz a vida”, depois de Rodez, o teatro para ele passa a ser também “o lugar onde se refaz o corpo”. Com a peça radiofônica Para Acabar com o Julgamento de Deus, considerada a primeira mostra do Teatro da Crueldade, ele vê o teatro como um grandioso projeto ético-político de insurreição física: transformar a cena para que o ser humano possa refazer sua anatomia, possa reconstruir um CORPO SEM ÓRGÃOS. Esse refazer baseia-se na decomposição e recomposição do corpo, desarticulando os automatismos que condicionam o indivíduo e o aprisionam em seu “ínfimo dentro”. Um corpo livre dos automatismos da vida cotidiana, capaz de “dançar ao inverso”.

Antonin Artaud reconhece que o mundo ocidental é doente pois é desconectado das forças cósmicas e mágicas. A Grécia fundou a arte e, ao mesmo tempo, a separou da vida, provocando uma ruptura profunda na consciência Ocidental. A arte para ele passa a ser representação e não mais manifestação. Artaud nos trouxe a noção de que o teatro não é um lugar da representação, mas o lugar onde a vida se manifesta. É essa conexão com a vida que devemos buscar e só podemos manifestar isso através da carne.

Com um pequeno grupo de atores, começamos a refazer toda a Mímica Corporal, revendo cada detalhe, separando a técnica das formas estabelecidas por Decroux. Isolamos a técnica, extraímos os seus fundamentos e começamos a aplicá-la a um trabalho de investigação sobre as emoções. Investigamos como o ator poderia despertar, conhecer, controlar e permitir que as emoções se manifestassem não só através das palavras, mas em todo seu corpo. Desenvolvemos um treinamento para integrar os estados emocionais do ator, independente de uma situação ou de uma cena. Esses estados emocionais geram pulsões orgânicas muito fortes. Aproveitamos essas pulsões, esses fluxos de energia e traduzimos em sequência de movimentos. Nesse estudo, percebemos que a Mímica Corporal Dramática poderia oferecer ao ator ferramentas para a construção de um CORPO AFETIVO. E aplicamos também esse trabalho à voz. Uma voz tomada de energia afetiva.

Toda essa pesquisa foi se organizando em uma metodologia de trabalho para o ator que responde a um projeto pedagógico mais amplo. Esse método, que chamamos de TREINAMENTO-IMPROVISACÃO, se organiza em torno de cinco disciplinas fundamentais: corpo, voz, emoção, imaginação e personagem (o caminho em direção ao outro). E todas essas disciplinas propõem uma abordagem específica da improvisação no trabalho do ator, concebida como um caminho em que se articula técnica e pulsão orgânica.

Vinte e dois anos depois de iniciada essa pesquisa, Decroux continua alimentando nossos experimentos cênicos e nossa pedagogia. Decroux é nossa casa, nosso fundamento, nosso mestre sempre presente e invisível.

# O CORPO-MOLAR TRANSFORMANDO-SE NO CORPO-MOLECULAR

## BRISA CALERI

Meu nome é Brisa Caleri e eu faço dança e teatro desde criança, desde os sete anos para ser mais precisa, e mais tarde, me mudei para o Rio de Janeiro, pois vivia em Petrópolis, para seguir uma formação em teatro. Minha primeira escola teatral foi o Tablado e, depois, fiz curso profissionalizante na escola Cal (Casa de Artes de Laranjeiras). Me formei na Universidade da Cidade, em teatro, e em dança contemporânea pela escola Angel Vianna. Segui uma formação de três anos de Mímica Corporal Dramática na escola Atelier de Belleville, em Paris, onde estudei com o discípulo de Étienne Decroux, o francês Ivan Bacciocchi. Sou Mestra em Artes da Cena pela Universidade Paris VIII e formada em Hatha Yoga pelo centro Sivananda, na França.



Meu interesse pelo teatro-gestual e o primeiro contato com a técnica da mímica corporal dramática nasceu de um espetáculo que vi da companhia Amok. Pois Fiquei muito impactada com a atuação do francês Stephane Brodt ao interpretar Antonin Artaud no espetáculo Cartas de Rodez. Eu via algo que sempre buscava no teatro, mas não sabia o que era ainda.

Foi neste instante que conheci a técnica da mímica Corporal Dramática através desta apresentação teatral, e foi nesse instante que decidi ir atrás de todas as companhias que estavam trabalhando com essa linguagem, na época. Fiz cursos livres de mímica corporal com a companhia Amok, além de cursos com a companhia de teatro Lume, Denise Stocklos, cie. Dos à Deux, cie. Hippocampe, Odin Teatret, Aniane Mnouchkine e Yoshi Oida.

Durante meu percurso artístico, sempre busquei unir a dança ao teatro e não sabia como fazer isso de uma maneira técnica e bem estruturada. Durante minha formação em Mímica Corporal, entendi com profundidade como construir uma dramaturgia física, aliando a técnica com um discurso teatral coerente e consistente. Durante a formação, criei minha companhia de teatro-gestual Cie. “Albergina” e acabamos viajando para alguns festivais de teatro pela Europa, como:

Festival de Mimos de Périgueux, Festival de Teatro de Rua de Aurillac, Festival de Amsterdam e Festival Internacional de Napoli. Meu desejo era não só conhecer os festivais, mas poder apresentar meu trabalho durante o período em que estava vivendo na Europa.

Quando me formei na escola de Mímica Corporal, decidi fazer um número dentro de um bar atelier em Montmartre, e com a colaboração de outros amigos artistas, criamos o evento chamado “Dimanche Fusion”, em que eu apresentava a história mitológica de Penélope que esperava, há mais de vinte anos, a volta do seu marido, Ulisses, da guerra de Troia. Durante essa espera, aliada a movimentos do repertório, às sequências de movimentos ligados ao trabalho doméstico, criado por Étienne Decroux, “A Lavadeira”, era feita a construção e desconstrução de uma mulher perfeita, ou a mulher perfeita criada por uma sociedade patriarcal. Para ampliar a temática dessa espera, resolvi dar ênfase à ação de costurar e descosturar, como fazer e desfazer um sudário, que era um símbolo na história mitológica do tempo que passava, apresentando uma metáfora da construção e necessidade de uma descontração do gênero da mulher e sua condição feminina dentro de uma sociedade opressora.

No caso de Penélope, ela esperava a volta de seu amor, mas ao esperar, ela começava a traçar sua própria história e sua própria jornada, dando, assim, luz à personagem feminina da Odisseia, que na história original, só é lembrada como a mulher perfeita que espera, mas nesta encenação, ela vai apresentar quem ela realmente é e o porquê de decidir esperar. Eu apresentava, a cada domingo, cinco minutos da história desta mulher, a Penélope. No final de um ano, eu tinha um espetáculo montado, que era a história de Penélope mitológica, pronta.



Depois, com a ajuda de uma amiga, Daniela Visco, que estava de passagem por Paris, decidimos fazer um videoarte com esta mesma personagem, mas que se misturava com uma história pessoal, pois, naquele momento, eu estava vivendo um fim de casamento que durou dez anos, e a imagem da mulher perfeita, mais uma

vez, deveria ser desconstruída. Durante um final de semana, decidi filmar a saída de Penélope-eu do apartamento, e seguir seu processo de evolução até se libertar. Nesse projeto, cada degrau do prédio representava a evolução interna dessa mulher, até chegar a sair do prédio, mudando sua roupa e, finalmente, começando sua história sem esperar mais ninguém, entendendo o sentido da palavra “solitude”, que é estar bem e completa com sua própria companhia.

Entrei na Universidade Paris VIII para fazer meu mestrado e decidi trabalhar com o diálogo entre a Penélope Mitologia apresentada no bar e a outra do Videoarte. Partindo de um trabalho prático, vou analisar com mais profundidade o mito dessa personagem e sua construção social, que coloca a mulher em uma condição submissa. Tenho como apoio teórico, o conceito de Performatividade desenvolvida pela filósofa neofeminista, Judith Butler, para falar da mulher de hoje, me ajudando a desconstruir o gênero feminino criado até os dias atuais. Unindo as duas Penélope em cena e construindo, assim, um trabalho no qual a teoria nascia de uma prática e a imagem da mulher perfeita é desfeita a partir da união da autoficção e das teorias feministas, nasce o projeto “Penélope hoje, fazendo da sua vida uma obra de arte”, título da minha dissertação de mestrado.

Durante meu projeto de mestrado na Paris VIII, paralelamente, eu criei um coletivo de dez mulheres chamado “Coletivo Oyá”. Nosso objetivo era apresentar espetáculos ou workshops, tendo como base algumas temáticas feministas e uma prática teatral gestual. O primeiro projeto foi um espetáculo de teatro-físico “Souviens- toi que je suis Médée?”; depois escrevemos um livro coletivamente chamado “Le Pouvoir de Femmes”; fizemos um workshop de Butô e finalizamos com um workshop chamado “Orixás, alors on danse”, que coordenei, unindo a Mímica com a dança dos Orixás. Esse projeto foi destinado a alunos de licenciatura em teatro e dança da Paris VIII, e apresentamos um espetáculo no final do processo, no teatro desta Universidade.

Finalizando o mestrado, montei a Companhia Matéria Prima e fizemos o espetáculo gestual Reflexo de Mulheres, com textos de Simone de Beauvoir, Camille Claudel e outros, autorais. Apresentamos esse espetáculo durante um ano em Paris e em festivais de teatro pela Europa.

Quando voltei para o Brasil, meu objetivo era montar uma escola de Teatro-Gestual no Rio de Janeiro onde ensinaria a Técnica na Mímica Corporal para atores e artistas no geral, um curso técnico profissionalizante com a duração de um ano e com um diploma ao final. Meu o objetivo era passar uma técnica com bases sólidas, mas, sobretudo, fazer com que os atores aprendessem a criar sua própria linguagem e tivessem autonomia em suas criações artísticas, e, assim, entender com profundidade o que é ser um ator-criador. Mas como chegou a pandemia, tive que adiar esse projeto, pois o curso é totalmente presencial.

Voltando para o Rio, depois de morar oito anos em Paris, decidi criar um coletivo de vídeo-dança chamado coletivo Ilusórias. Eu, mais a atriz de teatro-gestual, Carolina Haddad, e a cineasta Maria Chrisá, que é responsável pela edição e montagem dos vídeos, criamos nosso primeiro projeto chamado “Aqui e agora” e outro, “A espera”. Com esse último, nós ganhamos o prêmio de vídeo-dança da Funarte, em 2020, que foi o trabalho apresentado aqui, na VI Mostra de Mímica Contemporânea.

“A Espera” vai revisitar a personagem da Penélope pois esse trabalho, apresentado anteriormente, é uma obra em aberto, que acompanha o seu tempo, o momento atual. Ela é uma obra que respira e pulsa, que está em eterno movimento e transformação. Mas nela, o objetivo central é nos distanciarmos dessa mulher, que estarei chamando aqui de “mulher molar”, pois se encontra presa a uma identidade muito fechada e tem um nome próprio. Saímos dela para nos aproximar de uma “mulher molecular”, uma mulher não mais palpável, imaterial, que antecede o próprio gênero feminino, mas sim, uma simples rota de fuga, uma pura essência do feminino, é ela que antecede o próprio ser mulher.

Saindo do mito e da história do gênero e do substantivo próprio e se desapropriando desse feminino tão enraizado de amarras e aprisionado à normas sociais, ela traça uma rota de fuga, fazendo um devir mulher puro, flexível sem amarras, mas completamente livre de conceitos e nomenclaturas sociais sufocantes.

Atualmente estamos apresentando também a peça “Reflexo de Mulheres” com minha companhia de Paris, via a Plataforma Sympla, ao vivo, mas online. Estamos adaptando e fazendo uma versão audiovisual da peça que foi apresentada

em Paris. A ideia é continuar criando e nos comunicando através da arte, mesmo que não presencialmente, mas nesse mundo virtual, explorando, assim, essa nova maneira de criar e nos comunicar.

#### REFERENCIAS:

Canal Youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCYHdO3uhgkWzdFM1n489z3g>

Site:

<https://brisacalleri.blogspot.com/>

Curso de Mímica Corporal Dramática com Qualificação Profissional (RJ) :

<https://www.youtube.com/watch?v=UCgk431j4Mo&t=125s>

Trajectoria Artística:

<https://www.youtube.com/watch?v=GKcoz1ZXPOo&t=6s>

Penélope (teaser-Bar):

<https://www.youtube.com/watch?v=oio-lN5BmGg>

Penélope vídeo- arte :

<https://www.youtube.com/watch?v=Xsllm3S277g&t=53s>

VÍDEO APRESENTADO NA MOSTRA “A ESPERA”:

<https://www.youtube.com/watch?v=OVIZ4ybfOZ8>

Espectáculo-Gestual: “Reflexo de Mulheres”

<https://www.youtube.com/watch?v=1LbqwvnDTp8&t=6s>

# MÍMICA E ARTESANIA: ESTADO DA ARTE E ARTISTAS PESQUI- SADORAS BRASILEIRAS BYA BRAGA'

Ao participar do “Painel 4 - Pesquisas brasileiras: nossa contribuição para a Mímica”<sup>2</sup>, dentro do “VI Mostra de Mímica Contemporânea-II Corpo Bienal”, e sendo convidada também para escrever um texto relacionado ao tema do referido painel, escolhi expor sobre o percurso inicial de minha pesquisa sobre a arte Mímica na relação com a noção de artesanania, o que me motivou a mencionar a sistematização “estado da arte” e, também, artistas pesquisadoras brasileiras.



Usar a palavra artesanania, em vez de artesanato, na direta relação com a arte Mímica e dialogando com a referência no estudo de Richard Sennett (2008) sobre esta temática, foi uma ideia que apresentei publicamente, de modo inicial, em 2009<sup>3</sup>, fruto de minhas atividades de pesquisa acadêmica, à época, sobre o Mestre da arte da cena Étienne Decroux. Naquela ocasião, eu realizava o doutorado em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRio-RJ), com orientação do artista professor Ricardo Kosovski (UNIRio) e co-orientação do também artista professor Renato Ferracini (Grupo Lume/UNICAMP).

O vocábulo artesanania, ainda que seja, talvez, mais comum de se ouvir na língua espanhola (artesanía) do que na língua portuguesa, me pareceu, desde o início da pesquisa, o mais adequado a adotar para ecoar minhas reflexões sobre a Mímica moderna e, também, a contemporânea. Tomando por base e referência principal

---

1- Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Pesquisadora PQ/CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil) em Teatro. Atriz e diretora cênica. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Ministra aulas na Graduação em Teatro e Pós-Graduação em Artes/Artes da cena, orientando Trabalhos de Conclusão de Curso, Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado. Possui publicações sobre Mímica e Étienne Decroux, Bufões, Mascaramento, entre outros.

2 - Conferir em: [https://www.youtube.com/watch?v=o74D\\_gNDU\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=o74D_gNDU_E) Acesso em 28 de março de 2021.

3 - [ Ver artigo Étienne Decroux e a artesanania de ator, publicado em “Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, Colóquio do PPGAC-UNIRio, 2009”. <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/issue/view/55>. Acesso em 15 de março de 2021.]

a Mímica Corporal de Decroux, passei a trabalhar, assim, com o termo artesanaria, criando a ideia de “artesanaria de ator”, por dois motivos, principalmente.

O primeiro deles dizia e diz respeito à minha experiência de vida com a maneira artesã de trabalhar e o contato com manifestações performativas da cultura popular brasileira, algo testemunhado por mim desde a infância em Minas Gerais, Brasil, entre diversos modos gestuais, materiais e objetos. Isso reverberou no meu interesse pelo conhecimento artístico desde cedo e ressoou em minhas práticas cênicas profissionais, como atriz e diretora, desde meados dos anos 80; afetou e influencia positivamente as minhas práticas como professora da área de Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, na qual me vinculo como docente desde 1993; e também reflete até hoje, seja no que produzo como arte cênica, como o espetáculo *Ô, bença!* (2020), seja em minhas pesquisas atuais relacionadas à cena física e ao mascaramento, com direto apoio do CNPq.

Portanto, diante das vivências com a artesanaria em minha vida, inevitavelmente a adotei como um princípio ético e, também, base procedimental para o exercício com a arte da cena, em especial a atuação e a improvisação cênica, buscando problematizar esta ideia na relação com a prática de mercado da arte ou mesmo o mercado das escolas relacionadas às artes cênicas.

A aprendizagem prática e teórica que tive da Mímica desde meados dos anos 80, seja moderna, contemporânea, na forma pantomímica, decrouxiana, híbrida ou outra, fortaleceu em mim a compreensão de que nela se fazia presente a ideia de um ator/atriz/performer artesão. Assim, no processo de pesquisa de meu doutorado em artes cênicas na UNIRio, iniciei a investigação inspirada na sistematização do estado da arte<sup>4</sup> sobre a Mímica e artesanaria, investigando Decroux como um artesão performativo, estudando modos de ofícios e artesanatos. E assim, em 2008, li uma resenha do Professor W. Matiaske sobre um novo livro de Richard Sennett: *The Craftsman*. Com isso, vi fortalecido um segundo motivo para eu investigar

---

4- O estado da arte é um modo de pesquisar que pode ser utilizado no início de uma investigação ou ser, em si, uma pesquisa para se levantar o que foi investigado anteriormente sobre o assunto que se quer tratar. Tal sistematização tende a colaborar para o rigor devido das investigações, visando avançar, de fato, o tema pesquisado à luz do que o antecedeu. Isso ajuda a evitar a desatualização ou até a incorreção em uma pesquisa. Os estudos sobre estado da arte estão bastante amadurecidos no campo da Educação e cito os trabalhos de Norma S. de Almeida Ferreira (FAE-UNICAMP) como referência sobre isso.]

a noção de artesanaria na relação com a arte Mímica. Eu já havia estudado obras de Sennett desde o início dos anos 90, sentindo-me próxima de suas reflexões quanto às questões culturais e às formas de intimidade na prática humana, em abordagem complexa. Então, ao estudar seu livro na tradução espanhola *El artesano*, em 2009, trabalhei nas minhas indagações sobre o assunto artesanaria, o que também inspirou o título da publicação de minha tese em artes cênicas, em 2010, mencionando Decroux e criando a expressão “artesanaria de ator” para um procedimento atoral performativo de princípios mímicos.

Importante mencionar que meu reencontro com Sennett se deu porque me inspirei na sistematização do estado da arte para pesquisar os estudos mímicos com a artesanaria. E, neste contexto, pesquisei também publicações brasileiras organizadas ou de autoria de, por exemplo, Maria Clara Machado, Luiz Otávio Burnier, Denise Stoklos, Eduardo Tessari Coutinho, Nadja S. Turenko, Sirlei T. Alaniz (Lela Alaniz), George Mascarenhas de Oliveira e Luis E. C. Maldonado (Luis Louis). Ao lado de Sennett, estudei ainda trabalhos de Nicola Savarese, Eugênio Barba, Roberta Carreri, Charles Wrigth Mills, Nestor García Canclini, Els Lagrou, Tim Ingold, o que me auxiliou também na elaboração da ideia de uma cultura material de ator/ atriz/performer.<sup>5</sup>

Portanto, a noção de artesanaria relacionada à arte Mímica e à cultura material de ator foram ideias que me pareceram originais e que mereceram minha reflexão e divulgação, como o texto publicado no “Caderno 1- Projeto Mímicas”, em 2009<sup>6</sup>, entre outros (BRAGA, 2010, 2013).

Considero que para uma pesquisa ganhar força acadêmica, artística e, também, entendimento mais ampliado sobre o seu objetivo, com a possibilidade de avançar, de fato, no conhecimento proposto, é necessário haver uma investigação sobre o que antecedeu a ela na temática estudada. Quando isso não é feito, pode-se conjecturar a existência de uma falha importante no procedimento metodológico

---

5- Apresentei resultados de pesquisa sobre isso no II Encuentro Latinoamericano de investigadores/as sobre el cuerpo y corporalidades em las culturas, 2015, com a comunicação *La artesanía del actor como una propuesta de relación entre el cuerpo y la cultura material: en busca de una actuación escénica alternativa*, em Bogotá, Colômbia.

6- Caderno impresso com edição de Victor de Seixas e assistência editorial de Rose Prado. Título do texto publicado: *Decroux e a explosão do corpo: notas sobre uma educação poética do ator*, p. 47-50, 2009. Nas referências bibliográficas há menção ao livro de Sennett na tradução espanhola, pois ainda não existia a tradução em português.

da pesquisa. Ou, pior, pode-se até indagar a possibilidade de uma intencionalidade na invisibilidade de pesquisas anteriores, o que seria uma atitude antiética totalmente contrária às boas práticas de pesquisa.

Cabe, portanto, a nós pesquisadoras/es e orientadoras/es, zelar para que isso não ocorra em qualquer âmbito da pesquisa acadêmica ou mesmo na pesquisa artística. Se isso acontece, corre-se o risco, por exemplo, do pesquisador que assim age ver seu material desacreditado, uma vez que sua pesquisa não mereceu revisão devida, faltou com a respeitabilidade por investigações anteriores ou mesmo não realizou problematizações pertinentes e menções corretas de suas fontes. Assim, em vez de diálogo entre autores pesquisadores para um avanço e inovação criativa de uma investigação, poderia haver até o risco de ser apresentado um material com algum tipo de plágio de ideias ou de citações anteriores.



Um caminho para este cuidado e a efetiva boa prática de pesquisa pode ser a motivação para a realização de investigações sobre o estado da arte, por exemplo. Isso contribui, também, na defesa dos direitos autorais de pesquisadores. Paralelo a isso, pode-se também escutar a doce canção mineira de Milton Nascimento e Fernando Brant “Notícias do Brasil (Os pássaros trazem)”, do disco (LP) “Caçador de mim”, de 1981, que diz: “a novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul”. E alerta: “ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil, não vai fazer desse lugar um bom país”.

Um dos resultados de minha pesquisa com a Mímica foi também compreender como Decroux foi influenciado artisticamente e teve parcerias importantes com mulheres artistas. Suzane Bing, Suzanne Lodieu, Eliane Guyon, Marise Flach e Corinne Soum foram muito importantes na pesquisa cênica, atuação e transmissão da Mímica Corporal. Soum, um arquivo vivo extraordinário, segue até hoje na transmissão e revisão crítica do repertório decrouxiano, com grande vigor.

Pensando nas mulheres artistas brasileiras relacionadas à Mímica, ou à cena física que dialogue com esta arte, compartilho aqui nomes de algumas delas que realizaram ou realizam, como eu, atividades de pesquisa acadêmica e/ou artística gerando algum tipo de publicação escrita. Percebo-as também integradas à perspectiva que denomino como artesanania de atriz/performer<sup>7</sup>.

São elas, em ordem alfabética:

Ana Cristina Colla; Andrea Stelzer; Carolina Gosch Figner de Luna; Claudia Muller Sachs; Débora Conceição Moreira da Silva (Deborah Moreira); Desirée Pessoa; Elisa Martins Belém Vieira (Elisa Belém); Ines Alcaraz Marocco; Laura Kiehl Lucci; Lúcia Regina Vieira Romano (Lúcia Romano); Luciana Cesconetto; Mhirley Mansur Gonzaga Miliauskis; Nadja S. Turenko; Raquel Scotti Hilson e Sirlei T. Alaniz (Leela Alaniz). Se pensarmos em uma forma mais ampliada e dialógica da arte Mímica, poderíamos ainda incluir aqui outras pesquisadoras com trabalhos relacionados ao mascaramento e à cena objetual, ou mesmo do campo da dança.

Há, então, que se elogiar o crescimento das pesquisas acadêmicas cênicas no país que, de algum modo, incluem investigações sobre a arte Mímica e o Teatro na perspectiva gestual. Mas, tais investigações podem se fortalecer mais se também consideram questões de gênero, etnia, cultura, não invisibilizando outros pesquisadores, artistas, ou mesmo os professores mímicos.

Afinal, ainda existe um arquivo vivo sobre o conhecimento mímico espalhado pelo mundo. Precisamos citá-lo devidamente em nossas pesquisas, ainda que pelo reconhecimento dos registros dele em nossas vidas corpóreas, impressos no convívio humano. Por isso, não poderia deixar de agradecer o convívio diário, artístico, com o ator-mimo Alexandre Brum Correa. Formamos o Duo Mimexe e, por todo o ano de 2018, compartilhamos nossa mais recente atividade de pesquisa artística relacionada à Mímica Corporal. Esta incluiu residências e convívios com Thomas Leabhart, Leonard Pitt, Corinne Soum e Steven Wasson, ex atores e assistentes de Étienne Decroux, estando inserida em minha pesquisa acadêmica de

---

7- Para uma melhor compreensão sobre a questão da artesanania e a Mímica, sugiro a leitura de textos meus publicados como, por exemplo, o artigo A proposta criativa de Étienne Decroux e a passagem de fronteiras: a interculturalidade como procedimento artístico (2015). Em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/301> Acesso em 10 de março de 2021.

pós-doutorado junto à New York University, com a supervisão do Prof. Dr. André T. Lepecki. Um de seus resultados foi o espetáculo *It takes two to tangle* (2018), baseado na arte da Mímica Corporal, que no Brasil é traduzido como *Dois em laço*.

Que a pesquisa com o saber da Mímica continue trazendo alegria, prazer de artesanaria, invento, em uma corporeidade movente e encantada.

## REFERÊNCIAS

- BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). PPGAC, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- IT TAKES TWO TO TANGLE. Criação, atuação e produção: Alexandre Brum Correa e Bya Braga. Direção de residência MC: Corinne Soum e Steven Wasson. Espetáculo teatral (45min). New York-NY-EUA: Dixon Place, 2018.
- SENNETT, Richard. *The craftsman*. New Haven, London: Yale University Press, 2008.
- Ô, BENÇA! Criação, atuação, figurino e direção: Bya Braga; Co-direção, ambientação cênica e máscara: Alexandre Brum Correa. Duo Mimexe. Youtube La Movida Microteatro. 05/12/2020. Espetáculo teatral (16min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bYij\\_505TFc](https://www.youtube.com/watch?v=bYij_505TFc). Acesso em 10 de março de 2021.
- \_\_\_\_\_. *The craftsman*. New Haven, London: Yale University Press, 2008. Resenha de: MATIASKE, Wenzel. Richard Sennett: *The Craftsman*. *Manegement revue*. Nomos, Baden Baden, v. 19, Issue 1-2, p. 148-150, 2008.

# VIVA À RESISTÊNCIA

## BRUNO SAGGESE

Desde a origem do Teatro Físico, em que Jaques Copeau, descontente com o lugar que tinha o ator e a atriz na cadeia teatral, propôs a quebra desta hierarquia que os e as colocava apenas na ponta da cadeia, sobrepostos e sobrepostas a toda uma estrutura material e técnica que tornavam suas competências substituíveis e suas singularidades dispensáveis, executando papéis que eram lhes dado por diretores e dramaturgos que sequer pisariam no palco.



O processo do ator-criador coloca o ou a performer num lugar de autossuficiência, de versatilidade e que tem como matéria-prima a personalidade, as sensações e inquietações que o ou a artista e ser humano detém em si, sob o entendimento de que a veracidade em seu corpo, na atuação deste ou desta performer, estará em sua plenitude somente quando em contato com a verdade que carrega consigo, com o que acredita ser essencial ao seu desejo expressivo e irrevogável ao mundo em que quer viver.

Podemos colocar o Teatro Físico como uma linguagem e movimento de resistência, já ao enxergar ser humano, cada ser humano, na sua essência, na sua singularidade em meio a um mundo, num modo de vida em que há cada vez mais massificação, replicação, padronização; em que cada vez mais matérias e pessoas se tornam substituíveis ou até mesmo descartáveis.

Mais do que a acessar a individualidade de cada pessoa - mesmo em processos coletivos - ao propor o toque, a troca de substância, a mistura, ao convidar a vivenciar uma simples respiração junto a uma parceira ou parceiro, colega, alguém estranho ou estranha, ou até mesmo uma plateia, o Teatro Físico propõe um íntimo contato com a humanidade dos outros e com a própria humanidade.

O praticante de teatro físico chega a ter um contato com performers que, muitas vezes, não tem com pessoas de seu ciclo pessoal e íntimo. No mundo moderno, somos criados a vivenciar o outro numa esfera de superficialidade, muitas

vezes, aquém da real essência de cada um, nos acostumamos a construir barreiras justamente para que as pessoas, no geral, não tenham acesso às personalidades, mas sim, a um padrão de normalidade (ou anormalidade controlada) a ser replicado.

Assim, muito antes de determinada técnica ou produto final, o Teatro Físico é entendido mais do que como uma ferramenta para a estipulada finalidade, mas sim, como uma prática atrelada um modo de vida, a uma forma de enxergar o mundo, a um constante diálogo com a própria essência do performer ou da performer, tais como o Tai Chi, o Yoga, a meditação, que cabem neste mesmo entendimento, podendo ter inúmeros desdobramentos e finalidades possíveis, podendo, cada indivíduo, criar, descobrir, explorar seu próprio desdobramento, em processos individuais ou coletivos, dentro do seu desejo expressivo. É um modo de vida em que se expressar pelo simples ato de ser, antes de almejar lucros monetários ou capital artístico e social. E isso é resistir.



# MÍMICA DE RUA - TEATRO POPULAR - INTERVENÇÃO URBANA CARLOS ALBERTO JAVKIN

Em Março de 2021, tive a oportunidade de participar da VI Mostra de Mímica Contemporânea e II Corpo Bienal, realizada pelo Núcleo Angatu, que tem Victor de Seixas como criador responsável, e que reúne diversos artistas que, pelo geral, tem como base de pesquisa a técnica da mímica corporal de Etienne Decroux.



A mostra aconteceu de forma online, dada a impossibilidade de ser presencial, devido à pandemia. Isso, se, por um lado, afetou a Mostra, já que tudo teve que ser apresentado para a tela de um notebook ou de um celular, por outro, possibilitou a participação de pessoas de vários cantos do Brasil e do mundo. Foi maravilhoso poder ver e ouvir artistas como Lina do Carmo, da Alemanha, ou Denise Namura, da França, ao vivo, além de outros brasileiros que desenvolvem a linguagem da mímica em cidades como Nova Iorque ou na longínqua Singapura.

Os painéis foram divididos em grupos onde estavam artistas com trajetória consolidada, passando por jovens que trazem novas tendências de linguagem, os que incorporam brasileirismos à mímica, e grupos como o que participei, formado por pessoas que moram no Brasil e atuam na área há muito tempo, porém, de forma independente.

Foram apresentados vários trabalhos antigos, de bem antes do Covid-19, alguns não adaptados à linguagem virtual e realizados em grandes palcos, assim como outros idealizados para a fase atual, retratando inclusive os “perrengues” que passamos no ano passado, no começo da pandemia. Algumas obras de pessoas que exaltam o eu interior e outras que escancaram a crueldade, o descaso, a dor e a impotência que muitos sentimos no Brasil, dadas as circunstâncias do momento.

Esteve ali uma galera antiga mostrando sua experiência e outra mais jovem, com todo o gás e vontade de produzir coisas novas. Aliás, nessa minha parada forçada de ir para rua, tenho chegado mais perto das pessoas de teatro e percebido que o foco é criar a partir do que somos, o que inclui raça, cor, orientação sexual e

classe social à qual pertencemos.

Mas, voltando ao painel do qual participei, e para pegar “o boi pelos chifres”, aproveitarei um assunto que ouvi de um colega e que me deixou “com pulga atrás da orelha”, para dar meu grão de contribuição ao debate.

“Eu já tive a oportunidade de ir improvisar por duas horas numa praça quando faltou dinheiro e consegui o suficiente para o almoço meu e de outras pessoas que estavam me assistindo. O importante na vida é fazer amigos...”

Essas foram as palavras do meu colega e patrício Alejo Linares, quando foi tocado o tema da rua.

Bom, Alejo, respeito e concordo que o importante na vida é a amizade. Mas lamentavelmente essas palavras mostram desconhecimento da sua parte e acabam alimentando o preconceito e desvalorização com a arte de rua e o seu significado dentro do plano social.

Durante toda minha trajetória artística, a rua teve - e tem - um papel fundamental. Ela extraiu o meu conhecimento de troca com o público e, com ela, tenho conseguido não só um almoço para mim e possíveis amigos fortuitos, como o sustento meu e da minha família, na base de rodar o chapéu. No Brasil, o teatro popular tem importância fundamental como ferramenta de expressão das camadas mais vulneráveis e a figura do palhaço popular, com a qual me identifico, tem o papel de proporcionar o diálogo, criando um eixo com pessoas de todas as idades e camadas sociais.

Falo da minha experiência, sabendo que sou mais um dentro do conjunto de artistas que optaram por esse tipo de expressão, em que predomina o improviso e o contato direto com o público, e trago esse assunto ao debate porque a minha formação é de mímica corporal, tema da mostra.

Quando vou “brincar” na rua, não procuro apresentar uma história para o público, e sim, interagir com o que encontro, fazendo meu teatro do próprio cotidiano das pessoas.

Pelo geral, procuro um local onde eu possa estabelecer o foco, que pode ser desde um boulevard até um calçadão ou uma praça. Um lugar de passagem, mas com pouco fluxo de pessoas, para ter a “respiração” necessária para se estabelecer o vínculo. Se no espaço tiver um bar ou restaurante onde as pessoas tenham acesso à apresentação, melhor ainda, já que terei uma plateia garantida. Antes de começar, estudo meu “palco”, como também o melhor horário para o show, a iluminação natural e o deslocamento das pessoas. Vejo que tipo de movimento realizar para chamar a atenção, qual a distância que preciso manter para facilitar o diálogo, etc.

Se estiver “rolando” música ao vivo, tentarei me adaptar, fazendo dela a trilha sonora do meu espetáculo. Se não acontecer, conversarei com os músicos para chegar a um acordo e improvisarmos juntos.

A linguagem que utilizo é a pantomima-clown, em que prevalece a brincadeira livre da criança. Se estiver seguro, sempre dá certo. O mais difícil é “deixar rolar” o jogo naturalmente, não impor, deixar fluir. Criar com o que a rua oferece. Tanto a mímica quanto a técnica Klauss Vianna, com seus conceitos de espaço, me dão suporte técnico. Brinco com o cotidiano, imitando as pessoas de frente, olho no olho, com a cumplicidade do palhaço.



No geral, a apresentação dura em torno de 20 ou 25 minutos e se conclui por si mesma. No final, peço palmas para o público, faço uma apresentação e rodo o chapéu. Costumo realizar, em média, três ou quatro shows em um período de duas a três horas, e a soma dos chapéus dá o meu cachê do dia. Quer dizer, dava, porque com a pandemia não há outra opção senão esperar que tudo volte ao normal.

Essa é a raiz do meu trabalho, o que o mantém vivo há mais de três décadas. A partir daí, apresento em todo tipo de espaço de forma independente e para instituições, como Secretarias Municipais e do Estado da Cultura, SESI, SESC, empresas de todo tipo, festivais de teatro e mostras, como esta.

Falando em mostras, em 2017 fui chamado para realizar esse trabalho de rua nas festividades de aniversário da cidade de Piracicaba, contratado pelo SESC. Lá fui eu, de São José dos Campos até Piracicaba, de ônibus, levando minha bicicleta “Berlineta Caloi dobrável ano 1970” e minha burrinha no bagageiro.

No começo, “brinquei” com a burrinha sob o sol e o forte calor do meio dia, entre a multidão do antigo engenho, mas, ao final da tarde, tive a oportunidade de desenvolver meu trabalho da mesma maneira que acontece nas ruas. Brinquei com todo mundo de forma espontânea, formando uma roda imensa de pessoas, enquanto, no alto, acontecia o show de uma orquestra num palco montado para o evento.

O programador do SESC gostou tanto da minha apresentação que me deu a tarefa de lhe apresentar os mímicos com os quais eu tinha contato. Foi assim que nasceu o evento “O Maravilhoso Mundo da Mímica”, que aconteceu em janeiro e fevereiro de 2018, como parte da programação do SESC Verão e contou com a participação de Jiddu Saldanha, Alberto Gaus e sua Companhia “Solar da Mímica”, além da Companhia “Mimos”, Newton Kawasaki e eu.

Por essas e outras e, apesar de todos os dias não serem brilhantes, fico grato de poder viver momentos de pura alegria quando vou me apresentar espontaneamente nas ruas.

# MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA EDUARDO COUTINHO

A MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA de 2021, online, foi um evento, para mim, da maior relevância. Pude, durante 10 dias, participar de todas as atividades abertas (as exceções foram as oficinas que, menos a que ministrei, não acompanhei). Ouvi as falas e assisti às apresentações de artistas da área da Mímica e de artistas que misturam esta linguagem com outras, como palhaço e dança. Entendi que as Mostras anteriores tinham um recorte nos artistas que eram discípulos de Étienne



Decroux e que, nesta Mostra, foi expandida para outras formações. Por isso a minha presença nela, já que sou formado na linha do mestre polonês Henrik Tomaszewski.

Como foi dito e reiterado por muitas pessoas que participaram, este evento é muito importante para o fortalecimento desta linguagem, pela troca e pela reflexão sobre ela.

Portanto, esta revista é parte importante da Mostra!

A minha escolha de tema, para a conversa da parte da tarde que coordenei, foi sobre a contribuição brasileira para a Mímica. A proposta foi iniciar uma conversa sobre este vasto tema, tentando tatear o que nós, artistas, professoras e professores, pesquisadoras e pesquisadores brasileiros, já agregamos ao pensamento, ao ensino e à criação artística da Mímica. Para tanto, nós (o grupo que estava organizando a Mostra) convidamos Bya Braga, Professora Doutora da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, o Mestre (PUC-SP) Luis Louis, que tem, há muitos anos, um curso de formação de Mímica em São Paulo - SP, a Mestra (UFBA) Deborah Moreira, que foi Professora temporária na UFBA, tem grupo e dá aulas de Mímica em Salvador - BA e Gilson César, artista de rua, que já foi professor na escola técnica estadual de teatro CACEM, em São Luís - MA.

Falarei, neste texto, acerca das reflexões que fiz sobre as minhas contribuições, isto é, o que há de brasilidade na minha maneira de ver, ensinar e fazer Mímica. Essas reflexões não trazem julgamentos de qualidade dos mestres, já que considero os mestres gênios que nos ajudaram e nos ajudam a caminhar no universo da arte. Elegi duas questões, após a experiência de participar de todo o evento.

A primeira é uma contextualização histórica. Decroux desenvolve a base de seu pensamento sobre a Mímica na primeira metade do século XX. Este é o período no qual o conceito de indivíduo é apropriado pela sociedade. Por exemplo, Sigmund Freud (1856 – 1939) e a sua psicanálise ganham importante espaço nesta época, na sociedade, revolucionando as relações humanas. Vários termos que usamos corriqueiramente hoje vêm de seu pensamento. Foi um passo importante para a humanidade, para nos reconhecermos distintos uns dos outros, com nossos desejos etc.

Ouvi várias vezes, na Mostra, que Decroux propunha que seus alunos buscassem um desenvolvimento de si. Portanto, com o foco no indivíduo, para que ele pudesse propor uma relação potente, no nosso caso, em cena. Como já falei, é um pensamento fundamental no que somos hoje.

Mas, percebo que eu também proponho uma consciência de si, mas com o foco na relação com o outro para o seu desenvolvimento. Olhando para a minha trajetória na Mímica, me dou conta que iniciei, e ainda faço eventualmente, com apresentações em espaços abertos, como rua, passeatas, praças, parques. Esta marca é definitiva no meu olhar sobre a cena. Nesses espaços, a primeira ação é constituir uma relação com as pessoas que estão nesses lugares, ou de passagem, para que elas se interessem em me assistir (também chamado de fazer a roda).

É muito diferente das apresentações em espaços teatrais formais, para os quais as pessoas vão com a intenção de assistir a uma apresentação. Isso não quer dizer que não precisem se relacionar, mas é uma questão de foco. Em espaços abertos, as pessoas não estão ali necessariamente para assistir ao meu trabalho, é necessário desenvolver este interesse nelas. E para isso, preciso trabalhar sobre mim, para desenvolver a minha qualidade de escuta e de observação, por exemplo. E, não só no momento da apresentação, mas na vida, como os mestres citados propõem.

Mas o foco do que vou desenvolver está na relação com o outro.

Já que citei Freud, vou falar de Jacob Levy Moreno (1889 – 1974) e seu psicodrama, também chamado de Sociodrama. A sua proposta era “tratar” as doenças sociais. De outra geração em relação ao Freud, seu olhar é para o grupo, desenvolvendo a pessoa em e pelo grupo. Ele foi, além de psiquiatra, diretor teatral. A partir de experiências no seu Teatro Espontâneo, acabou formulando a sua proposta terapêutica como um desvio estratégico, já que o maior interesse dele era o social.

Como ator do Grupo Improvise, que faz um tipo de Teatro Espontâneo chamado Teatro de Reprise, há quase 30 anos, estudo a parte do sociodrama que fala de grupalidade e de espontaneidade, temas que considero fundamentais para as artes da cena.

E aí início a segunda questão deste texto, que é o como eu organizei o meu aprendizado da Mímica a partir deste ponto de vista: a relação.

Em relação à questão técnica do Tomaszewski, o como eu entendi ou organizei, é que ele observava a natureza, entendia como ela funcionava e interferia nele, trazia esses princípios para seu corpo e assim os transformava em técnica. Pensando no princípio que o meu corpo se relaciona diferente com cada material, ambiente, pessoa etc., a proposta é como essas características resultam/interferem no corpo do(a) mimo(a). Mas é para escolher a característica que interessa para a dramaturgia daquele momento.

Portanto, pode-se, um mesmo objeto, constituir-se de várias maneiras. É como se o nosso corpo, principalmente o tronco, se transformasse em um espelho. Ao olhar para o corpo do(a) mimo(a), vê-se/entende-se/sente-se aquilo com que o(a) mimo(a) está se relacionando. Como se o “diálogo” acontecesse no corpo do(a) mimo(a), isto é, está em seu corpo tanto a sua narrativa quanto a do outro, intercalando essas narrativas. Com isso, o corpo do(a) mimo(a) vai e volta na construção do discurso, sem nenhuma preocupação realista, sem que o corpo do(a) mimo(a) se fixe em sua “personagem” (ou persona ou...). Outra base do meu trabalho é a imaginação. Ela está como basilar na proposta que o(a) mimo(a) faz à plateia. O(A) mimo(a) entra em cena para propor/induzir a plateia a criar com a sua própria

MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA  
REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA  
EDUARDO COUTINHO

imaginação. Gerando um contexto lúdico, o espectador se torna um cocriador do espetáculo. Nesta linguagem tudo é possível em cena - voar, morrer e continuar existindo, ser um ótimo jogador de futebol, etc. - como em muitos trabalhos de arte popular. A imaginação faz parte da construção da narrativa pessoal e é, portanto, parte importante da dramaturgia corporal, isto é, as ações, movimentos e intenções que resultam na linguagem deste artista da cena.

Para tentar explicar melhor a ideia da técnica resultante da observação da natureza, darei um exemplo: Ao nos aproximarmos de uma pessoa muito mais alta do que nós, nosso corpo se curva para cima, fazendo com que a parte da frente do nosso corpo fique convexa. Se for uma criança pequena, nosso corpo fará um movimento côncavo.

Acontecerá se esta relação for significativa, como tudo o que se faz em cena.



Outro exemplo de técnica, esta tem relação com o espaço, é quando se observa alguém se despedindo de alguém importante com um tchau. Até uma certa distância da pessoa que está indo embora temos a tendência a ir na direção dela no aceno. A partir de uma certa distância, que é grande, temos a tendência a ir para atrás com o corpo para acenar.

Ou quando olhamos para uma vala cavada à nossa frente, até uma certa profundidade, nos abaixamos para ver melhor o que tem no fundo. A partir de uma certa profundidade, vamos pensar que estamos na beirada de um prédio, o nosso corpo é “empurrado” para a diagonal atrás/alto ao nos aproximarmos para ver o que há no “fundo”. Portanto, ampliamos o espaço com o movimento no sentido oposto.

Esses exemplos acontecem na vida, é real!

Só mais um exemplo de técnica relacionada à observação da natureza: eu a chamo de relação das articulações do corpo com o peso ou o tamanho ou a importância. A relação se dá entre o ponto no qual se toca o objeto e as articulações do corpo envolvidas no movimento. Por exemplo, ao abrirmos uma tampa de frasco pequeno, como aqueles com conta-gotas, usamos, praticamente, só os dedos. Se abrirmos um pote de maionese tamanho médio, usamos o pulso; quando dirigimos um carro, usamos a articulação braço/ombro; se formos abrir um cofre, daquele de filme de banco, que para abrir deve se girar uma roda enorme, usaremos, talvez, até a articulação do calcanhar. Observamos que usamos articulações cada vez mais distantes de onde tocamos o objeto, os dedos.

Em relação à força, se a tampa do frasco pequeno estiver muito difícil de abrir, usaremos o braço inteiro para realizar a ação. Quanto mais força, mais articulações envolvidas no movimento, como ao empurrar um carro, que usamos todas as articulações, até os pés. E, por fim, se estivermos com um copo de plástico vazio na mão, desses bem baratos, conseguimos movimentar qualquer articulação do corpo, mesmo o pulso. Se segurarmos um copo de vidro, o pulso ficará mais rígido, não se movendo muito; se estivermos com uma taça de cristal, o pulso e o cotovelo ficarão mais contidos. Se for a taça de cristal, a única peça de uma importante coleção familiar, até a coluna vertebral ficará restrita de movimento. Portanto, na relação do uso das articulações, seja movimentando, seja restringindo, estaremos contando as suas características objetivas, por exemplo o material que é feito, e subjetivas, se é importante, por exemplo.

Portanto, este pensamento ocorre também com dados subjetivos. Outros exemplos: uma mãe que é muito baixa de altura, mas é muito importante para o filho. Ao se relacionar com uma mãe com estas características em cena, o(a) mimo(a) olha para baixo, mas seu corpo estará com o tronco convexo, o que irá contar que ela é baixa, mas muito importante. Ou se a agulha de plástico estiver com um veneno na ponta, o(a) mimo(a) poderá pegá-la com as articulações soltas e, ao perceber o veneno, terá muitas articulações contidas ao segurá-la, evidenciando o medo interno de ser envenenado.

Portanto, é um trabalho que pode ser usado também em montagens de texto dramático, já que os objetos manipulados pelos artistas da cena não são reais,

como um eventual veneno na ponta de uma agulha, que será falso.

Outras técnicas de mímica que uso em cena, pesquisa e ensino seguem o mesmo princípio, mas não necessariamente estão tão organizadas e conscientes.

Algumas destas ideias, eu reconheço a influência da linguagem do teatro popular, com o qual trabalhei artisticamente como mimo e também como diretor corporal, por muitos anos. Trabalhei vários deles, como diretor corporal, com Carlos Alberto Soffredini, que pesquisava artisticamente a linguagem popular. Um exemplo desta influência é que para se fazer uma declaração de amor, a pessoa se desloca para mais longe da pessoa amada, como se mostrando que o amor precisa de mais espaço entre eles para “caber” no palco.

A outra importante formação que tive e que sustenta esta proposta, foi com Klaus Vianna, importante professor, de corpo, mineiro, com quem fiz aula por mais de dois anos e tive a sorte de experienciar a construção do seu pensamento no seu início. Depois de algumas aulas, ele entrou na sala e disse: “esqueçam tudo que eu falei!” A partir daquele momento, ele desenvolveu a última versão do seu pensamento do corpo em movimento, organizado, depois, pelo seu filho Rainer e, hoje, chamado de MKV – Método Klaus Vianna. Este conhecimento organizou o meu olhar e a consequente reflexão sobre o corpo na Mímica.

Concordando com o que foi dito pelas pessoas na Mostra, a mímica é mais do que uma técnica, é uma maneira de ver a vida. E a minha visão de mundo é que somos seres coletivos, que nos conhecemos na relação e que precisamos estar juntos, principalmente neste momento atual, com governos autoritários.

### 1-O não como possibilidade

R. está internada há mais de um mês, tratando de uma desnutrição profunda e outras enfermidades que indicam no quadro de informações, a total precaução de contato. Ali, dos seus doze anos de vida, ela nos apresenta oito talvez, dado seu corpinho magro, pequeno, desengonçado. O tamanho reduzido pelas travessias de sua existência, entretanto, elabora um paradoxo inusitado. R. não se entrega à fragilidade física e assusta os desavisados com uma energia que faz ver ali, uma criança ácida e arredia. Seu mote de combate é o não e dizê-lo em alto e muito bom som é seu poder, sua afirmação humana, social, histórica.



R. não quer e seu desejo nos confronta com a alteridade comumente apagada dos pacientes hospitalizados. Ela, que é constantemente furada, tocada, examinada, revirada, remexida e acordada sem o direito à escolha ou ao tempo: de esperar, de assimilar, de aceitar. Assim, é com as palhaças e palhaços do Programa Enfermaria do Riso, forasteiros no primeiro encontro - no segundo e quiçá no terceiro e quarto - que ela se depara à inevitável oportunidade de evocar seus sonoros não's, gritando ao mundo o direito à subjetividade e à escuta.

Qualquer sugestão além de suas expectativas e se perdem todes pelo desacordo... R. é pergunta e resposta nesta dialética ininterrupta, nesta via de mão dupla que coloca palhaces e paciente em trajetórias cujo "não" pode ser o começo de tudo.

R. é um exemplo. Mas como R. há L., Y., H., E. e outros incontáveis casos. Interessa aqui apontar que quando R. nos diz "não", ela nos recomenda o caminho, seja ele o de ir-se ou de ficar, ainda que por percursos outros. No hospital, a atuação de enfermeiras-palhaces está suscetível a toda uma série de afetos decorrentes da vivência cotidiana de uma rotina em que o espaço "(...)" está ordenado nessa estratégia separatista, seletiva e impeditiva e mesmo sendo definido hoje como o local de cura, (...) abriga no espaço um sentido êmico, com suas alas inacessíveis."<sup>1</sup>

1 (ACHCAR, 2007, p. 67)

De importância comprovada por diversas experiências ao redor do mundo, a presença do palhaço no hospital propõe interferências que operam a desconfiguração da estrutura, da arquitetura à hierarquia, em que "(...) todos têm a chance de praticarem juntos um lugar diferente do habitual."<sup>2</sup>

A instauração do imaginário lúdico instiga, ali, o resgate ao exercício da alteridade, incessantemente esmagada pela rigidez espacial que lhe é própria. As múltiplas formas de ser encontram no palhaço o espelho para a possibilidade da horizontalização das descobertas e criações. Assim, essa figura que transita no entre, dissolve linhas separatistas, excludentes, enclausurantes e migra livremente de um polo a outro do mundo porque é sagaz e inocente, ao mesmo tempo.

Como nos elucidava Lili Castro no primeiro capítulo de Palhaços - Multiplicidade, performance e hibridismo, essa autorização é historicamente construída e conquistada por um arquétipo que vem sobrevivendo à passagem do tempo, acumulando em torno de si novas e híbridas formas de existir. Desde períodos mais antigos da história de nossa humanidade, a personagem cômica mostra-se necessária à dialética comunitária. Sua ação perpassa diferentes povos e culturas e comprova um caráter de pertencimento humano que atravessa os limites sociais.

Assim, neste celeiro de vivências<sup>3</sup>, desabrocham as reflexões que se desdobram no experimento cênico que venho destrinchar para, inevitável e simultaneamente, descobrir. Na trilha desse raciocínio, abordo aqui um empenho preliminar e incipiente no escrutínio dos procedimentos que orientaram a construção cênica do número Não Me Toque, do ponto de vista técnico e dramaturgicamente. Ainda distante de alcançar conclusões definitivas, essas palavras vêm convidadas a abrir o caminho para esse exercício de manipulação de conceitos na labuta da experiência criativa.

2 (ACHCAR, 2007, p. 70)

3 O Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermagem do Riso desenvolve ações nas três instâncias da formação em nível de 3º grau na UNIRIO: a extensão, o ensino e a pesquisa. O estudante de teatro, após seguir capacitação específica, atua como palhaço nas instalações pediátricas do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle da UNIRIO, duas vezes por semana no HUGG, de março a dezembro.

Trata-se de um número cômico construído pela dupla de palhaças Chantily e Glleicy Mel<sup>4</sup>, no esforço de transver a experiência hospitalar, constantemente singrada pelo “não”. “Não pode tocar no paciente”; “no leito, nos objetos, no chão”; “você não pode chegar muito próximo”; “não pode falar alto” e “não pode fazer gestos muito expansivos”<sup>5</sup>. Contudo, é justamente no acúmulo de regras e limitações deste espaço que reside a potência e a urgência da presença dos palhaços e palhaças nos ambientes hospitalares. Subversivos por natureza e tradição, essas figuras existem para reverter a ordem, desarrumar o estabelecido, reorganizar as estruturas e fazer do “não”, matéria-prima do seu jogo.

O número cômico em questão, integra o espetáculo *Pela Ponta do Nariz*<sup>6</sup>, uma realização do Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso, sob a orientação de Ana Achcar<sup>7</sup>, contando com a generosa colaboração de Leticia Medella<sup>8</sup>. Profundamente interessadas na pesquisa da expressão corporal para a produção de comicidade, o encontro da dupla se dá por essa afinidade muito mais intuída que declarada.

O desafio imposto pelas inúmeras indicações relacionadas à precaução de contato no dia-a-dia de palhaços hospitalares, definiu ao núcleo temático, um fluxo orgânico que conduziu o primeiro momento de criação. A preocupação contínua é um lembrete insistente a este aspecto fundamental do trabalho dentro do hospital. Passamos, então, às improvisações livres a partir da relação possível na “não relação”, investigando a experiência por essa ótica específica e transgressora da Ponta do Nariz.

4 A palhaça Chantily é Vitória Fallavena, Bacharela em Atuação Cênica pela UNIRIO e aluna no curso de Licenciatura em Teatro na mesma universidade. Integrou o Programa Enfermaria do Riso entre os anos de 2018 e 2019. Glleicy Mel é Elisa Neves, também Bacharela em Atuação Cênica pela UNIRIO e integrante do Programa Enfermaria do Riso, desde 2018.

5 Coloco aqui orientações livremente resgatadas pela memória, em referência ao protocolo de atuação em espaços hospitalares, cuja dinâmica exige do corpo outra qualidade de dilatação.

6 O espetáculo estreou em dezembro de 2019 na Escola de Teatro da UNIRIO, com apresentações também no Hospital Universitário Gaffrée e Guinle (HUGG). Elenco: Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves, Vitória Fallavena, Wesley Cabral. Músico: Vinícius Mousinho. Iluminação: Beto Correa.

7 Ana Achcar é atriz, diretora, professora, e pesquisadora em teatro com tese de doutorado sobre a formação do palhaço de hospital. É professora do departamento de Interpretação Teatral e coordena o projeto de extensão Núcleo do Ator- Investigação e Documentação Teatral. Desde 1998, dirige o Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso.

8 Leticia Medella é Bacharela em Artes Cênicas pela UNIRIO. Atuou oito anos como palhaça em hospitais pela Enfermaria do Riso, com direção de Ana Achcar. Trabalhou como atriz, sob a direção de Duda Maia; Ariane Mnouchkine; Fabiana de Mello e Souza; Gabriel Villela; Denis Carvalho. Diretora da piloto websérie *Optiké - o que você vê?* e espetáculos diversos.

Na arqueologia desse olhar cômico, revela-se a potência do erro, latente à nossa humanidade. Assim, a impossibilidade torna-se nada menos que um trampolim para o novo, em que apenas a coragem do salto no vazio é capaz de descorinar outros universos. Diante disso, o jogo pôs uma lupa naquilo que a experiência do cotidiano deixava marcado no corpo. E essa máxima é honesta e justa na construção dramática: nos corpos em relação, pudemos desenterrar memórias para desdobrá-las em ações físicas, a serem lapidadas criteriosamente. A distância tornou-se assim, imperiosa na dinâmica que concretizou nossos pensamentos e afetos em imagem. A brincadeira passou ao movimento e fez engajar todo o corpo na diligência do contato. No percurso, reconhecemos a massa de ar que nos circunda, como elo incontestável de ligação. Dois corpos e o espaço inteiro compunham uma tríade em que a partitura física organizava um sistema de gestos e ações que reverberavam uma na outra a sensação do toque físico. Nesta composição, a mesma barreira protocolar que as impede o contato tátil, é também o tecido espacial que interliga cada unidade viva em relação de causa e efeito. Assim, se Chantily acarinha, Gleyicy Mel é acarinhada. A distância física aciona aqui a dilatação dos corpos no exercício da existência e da presença cênica, oferecendo a possibilidade de estar juntas, na formação de uma comunidade, mesmo que tudo leve ao caminho oposto... Ser palhaça é um ato revolucionário.

Mas como palhaças resolvem problemas com outros problemas, a intenção de estar juntas empreende uma conexão desastrosa que as gruda para, aos poucos, revelar o desequilíbrio emergente de seu exagero. Um desequilíbrio humano, palpável, identificável. Com uma bagagem física matizada pela prática circense, a dupla agrega a técnica da portagem no estudo dos movimentos, o que atua de forma definitiva na segurança do trabalho. Agora, a tensão que expelia os corpos, passa à atração extrema; ridícula e identificável em sua realidade sufocante. Nesse ínterim, vale indicar o flerte intuitivo com o universo da mímica, cujos caminhos nos perdemos infinitas vezes no traquejo exaustivo pela organicidade e precisão da forma.

## **2 - ninguém riu, e agora?**

Levantou-se a partitura física, com criterioso estudo sobre a limpeza, clareza, de-

senho, precisão e ritmo. A atenção totalmente voltada à imagem, deixou esvaziado o preenchimento da cena. Faltava ali a expressividade, o afeto, a troca, a transformação, a vida. Incontáveis as repetições frustradas que não causavam o riso no público constante da sala de ensaio, a despeito de todo o comprometimento com a eficácia. Avistamos ali, após o susto da descoberta, o embate com mais uma das camadas que tecem as teias para uma dramaturgia de comicidade física. A decupagem da ação inaugura outra arqueologia no trabalho ao ampliar o olhar sobre cada etapa do movimento, investigando, no corpo, a sua reverberação. Citando Manoel de Barros, interessa aqui, “Repetir, repetir - até ficar diferente”, pois a partitura é viva e por isso mesmo, mutável: constante e inevitavelmente. O que cada microação gera nas palhaças? Como ela recebe cada afeto e reage a ele? A máscara do palhaço é essa antena cuja sintonia com o espaço e tudo que nele habita o mantém vivo. A base do seu jogo é a relação e nesse acordo, ele só existe com sua plateia. É ela quem o alimenta, quem responde e espelha a sua presença. É esse motor vivo, gerador de estados emocionais no corpo, que vai sustentar a sequência de ações para que dela não reste uma fisicidade<sup>9</sup> desabitada.

O processo de criação foi uma negociação contínua entre a brincadeira e a técnica, de modo a liberar a possibilidade de um fluxo orgânico. O manuseio do corpo naquilo que interessava à dupla enquanto experimento e desbravamento, manteve viva a motivação primeira naquele engajamento. O que posso fazer como meu corpo que ainda não sei? Nessa fagulha, resgatou-se também o universo infantil e lúdico que nos habita, tornando-se assim, mais uma das camadas que recheiam esse experimento. O palhaço transita por vias que cruzam nossas reminiscências, impulsos e leituras do mundo, traduzindo-as em sua corporeidade grotesca, inadequada, livre. Faz assim, seu contraponto ao modelo hegemônico, mostrando lá de sua sinceridade quase pueril, outras perspectivas dentre as possibilidades de ser e estar no mundo.

O labor à exaustão desse músculo criativo demonstra, na faceta involuntária do jogo, o convite à comicidade. A surpresa causadora de desajeitamento expõe o caráter humano e, portanto, vivo da atuação. A gradação das pequenas ocupações, no decorrer do sequenciamento de ações, imprime no hábito, um impulso mecani-

<sup>9</sup> Para melhor determinar a ideia do corpo na máscara do palhaço, apoio a reflexão a partir das noções de corporeidade e fisicidade, através das definições de Luís Otávio Burnier. Para ele, “A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. [...] A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física, é a espacialidade física deste corpo [...] o puro itinerário do movimento de uma ação, até onde vai, se é grande ou pequeno. (BURNIER, 2009, p. 55).

zado que contrapõe sua rigidez à maleabilidade da vida.

Da mesma forma que o cômico nunca deva ser o objetivo, mas o meio de operação, na manipulação matemática de cada acontecimento deve prevalecer a dialética da verossimilhança à vida. Trago aqui as palavras de Henri Bergson, que ao compartilhar seu olhar sobre o riso, reflete sua verdadeira causa no desvio do vivo em direção ao mecânico. Para ele, “a ideia é coisa que se avoluma, brota, floresce, amadurece, do começo ao fim do discurso.” Prevalecendo assim, no trabalho de mudança constante, o caminho de encontro com o combustível para inflamar. Dessa forma, “O gesto, pois, que se anime com a ideia!” a fim de tornar-se um mecanismo pelo qual o que se põe a ver, não é mais a vida, “(...) mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade.” (p.19)<sup>10</sup>

Estruturado o roteiro de ações, a sonoplastia chegou deitando-se sob a cena para acamá-la em ritmo e atmosfera, enriquecendo potencialmente o trabalho. As enfermeiras-palhaças Chantily e Gleicy Mel, trajadas por seus figurinos-uniformes, vêm convidar à cena uma experiência esforçada em transportar de entre as paredes do HUGG, pílulas do cotidiano dos corpos ali em trânsito. A temperatura final é sempre aferida pelo encontro com a plateia. Definitivo, esse acontecimento espelha o fluxo do jogo e ampara o desenho da cena, do ritmo, da relação.

Ela - a plateia - mostra-nos o exato momento em que nos vê e aquele em que perde a presença da figura que deixa abandonado, apenas um corpo oco. Esse trabalho constante pela retroalimentação da presença, aviva a lógica das palhaças, provando incansavelmente a força potente do erro na lógica da máscara. A comicidade vai sendo conquistada gradativamente, na negociação com a estrutura rítmica e orgânica da partitura que não pode ser fechada em si mesma, mas uma porta aberta ao tráfego de mão dupla. Na construção mútua, a coreografia ganha vida para se tornar um acontecimento cênico, quando intérpretes e plateia comungam do mesmo espaço-tempo.

Essa característica, peculiar e própria à dramaturgia do palhaço, determina “(...) uma tarefa difícil de dominar: conquistar a cumplicidade do público.”<sup>11</sup> O acordo da brincadeira precisa ser estabelecido para que não reste dúvidas quanto às regras desse jogo, que prevê a negociação entre roteiro e plateia para a criação de um

<sup>10</sup> Todo este parágrafo foi construído com base nas ideias trazidos pelo livro *O Riso - Ensaio sobre a significação do riso*, de Henri Bergson, 1983.

<sup>11</sup> JUNIOR, 2011.

ambiente propício ao improvisado que faz dele, um acontecimento cênico.

### 3 - inconclusão

Toco essa altura de minha escrita com alguns esboços que elaboram perspectivas desse processo criativo. Para meu amparo, resgato R. que tantos não nos dedicou pela enorme boca que emoldurava os dentinhos tortos de uma pubescência flagrante. R. ensinou-me mais sobre a arte do jogo, da escuta e, também, do que concerne ao intangível no agenciamento das relações. Ela nos presenteia com a oportunidade de uma verdadeira intervenção espacial na qual, cúmplices, criamos juntas um terceiro lugar, para além das compreensões lógicas de espaço-tempo. No limite, estreito esse encontro com R. à constituição dramática de Não Me Toque. Na baliza de uma dinâmica interior às imagens presentes em cada gesto, a cena restitui, em algum grau, uma cadeia de estados emocionais tangíveis à impossibilidade do contato experimentadas por percursos diversos consigo.

Incerta de onde cheguei, convoco as palavras de quem já passou por aqui para encerrar esta parte da trajetória frente a uma porta aberta. Deixo o palhaço como uma caricatura da humanidade, o seu reflexo invertido, deformado e, portanto, grotesco. Fellini nos oferece a imagem da sombra para representá-lo e resalta aí, sua potência viva, pois a sombra sempre vai existir.<sup>12</sup> Nessa dicotomia inerente à efemeridade da existência, o palhaço nos ensina a ser múltiplos e inteiros a cada possibilidade. Por isso, quando está no hospital, só ele é capaz de transpor a atmosfera gelada e os bips que insistentemente certificam a permanência da vida em cada leito. Em sua dança pessoal, cada gesto deve ser levado por atitudes físicas que sustentem sua presença no ambiente hospitalar. É nesse embalo, que Vitória e Elisa vão à cena, carregadas pelo exercício necessário de ir e vir das alas e corredores do HUGG, a fim de manter acesa a chama que move esse estudo e criação.

---

12 FELLINI, 1983. p.105.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Ana. Palhaço de Hospital: Proposta Metodológica de Formação. Orientadora: Ana Maria de Bulhões Carvalho. 2007. 263 f. (Doutorado em Artes). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.
- BERGSON, Henri. O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. Trans/Form/Ação, Marília, v. 24, n.1, p. 101-112, 2001.
- BURNIER, Luís Otávio. A Arte do Ator: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CASTRO, Lili. Palhaços - Multiplicidade, performance e hibridismo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- FELLINI, Federico. Fellini por Fellini: Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo. Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 1983.
- JUNIOR, Walter de Sousa. A comicidade grotesca do palhaço. TUSP. Parte XXI, v. 4, 2011, p. 88-104.



# MÍMICA, LÍNGUA FRANCA: UM EXERCÍCIO DE PROVOCAÇÕES GEORGE MASCARENHAS<sup>1</sup>



*Língua franca: língua resultante de e/ou usada no contato e comunicação entre grupos ou membros de grupos linguisticamente distintos; língua de relação. (HOUAISS, 2021)*

A VI Mostra de Mímica Contemporânea, do Projeto Mímicas, em 2021, favoreceu, em meio à pandemia de COVID-19, discussões, reflexões, apresentações artísticas e, especialmente, encontros virtuais entre artistas de várias origens, culturas, modos de trabalho, estilos e perspectivas. Provoações variadas surgiram, algumas das quais desejo compartilhar aqui, sob a égide da noção de Língua franca, imagem inspiradora para um dos bate-papos da Mostra. Tentando manter ainda o espírito desses encontros, pretendo, nesse texto, retomar algumas questões em torno das desfronteirizações temporais, espaciais e poéticas da Mímica, fazendo-as ressoar um pouco mais, como um exercício de provocação, de continuidade das rodas de conversa. Faço perguntas, porque não tenho respostas!

Durante o século XI d.C., no Levante, em uma grande região histórico-geográfica no Mediterrâneo Oriental, surgiu uma linguagem nascida da mistura do italiano, francês, árabe e espanhol. Desenvolvida pela necessidade de comunicação entre povos que não compartilhavam um idioma comum, no longo período que se seguiu às invasões europeias no Oriente Médio, através das Cruzadas promovidas pela Igreja Católica, a Língua Franca se estabeleceu como linguagem de contato, de relação.

Cyril Brosch (2015) afirma que a Língua Franca original era uma linguagem desenvolvida espontaneamente para superar barreiras linguísticas, utilizando estruturas gramaticais simples e um vocabulário limitado aos objetivos de comunicação entre os participantes, especialmente os mercadores.

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas, formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique (Paris/Londres), dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Étienne Decroux. Professor na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Ator e diretor teatral, diretor artístico da Mimus – Companhia de Teatro (BA), pesquisa processos criativos com a Mímica corporal na contemporaneidade.

A Língua Franca teria sido utilizada até o século XVIII, nos portos mediterrâneos, tornando-se extinta com o desenvolvimento de idiomas nacionais e, mais especificamente, após as invasões e colonização de territórios na África do Norte pelos franceses, e, conseqüente, o estabelecimento do francês como nova linguagem de comunicação.

Brosch indica ainda que não se sabe exatamente quando o termo passou a designar qualquer língua ou dialeto utilizado para permitir a comunicação entre povos de distintos idiomas nativos. De todo modo, a expressão Língua franca se refere, hoje, a línguas de contato, em localizações histórico-geográficas mais ou menos abrangentes. Assim, em diferentes tempos e lugares, o grego, o tupi, o francês, o iorubá, o chinês e o inglês, dentre muitas, ocuparam ou ocupam o papel de Língua franca, levando consigo todas as dinâmicas e implicações sociopolítico-culturais de sua influência sobre os povos.

Uma Língua franca se define, assim, em torno de princípios de desfronteirização, flexibilização e dinamização, características que também são atribuídas à tradição da Mímica em sua trajetória no tempo e nos diferentes espaços e fronteiras artístico-culturais. Em que medida a arte da Mímica poderia ser associada aos princípios de criação, desenvolvimento e manutenção que constituem uma Língua franca?

### **Primeiro tempo: “Expulsem o natural, ele voltará galopando!” (Étienne Decroux)**

O surgimento da Língua Franca original, no século XI, coincide, aproximadamente, com o reaparecimento, nos registros históricos, dos mimos, “banidos” junto com todas as formas teatrais pela Igreja Católica ainda no século VII c.C.. Por meio de um decreto, de acordo com Wiles (1997, p. 64)<sup>2</sup>, eram proibidos a “dança e mistérios representados por homens e mulheres de acordo com um antigo costume alheio à vida Cristã”. Margot Berthold (2003) afirma que, por volta de 1100 d.C., a cena do Mercator - “boticário, curandeiro, medicastro e piluleiro do burlesco e do mimo” - foi introduzida - não inventada - nas representações religiosas durante as celebrações de Páscoa. “O vendedor de unguentos e sua parentela palradora e abusada foram os primeiros a falar novamente com a voz do mimo imortal.” (BERTHOLD, 2003, p. 194).

2 Todas as citações originalmente em línguas estrangeiras têm tradução pessoal.

Pode-se concluir disso que o mimo, como forma teatral, tenha sobrevivido na clandestinidade durante os quase cinco séculos em que as manifestações cênicas foram censuradas, perseguidas e banidas, antes do processo de apropriação pela Igreja Católica nos cultos religiosos. Nesse sentido, a assimilação dos mimos nas celebrações religiosas dá prova de que essa forma de arte, imortal, se manteve pulsante e presente, retomando, gradualmente, um lugar de visibilidade e atenção oficialmente reconhecido (OLIVEIRA, 2011). Esse retorno à cena, de modo gradual e sorrateiro sublinha um elemento de desfronteirização do tempo pela Mímica e nos faz pensar também sobre os modos de apreensão das diversas formas de Mímica e estilos na contemporaneidade. Assim, primeira provocação: de quantos modos distintos a Mímica atravessou o tempo e como esses modos são assimilados, praticados e desenvolvidos hoje?



### **Segundo tempo: “É preciso estar perto e longe ao mesmo tempo.” (Étienne Decroux)**

Desde sua origem, a arte do mimo desconhecia barreiras geográficas e culturais, espalhando-se por vastos territórios, permitindo a participação de atrizes, contrariamente a outras formas teatrais, e se afirmando pela resistência, enfrentando antagonismos de ordem moral, política e religiosa.

No século XX, a expansão dos variados estilos ocidentais de Mímica pelo mundo - especialmente a partir do trabalho de artistas europeus como Marcel Marceau, Étienne Decroux e Henryk Tomaszewski - é atribuída a uma ideia de universalidade trazida pela corporeidade ou pela ausência de palavras. A ação, o movimento, o gesto se tornariam um atributo, ou mesmo uma garantia de comunicação entre os povos distintos, mas que compartilham, na dimensão humana, a dor e a delícia da expressividade corporal.

O silêncio, princípio ainda considerado como fundador dos mais variados estilos de Mímica, contribuiria para sublinhar a expressividade através do corpo dos artistas, retirando-se a exigência de compreensão do significado das palavras, se o texto fosse falado.

A atribuição desta universalidade, no entanto, parece chocar-se com princípios do fazer artístico que poderiam ser sintetizados na busca da singularidade, no tocar e ser tocado, nas manifestações expressas em cada subjetividade. Ao atravessar fronteiras, tanto nas experiências artísticas quanto nas práticas de ensino-aprendizagem, os múltiplos estilos se constituem como interferências culturais concretas, trazendo outros elementos para os modos de fazer artístico local, pessoal e grupal, mas também sofrendo modificações, adaptações e assimilações. A ideia de universalidade conduz ainda, de modo arriscado, a uma seleção do que deveria ser considerado universal, desconsiderando particularidades e contextos.

Compreendo que a desfronteirização cultural da Mímica poderia equivaler a uma busca não de universalidade, mas de pluriversalidade, como sugere Walter Mignolo (apud BHAMBRA, 2014, p. 135): “um conjunto de singularidades e diversidade”. Essa perspectiva permitiria talvez, compreender os modos distintos com os quais os diferentes estilos de Mímica chegam às diferentes culturas, como são assimilados, articulados, desenvolvidos em manifestações artísticas tão variadas em Kyoto ou em Salvador, em São Paulo ou em Santiago. Essa perspectiva plural estaria também na base da criação de redes de cooperação artística, como a World Mime Organisation, ou em residências artísticas, ou nos cursos de formação oferecidos pelos diversos artistas e companhias. Então, segunda provocação: como constituir diálogos possíveis para uma pluriversalização da Mímica, para manter-se longe e perto de seus diversos estilos, modos de fazer e encontros?

### **Terceiro tempo: “O que entendo por técnica, é a faculdade de fazer o que se quer” (Etienne Decroux)**

Durante a preparação da Mostra, no momento de composição das mesas, deflagrou-se a discussão com a comissão organizadora sobre como a ideia de Língua franca poderia ser articulada à Mímica. E é de um dos artistas organizadores o jogo de palavras cheio de sagacidade e bom humor que gera o terceiro e último

ponto dessas provocações: “a Mímica é franca, porque fala na lata”. Assim, sem subterfúgios, para fazer o que se quer, para dizer, com ou sem palavras, o que se deseja, a Mímica, em seus vários estilos se apresenta com a integridade do corpo no tempo presente, na lata. Lembrei da Metáfora de Gilberto Gil (1982): “Na lata do poeta tudo nada cabe”.

No entanto, dizer na lata – o incontível, o indizível - implica também, de algum modo, na desfronteirização poética, talvez o ponto mais desafiador e que, entendo, constitui a meta da maioria dos artistas, senão de todos, com quem nos encontramos. Desfronteirizar as poéticas, ou seja, transformar, flexibilizar, redinamizar as práticas para que as poéticas originais se constituam em espaços de pluriversalidade e de expressão subjetiva, nas cores dos desejos e pretensões artísticas de cada um, é, sem dúvida, um longo e necessário desafio que demanda paciência e suor. A analogia da Mímica à noção de Língua franca não poderia se completar sem a discussão de que a transposição pura e simples de poéticas equivaleria, de algum modo, a uma imposição colonizadora. A continuidade da Mímica, no diálogo entre as tradições e as perspectivas contemporâneas, talvez resida, justamente na redinamização dos princípios, no cruzamento das culturas, na reinvenção dos léxicos, no jogo vivo com a linguagem, nas revitalizações poéticas. Então, última provocação: quais as estratégias possíveis e necessárias que podem ser exploradas pelos artistas-mímicos tendo, como meta, a desfronteirização poética em seus modos de fazer?

(Pensei em deixar a pergunta vibrando no ar, mas outra provocação, de novo emprestada de Gil ressoou por aqui: “Quando o poeta diz meta pode estar querendo dizer o inatingível”).

REFERÊNCIAS:

- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- BHAMBRA, Gurinder K. Postcolonial and Decolonial Reconstructions. *Connected Sociologies*. (London: Bloomsbury Academic), 2014, 117-140. P. 135
- BROSCH, Cyril. On the Conceptual History of the Term Língua Franca. *Apples – Journal of Applied Language Studies* Vol. 9, 1, 2015, 71–8. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/285214984\\_On\\_the\\_Conceptual\\_History\\_of\\_the\\_Term\\_Língua\\_Franca](https://www.researchgate.net/publication/285214984_On_the_Conceptual_History_of_the_Term_Língua_Franca). Acesso em: 25/03/2021
- DECROUX, Étienne. Les dits d'Étienne Decroux. In: PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2003. p.57-209
- GIL, Gilberto. Metáfora. In: GIL, Gilberto. Um banda um. Álbum. WEA, 1982.
- LÍNGUA FRANCA. In: Grande dicionário Houaiss. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#7](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#7). Acesso em 28/03/2021)
- OLIVEIRA, George M. O devaneio do corpo: princípios para a criação cênica em conexões com a Mímica Corporal Dramática na contemporaneidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA, 2011.
- WILES, David. Theatre in Roman and Christian Europe. In: BROWN, John Russel (org.). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford (U.K): Oxford University Press, 1997. p. 49-69

# A MÍMICA E O CORPO AMERÍNDIO

## HUGO OSKAR

O teatro primitivo sempre utilizou os meios extras corporais próprios da chamada “arte mais desenvolvida”, como máscaras, vestuários acessórios, decorações e orquestra, logicamente em forma mais simples.



Em nossos dias, é possível encontrar um teatro primitivo em três manifestações:

- 1- em povos relativamente isolados, que vivem em um estado pré-histórico e que em suas representações mímico-mágicas aproximam-se de uma hipotética condição original da humanidade;
- 2- Nos gravados (desenhos) sobre madeiras e ossos;
- 3- E nos inumeráveis tipos de costumes populares e de danças, mímicas e folclore em diversas regiões da terra.

A habilidade do mímico consiste em criar a ilusão do tempo. O corpo é convertido em seu instrumento que substitui uma orquestra: a expressão do som mais pessoal é transformada em uma expressão universal, que abrange o todo; o mímico foi o único ator que não teve preconceito com as mulheres, pois desde o começo, os mímicos, em suas viagens, eram acompanhados pela figura feminina, bufões, menestréis, mágicos, etc.

Em 1979, fui convidado para a VIII Mostra de Bonecos em Petrópolis, organizado pela ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, e apresentei um trabalho que demonstrava a relação entre a mímica e os bonecos. Nesta mesma mostra, Patrício Orsa (chileno radicado na França), ministrou a oficina “A MÍMICA NA ANIMAÇÃO DE BONECOS”; e apresentou o espetáculo “O MAGASIM DE COULER”, que mostrava a relação da mímica com os bonecos. Vi que minha pesquisa não era solitária.

Neste encontro, participou a pedagoga da TV Cultura, Maria Aparecida Alves de Moraes, que mais tarde, me convidou a fazer parte do elenco do programa

“Bambalalão” para criar cem quadros de mímica.

Batendo papo com Cláudio Ferreira (fundador da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Teatrólogo e Palhaço) sobre os mímicos no Brasil, ele me contou que um dos primeiros a trazer a mímica e a pantomima para o Brasil foi Luis de Lima (ator português radicado no Brasil, que participou de novelas na Globo). Seguido pelo Argentino Don Diego Crist, que fez diversas apresentações no Brasil e, depois, viajou para França onde se uniu à Cia. de Mímica de Marcel Marceau, e por Ricardo Bandeira, que surgiu na esfera cultural com a Cia. de Pantomima, nos anos 60.

Continuando a conversa com Cláudio Ferreira, falamos que o ator, sabendo usar em sua expressividade os cinco sentidos básicos: visão, audição, olfato, paladar e tato, pode acrescentar muito em sua representação, criando um foco significativo na cena, mesmo que não faça movimentos corporais.



Cláudio, referindo-se às representações de Marcel Marceaux, comentou que era uma forma interessante, mas muito desenhada no espaço. Chegava ao espectador uma mímica muito sofisticada e não era necessário; as representações populares são mais naturais, espontâneas de mais fácil entendimento. A expressão corporal de um brincante, que carrega em seu corpo a história que viveu, chega de forma clara, ele apenas é. Assim como os artistas circenses, que num olhar, num gesto chegam com fluidez ao seu público. A ligação entre o circo, o popular e a mímica vêm desde a era romana, no que se refere à cultura europeia, mas essa ligação existe muito antes disso dentro das culturas dos povos originários.

A mímica não é dança, contorcionismo ou malabarismo, mas podem ser utilizados exercícios destas práticas para a preparação corporal do mímico, que tem que ter uma boa disposição e energia para suas performances. Cláudio comentava sobre a preparação dos bailarinos russos que usam diversos exercícios de outras práticas para sua preparação corporal, mas não eram necessariamente levados

para o palco. Isso contribui com a plasticidade dos bailarinos e, também, com sua fama internacional.

Voltando ao termo naturalidade, temos que observar as obras dos grandes artistas da pintura, escultura, poesia, dramaturgia, músicas, etc. Não estou falando do movimento chamado naturalismo, estou referindo-me a uma interpretação visceral, que sai de dentro da alma, é como ter um parto, ter um filho, a forma mais popular que é usada entre os atores, uma interpretação que vem do útero. Um grande exemplo é o personagem de Charles Chaplin, Carlitos, que devido à naturalidade de suas representações, chegou a uma popularidade que permanece até hoje.

Cada ator que se dedica à arte da mímica tem que procurar a sua naturalidade para criar seu estilo e não imitar alguém. Cláudio Ferreira estudou mímica com Luis de Lima; Cláudio me conta que deixou de fazer espetáculos de mímica e de apresentar-se por não encontrar temas que fizessem sentido para os seus espetáculos. Esse é um dos problemas que os iniciantes na mímica se deparam, encontrar a temática que dialogue com sua verdade, com seu fazer, que traga naturalidade e estilo ao seu trabalho.

A meu ver, a partir da década de 70, criaram-se diversos trabalhos utilizando a mímica como um dos seus alicerces: Teatro Não Falado, Teatro Físico, Teatro Completo, Teatro de Animação, abrindo um grande leque para a linguagem gestual.

Cláudio, por sua vez, dedicou-se a fazer apresentações com bonecos. Ele, juntamente com Clorys Daly, foi dono do primeiro circo de marionetes: “Circo Mal-Me-quer”, no qual levou seu trabalho como mímico não só para a preparação do bonequeiro, mas também do palhaço. O circo permaneceu por um bom tempo na Pça Roosenwelt, onde tive a honra de trabalhar, fazendo parte do elenco e das apresentações do repertório popular como “O Auto do Boi Guerreiro”, “Viva A Nau Catarineta”, entre outros.

Cláudio comparava “O Bumba meu Boi” com a “Commedia Dell Arte”, os personagens Catarina, Mateus e o Coronel, com a Colombina, Arlequim e Pantaleão. A história é diferente dizia, mas a essência é semelhante. Mas é algo para seguirmos

refletindo, pois se formos estudar mais a fundo sobre as influências dessas figuras, por que não dizer que são influência das Máscaras Africanas? Claro que existe a influência Ibérica também, mas devemos sempre questionar se uma comparação, como colocada no início deste parágrafo, não seria uma forma de colonizar o pensamento. Muito a se pensar e a estudar.

Outro comentário que Cláudio fez sobre o “Bumba Meu Boi” foi referente ao movimento de um dos brincantes, que em sua figura, colocava uma movimentação muito semelhante a um gesto de mímica. O Brincante se posicionava no espaço e observava com presença para o lado esquerdo e para o lado direito. Quando Cláudio perguntou a ele onde havia aprendido esse movimento, o Brincante respondeu: “em lugar nenhum, veio a minha mente”. Cá está novamente a naturalidade do movimento que nasce espontâneo. A mímica está no brincante ou o brincante está na mímica?

Sempre que há mostras de mímica, tento estar presente e participar das atividades, apresentações e debates sobre este tema.

Nesta VI Mostra de Mímica Contemporânea, uma das participações que mais me marcou, pela qualidade, foi a de Gelson César – mímico da Bahia, que mesmo tendo estudado mímica na França, nos apresentou, em seu trabalho, a mímica dentro do “Bumba meu Boi”, trazendo uma pesquisa que complementa meus pensamentos em relação ao corpo e à expressividade das populações da América Latina, América Índia; Ameríndia.

Desde o tempo pré-colombiano que estamos criando este corpo expressivo com nossas danças e rituais, ou seja, a mímica brota das manifestações populares como La Danza de La Tirana, el Inti Raymi, o Maracatu Rural, o Cavalo Marinho, a Capoeira, o Frevo. etc.

Em 2019, tive o prazer de assistir a um whorkshop de Mestre Inácio Lucindo, do Cavalo Marinho Estrela do Oriente (Condado-PE). Quando Mestre Inácio viu os participantes do whorkshop se aquecendo, alongando para poder participar da brincadeira do Cavalo Marinho, perguntou para um dos organizadores: “O que estão fazendo?”, e ele lhe respondeu: “estão alongando e aquecendo”. O mestre disse: “a gente se alonga e aquece cortando cana com o facão e carregando depois nas

costas, o corpo tá pronto”. Em seguida mostrou o movimento, e como um maestro regendo uma orquestra, pediu que todos se posicionassem no centro do palco e soprando seu apito, sinalizou para o \*banco começar a tocar as toadas. \*O banco do Cavalo Marinho é composto pela rabeça (instrumento de corda friccionado por um arco, como o violino), o pandeiro, uma ou duas bajas (um reco-reco de taboca) e um mineiro (ganzá).

Existem certas expressões gestuais do povo que não chegam a ser mímica, mesmo que todos as reconheçam, mas poderiam ser adaptadas para tal. Por exemplo, tem gestos que normalmente os políticos realizam e são característicos, e o público os reconhece de imediato. Tem atitudes típicas de cada profissional que também são reconhecidas pelo público, mas cabe a nós, mímicos, o estudo desses movimentos para moldá-los ao nosso gestual.

Todo tipo de público entende a mímica, independentemente de sua condição social, ele tem imaginação e capacidade para entrar e cumprir o papel que lhe corresponde dentro deste jogo teatral.

A mímica Ameríndia deve ser procurada nas manifestações populares de cada povo, em suas tradições e danças típicas. Por mais que estudemos as técnicas em países Europeus, devemos criar e/ou resgatar nossas próprias técnicas, adquiridas das pesquisas do Corpo Ameríndio.

*Obs: Reflexões e pensamentos baseados na leitura do livro “Historia Social del Teatro”, de Margot Berthold, nas conversas sobre Mímica com Cláudio Ferreira e nas vivências que tive nas manifestações culturais da Bolívia, Peru, Chile, Argentina, Equador, Colômbia e Brasil.*

# ASPECTOS DA MÍMICA DE CHARLES CHAPLIN

JOÃO FRANCISCO DA ROSA LABRIOLA

## INTRODUÇÃO

Charles Chaplin é uma das figuras mais citadas e referenciadas, até hoje, em diferentes meios de criação artística. Seja no cinema, na comicidade, até na dança ele já contribuiu com sua estética, temática ou estilização. Há, atualmente, uma necessidade grande de analisar o trabalho de Chaplin com maior profundidade, e um dos pontos menos mencionados e explorados de sua arte, é a sua própria mímica.



É importante deixar claro que o intuito desse texto não é o de fazer oposição à mímica de Decroux, mas sim, abrir uma janela ao pensamento acerca do qual podemos olhar para um caminho que foi desenvolvido em paralelo à Mímica Corporal Dramática e que trouxe resultados hoje incorporados nas poéticas do movimento cênico.

Durante a VI Semana da Mímica, realizada em março de 2021, Chaplin foi amplamente citado em diversas das mesas, o que entendi como um sinal para que eu pudesse tomar a iniciativa de ensaiar uma escrita sobre o que pude observar da sua corporeidade.

Veremos aqui algumas observações que são pontos-chave e que poderiam servir de guia para compreender a natureza de sua linguagem corporal, assim como possíveis desdobramentos para a mímica contemporânea.

Como artista, ele percorreu um caminho não ortodoxo, pois sendo inglês, não estudou em nenhuma das escolas de mímica, que a partir de Copeau, se estabeleceram na França. De fato, Copeau fundaria sua escola do Vieux-Colombier, em 1922, mas Chaplin já estava consolidando sua carreira no cinema, desde 1914. Pode-se dizer que, com seu estilo próprio, a geração de artistas a qual pertenceu fundou a comicidade cinematográfica.

Por “escola de mímica”, entende-se, neste artigo, a pesquisa e a pedagogia iniciada por Copeau, na Vieux Colombier, em que:

*(...) Copeau entrou no universo teatral com a ideia de salvar a arte do ator e resgatar a sua posição central na criação artística. O desejo de reeducar o ator, de libertá-lo de seus clichês gestuais e declamatórios, direcionou a sua busca para a formação de sua companhia teatral e, mais tarde, à criação de sua escola: École du Vieux Colombier. (...) Ele propunha que nos aproximássemos da essência humana mais pela imaginação do que pela razão.*

*(LOUIS, 2014, p. 27)*

É evidente que o desenvolvimento das escolas francesas por Etienne Decroux, Jean Louis Barrault, Jacques Lecoq, entre outros, é, com muita justiça, considerado o florescimento da mímica moderna pelas poéticas ligadas ao teatro, que fizeram da pesquisa de movimento seu principal objetivo.

Entretanto, nesse artigo, essas práticas não serão comparadas, mas sim, se chamará a atenção para como a técnica de Chaplin desenvolveu-se de maneira poderosa, causando assombro e admiração em artistas de outras linhas, mas sendo pouco estudada.

## UMA MÍMICA INTUITIVA

Conforme foi colocado na VI Mostra de Mímica Contemporânea de 2021, durante o Painel “Mímica e Comicidade”, Chaplin talvez não seja um mímico no stric-  
to sensu, ou que tenha de fato pertencido a alguma escola claramente estabelecida, no entanto, ele é o que podemos chamar de “devir mímico”, algo que pode vir a ser, conduzir a uma existência posterior.

Entende-se “devir” aqui da seguinte forma: palavra de origem do francês “devenir” que se aproxima do italiano “diventare”, ou seja, tornar-se. Sua própria vida esteve sempre em trânsito, em ação, em movimento, assim também é sua mímica, em processo de mudança e transformação.

*O Chaplin para mim era uma referência de mímica, então quando alguém chegou para mim e disse que Chaplin não era mímico, eu tive que fazer um mergulho, fazer leituras. Tinha o Jacques Tati também que eu gostava muito, agora gosto muito do Mr. Bean (...) Então Chaplin não é mímico, tá não é mímico, mas ele tem o devir mímico. Qual o devir que se manifesta, quando você se conecta com seu público?*

*(SALDANHA, Jiddu, Painel 2: Mímica e Comicidade, VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA - II CORPO BIENAL, 2021)*

O estilo de Chaplin, como veremos adiante, foi influenciado por diversos fatores externos ao estudo da mímica no teatro, porém é um ponto de referência de uma prática do gesto exercida entre diversos atores e performers de sua época e meio. No cinema, houve artistas como Max Linder que vieram antes dele e muitos outros como Oliver e Hardy, Harpo Marx, Jacques Tati que vieram depois. É evidente que entre esses artistas havia um repertório em comum, que era praticado e aprimorado a cada novo representante.

*Chaplin é mimico? É. Chaplin é mimico? Não é. Mas Chaplin é Chaplin e suas circunstâncias(...) então acho que a gente tem que se separar do discurso do outro e estudar muito, mas ter a nossa verdade e se empoderar dela(...)*

(SALDANHA, Jiddu, Painel 2: Mímica e Comicidade, VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA - II CORPO BIENAL, 2021)

Além do desenvolvimento da atuação no ambiente cinematográfico, no qual podemos ver muitas particularidades através de sua apreciação com olhar atento, Chaplin já trazia em sua bagagem muitas habilidades adquiridas através de seus anos se apresentando em companhias de Vaudeville e de espetáculos Burlescos, experiência essa que certamente muitos comédicos do cinema da época compartilhavam. À essa geração, é correto pensar como artistas que já praticavam uma mímica repleta do que hoje entendemos como “hibridismo”.

Para melhor compreendermos sua jornada, se faz necessário olharmos para alguns elementos do repertório particular de Chaplin antes de sua chegada ao cinema, percebendo assim um pouco melhor seu estilo de atuação.

O termo “teatro de vaudeville”<sup>1</sup> era utilizado para referir-se ao local onde diversos tipos de artistas se apresentavam, músicos, cantores, dançarinos e atores, em números curtos, com intuito de chamar atenção de seu público. Os espetáculos de Vaudeville ocorriam frequentemente em bares ou tabernas e as apresentações eram feitas para um público ruidoso, entre comidas e bebidas.

---

<sup>1</sup> Vaudeville, uma farsa com música. Nos Estados Unidos, o termo refere-se a uma forma leve de entretenimento popular entre a metade da década de 1890 até 1930, e consistia em 10 ou 15 performances não conectadas, apresentando mágicos, acrobatas, comediantes, animais amestrados, malabaristas, cantores e dançarinos. É a equivalente do Music Hall de variedades na Inglaterra. (Encyclopedia Britannica, 2017. Disponível em <https://www.britannica.com/art/vaudeville>. Acesso em 13 Março 2021, tradução nossa)

Sendo esse o local onde Chaplin fez sua estreia como artista, aos sete anos de idade, foi como artista burlesco que ele se afirmou e chamou atenção de diretores de companhias teatrais e donos de casas de espetáculo. O que seria, entretanto, burlesco? Esse termo vem sendo desgastado através dos anos e hoje tornou-se sinônimo de uma arte decadente e conectada a exibicionismo sensual, entretanto, como veremos, não era bem assim na época de Chaplin.

*O burlesco é uma forma de cômico “exagerado que emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de um pasticho grotesco” ou vulgar: é “a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas e ridículas”.*  
(PAVIS, 1999, p. 35)

Dentro desse contexto, atores se apresentavam com esquetes cômicas, paródias ou sátiras de situações cotidianas e de figuras públicas. Tendo contato direto com a realidade esse tipo de atuação era feita não a partir de tipos fixos, como na Comédia Dell’Arte, mas sim, de um processo de mimese de pessoas reais, sendo importante a capacidade de observação dos detalhes para que fossem reconhecidos pelo público.

## O REPERTÓRIO FORMATIVO

Hannah Chaplin, mãe de Charles era cantora de Vaudeville, e foi durante uma apresentação da mãe que deu errado, que ele teve sua primeira experiência no palco frente a uma plateia. Nessa ocasião, ele entrou para substituir a mãe que havia sido vaiada pela plateia, e por já conhecer a música, interpretou-a perfeitamente, causando surpresa e admiração no público.

Durante sua infância, Charles buscava sempre uma maneira de ajudar a trazer dinheiro para casa e em uma dessas ocasiões recolheu algumas roupas que não eram usadas e foi as vender na rua a exemplo dos vendedores ambulantes, muito comuns na época.

Sua formação no teatro entretanto começou quando seu pai (também de nome Charles Chaplin) convenceu seu amigo William Jackson, a aceitar seu filho em sua companhia teatral e ensiná-lo o ofício. Jackson era o fundador da trupe Oito Rapazes de Lancashire, composta por ele, sua esposa e seus filhos, todos exímios dançarinos.

A história contada por Charlie sobre seu ingresso na cia fundada por William Jackson, era um pouco mais pitoresca.

*Um dia eu estava imitando os trejeitos dos árabes - tão comuns nas ruas de Londres - quando vi um homem me olhando intensamente. (...) ele me perguntou: 'Você quer ser ator?' (...) qualquer coisa que me promettesse trabalho e a recompensa pelo trabalho era uma maneira de sair do buraco onde eu estava, e era muito bem-vindo. (...) alguns dias depois estava fazendo minhas apresentações nos subúrbios de Londres, junto com uma trupe de artistas do teatro de variedades.*  
(ROBINSON, 2011, p. 32)

Chaplin apresentou-se como membro dessa trupe por muitos anos, chegando a palcos importantes da época, como o Casey's Circus, onde, em 1906, o comediante principal era Will Murray. No livro "Chaplin, uma bibliografia definitiva" de David Robinson, vemos um momento precioso em que Murray, que representava no estilo de pantomima, menciona algo interessante sobre Chaplin:

*Acho que posso dizer com justiça que fui eu que ensinei Charlie a fazer essas viradas. Sim, aquele andar peculiar e as mudanças de direção ainda mais estranhas com uma perna só, que parecerem tão simples quando se vê nos filmes, são ambas manobras que ensinei Chaplin a fazer.*  
(ROBINSON, 2011, p. 70)

Essas mudanças de direção mencionadas neste trecho, se referem a momentos onde o Vagabundo está correndo e ao dobrar a esquina equilibra-se em uma perna por alguns instantes, enquanto a outra fica suspensa no ar para então dar o próximo passo na nova direção. Também podemos notar que ao ser descrito dessa forma, esses movimentos lembram o repertório e andares da Comédia Dell'Arte, a qual certamente fazia parte do repertório comum de qualquer comediante há muitos anos. Dentro do contexto artístico que Chaplin cresceu, os atores provinham, na sua maioria, da pantomima branca inglesa, que desde Joseph Grimaldi se apresentavam nos teatros e aprimoraram seu repertório a partir do movimento.

Anos mais tarde, durante a época que Chaplin esteve na cia de Fred Karno, desenvolveu o personagem do "bêbado". Foi aqui que ganhou notoriedade pela fisicalidade precisa, alternando as quedas, o ritmo, o desequilíbrio do personagem e a atitude, corporificando perfeitamente esse estado de presença. As histórias sobre como ele alcançou a fama com seu ato do homem embriagado são recorrentes, mas podemos ver que consiste, hoje, em um repertório de mímica fora do contexto Decrouziano.

Chaplin, era um observador atento, e desenvolveu a fisicalidade do bêbado como uma metáfora do ambiente onde cresceu, tendo naturalmente evoluído até a

figura do Carlitos que conhecemos.

A sua experiência empírica, a meu ver, é um dos mais importantes aspectos a serem considerados, visto que independente da técnica praticada, existe, antes de tudo, o artista, sua visão de mundo, seu corpo pessoal, escolhas e impulsos que determinam, no fim das contas, aquilo que vemos em cena.

Com a mímica contemporânea, temos hoje a clareza de como a visão de mundo do indivíduo influencia suas escolhas estéticas e performance, isso, entretanto sempre foi assim em qualquer época e em qualquer modalidade artística.

Nenhum movimento artístico teria surgido simplesmente pela técnica, se não houvesse antes, um impulso de seres humanos de buscarem determinada possibilidade, movidos, sem dúvida, pelo seu mais íntimo impulso criativo.

## A MÍMICA DE CHAPLIN

O contexto no qual Chaplin cresceu e se entendeu artista forjou um corpo, ao mesmo tempo, sofrido e disponível para a ação e para a cena, sua mímica era sobretudo baseada em experiências de vida, observação de outros artistas e de pessoas em geral. Ele constantemente referencia sua mãe como uma grande artista que ensinou a ele os primeiros rudimentos da arte.

*Se não fosse por minha mãe, duvido que pudesse ter feito sucesso na pantomima. Ela era uma das melhores artistas da pantomima que eu já vi. (...) foi assistindo a minha mãe e a ouvindo que aprendi não só a expressar emoções com as mãos e o rosto, mas também a observar e estudar as pessoas. (...)*  
(ROBINSON, 2011, p. 23)

Sua arte era ligada ao clown, mas não necessariamente à comédia, e sim, à sensibilidade e à poética da vida. Era um espelho, nem sempre de maneira direta, não somente na pantomima e na criação imediata de seu personagem, mas corporificava a época e os aspectos mais subjetivos. É vital, para entender seu trabalho, notar o rigor que tinha com o gestual e a carga emocional que trazia. Em Luzes da Cidade, no momento quando o Vagabundo e a Florista se conhecem, ela é cega. Isso é comunicado através dos olhares que nunca se cruzam, de uma flor que cai, e ela procura, após ele já tê-la apanhado, na forma com a qual ela lhe oferece a flor e suas mãos se tocam. São momentos sutis e precisos, que os conecta como indivíduos e estabelece o mundo interno de cada personagem.

Chaplin como diretor, insistiu muitíssimo para que a atriz Virginia Cherrill acertasse esse momento, pois sabia que o conteúdo contido naquele gesto era a assinatura humana de cada personagem. No final do filme, eles voltam a se encontrar, agora a Florista já recuperou a visão, mas é novamente através do gesto de entregar uma flor que ela o reconhece.

Chamando atenção ainda para a análise do movimento de Chaplin durante uma sequência em Tempos Modernos, onde os operários estão apertando as porcas, quando ele sai da linha de montagem, a repetição dos movimentos continua. O efeito cômico que isso traz se projeta, porém, à frente de duas ideias basicamente. Primeiro de uma mimese mais elaborada de um corpo social, e segundo, de uma memória corporal mecânica que foi ativada pela repetição. Isso está muito próximo da ideia de Lecoq, de que “O corpo se lembra”.

A criação de seu personagem, é um ponto que hoje gera curiosidade a muitos aspirantes a clowns e palhaços, mas que parece ter menos conexão com um momento de inspiração ou espontaneidade, e mais com a junção de experiências de vida, observação e elaboração de algo que ele sabia que era risível e se conectava às pessoas.

*Chaplin contou (...) que baseara o andar gingado característico em um velho chamado “Rummy”Binks, que costumava segurar os cavalos para os cocheiros na frente do pub Queen’s Head(...) (ROBINSON, 2011, p. 113)*

E ainda:

*A comédia de Chaplin era criada de dentro para fora. O que o público via nele era a expressão de pensamentos e sentimentos, e a comédia estava na conexão desses pensamentos e sentimentos em relação às coisas que aconteciam em torno dele. O ponto crucial da comédia de Chaplin não é a ocorrência cômica em si, mas a relação e a atitude de Chaplin para com essas ocorrências. (IBIDEM, p. 112)*

Seu personagem podia variar rapidamente entre a tristeza e a alegria, a raiva e o medo, ele expressava esses sentimentos através do corpo, gestos, ritmo, olhar, postura da coluna. No filme “O Vagabundo”, vemos, pela primeira vez, seu personagem, após sofrer uma desilusão amorosa, expressar sua tristeza, primeiro com as mãos, e depois com as costas arqueadas. Por alguns instantes sua bengala toca o chão, sustentando sua tristeza e, então, em uma rápida sacudida, muda novamente seu estado e sai destemido rumo ao horizonte

O andar clássico de Chaplin, assim como a atitude geral de seu personagem, foi muito imitado através dos tempos e tornou-se referência, isso pode ser visto na

maioria de seus filmes. Convém, entretanto, observar que a figura do Vagabundo não traz uma emoção única e imutável, mas ao contrário, possui uma energia ativa que responde de maneira diferente conforme a situação.

Para exemplificar momentos em que sua ação física se torna central e as emoções contrastantes são corporificadas, vejamos quando foge da polícia em “Vida de Cachorro”: agilmente ele evita ao máximo o contato com o guarda para proteger seu cachorro. Já em “O Circo”, finge ser um boneco do cenário e se aproveita da mecânica sugerida para golpear seu perseguidor com um porrete. Nesse mesmo filme, Chaplin faria sua saída final como uma metáfora da bolinha de papel que acabara de amassar.

## CONCLUSÃO

Chaplin trouxe em sua performance, a metáfora de sua própria vida, inicialmente seu contexto de infância e, durante sua carreira, falou de temas importantes: as Grandes Guerras Mundiais, a Revolução Industrial, a febre do ouro. O que antes eram cenas de um filme, foram se tornando repertório dramaturgico para a atual geração de mímicos. Atualmente podemos ver diversas

pantomimas e figuras cujos temas Chaplin já havia abordado em seus filmes, uma refeição em um café, o circo, patinação, romance e libertinagem entre outros.

A transformação das experiências de vida em material criativo e a tristeza em coragem, sempre foi uma constante na mímica. A performance de Chaplin tem essa característica, o sentimento de um indivíduo imerso na sociedade e a transmissão desse sentimento para a audiência.

Ele diz: “Eu tinha que sentir essa exuberância que vinha da profunda confiança em mim mesmo. Sem isso eu teria sido derrotado.” (ROBINSON, 2011, p. 23)

Da mesma forma, podemos observar que muitos de seus filmes terminam com seu caminhar rumo ao horizonte, independente do que ocorria com ele durante aquela aventura, ele sempre seguia. Isso pode parecer melancólico caso separado do contexto, mas ao analisarmos a coragem necessária para essa atitude, vemos que é uma decisão de uma pessoa que não se deixa abater pelas desventuras, mas

sim de alguém que vive o momento presente, e segue confiante, carregando somente as próprias experiências para enfrentar as próximas.

A mímica de Chaplin talvez não tenha como princípio o peso e contrapeso sugeridos por Decroux, mas talvez um anti peso, uma leveza proporcional, uma técnica a ser redescoberta e explorada, que fazia seu corpo elástico e ágil em suas ações e emoções.

Acredito que independente de linhas de trabalho, tradições ou crenças estéticas, a arte está onde há beleza, e todos os caminhos que levem a essa beleza, são valiosos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- The Editors of Encyclopaedia Britannica. Vaudeville. Encyclopaedia Britannica, 21 Aug. 2017
- LOUIS, Luis, A Mímica Total, 1ª Edição, São Paulo: Ed. Giotri, SP, 2014
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro, Trad.: Guinsburg, J., Pereira, M. L., São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.
- ROBINSON, David. Chaplin Uma Biografia Definitiva, Trad.: Andrea Mariz, Osasco, SP: Novo Século, 2011.
- Vídeos:
- VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA - II CORPO BIENAL - PAINEL 2: MÍMICA E COMICIDADE, 2021. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=ifeq4hsg1-E&list=PLhI4fFvIef-wkr9yXnu\\_LjavpiYoL9hhv\\_&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=ifeq4hsg1-E&list=PLhI4fFvIef-wkr9yXnu_LjavpiYoL9hhv_&index=5)
- BROWNLOW, Kevin, GILL, David. Unknow Chaplin. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ztkQdrnChFw&t=629s>
- KUSTURICA, Emir, Chaplin Today: The Circus - Full Documentary. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BwiL7gNs8PQ&t=444s>
- CHAPLIN, Charles, Tempos Modernos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2gLa4wAia9g>
- CHAPLIN, C., O Vagabundo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ye1If4cjwY4>
- CHAPLIN, C., Luzes da Cidade. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wof2SUKyLPo>
- CHAPLIN, C., Em Busca do Ouro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ahKeamZlmbI>

# O QUE DISTINGUE O LIGRE DA OVELHA DOLLY (AS ARTES CÊNICAS – UM LIGRE NATURAL) MICHAEL BUGDAHN<sup>0</sup>



*Antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome.*

*O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano da preocupação de viver melhor e de ter fome, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome.<sup>1</sup>*

(Antonin Artaud)

## 1 – Intro: Cruzamentos e reserva de caça

O termo ‘híbrido’ nos remete, antes de tudo, à mitologia (grega) e, em seguida, à biologia. Para os gregos da Antiguidade, uma quimera<sup>2</sup> era um ser híbrido, uma criatura fantástica com duas ou três cabeças que era capaz de lançar fogo pelas narinas, sendo metade leão, metade cabra, cuja cauda tomava a forma de uma serpente. Descrevendo um ser de aparência heterogênea e estranha, a palavra é frequentemente sinônimo de fera e alude, na linguagem popular, a qualquer composição fantástica ou absurda, constituída de elementos disparatados ou incongruentes. Na área da biologia, um ‘híbrido’ é um organismo (vegetal ou animal), resultado do cruzamento de duas espécies distintas que, normalmente, naturalmente, não podem se misturar. Este processo deu origem, por exemplo, à mula<sup>3</sup>, ou, mais exótico, ao “ligre”, que é o cruzamento entre um leão e uma tigresa. Sem dúvida nenhuma, estas duas espécies que na natureza nunca se encontram (não vivem no mesmo habitat) jamais pensariam em acasalar-se.

---

**0** - Michael Bugdahn, nascido em Wuppertal/Alemanha em 1962, funda, com Denise Namura, em Paris, em 1989, a companhia de dança-teatro «à fleur de peau», que dirigem juntos. Coreógrafo, bailarino e pedagogo, ele inicia seu percurso artístico pela escritura e também se interessa muito por todos os aspectos técnicos de uma criação cênica: iluminação, montagem de trilhas sonoras, composições musicais e vídeo.

**1** - “Le théâtre et son double” (O teatro e seu duplo), Éditions Gallimard, Paris, 1964, página 11. O texto citado faz parte do prefácio, provavelmente escrito em 1937. Naquela época, o mundo estava passando fome. Hoje em dia, nosso mundo continua passando fome e, ainda por cima, se encontra em plena pandemia

**2** - Do ponto de vista estritamente científico, uma quimera não é exatamente a mesma coisa que um híbrido, mas, no entanto, na linguagem popular os dois se confundem facilmente. Esta figura mítica é mencionada por vários autores e historiadores da Antiguidade, propondo descrições divergentes. Para Hesíodo, a Quimera era o monstruoso produto da união entre Equidna – metade mulher, metade serpente – e o gigantesco Tifão. O herói Belerofonte, montado no cavalo Pégaso, consegue matá-la. Falando em Pégaso, é mais um destes bichos esquisitos, pois era um cavalo equipado com asas, ou seja um híbrido. Os cinéfilos, e especialmente os aficionados do cinema brasileiro, imediatamente pensarão no título do filme de Glauber Rocha, “Der leone have sept cabeças”.

**3** - Híbrido entre um asno e uma égua.

De qualquer jeito a combinação do material genético deste dois animais não daria fruto.

Por consequência, este simpático bichinho, o ligre – que existe realmente, juro, mas obviamente não tem três cabeças nem cauda de serpente, e que também não é um cospe-fogo, nem um lança-chamas – pode, exclusivamente, ser ‘fabricado’ num laboratório, artificialmente; e ele é estéril<sup>4</sup>. Esta criação humana é o resultado de uma manipulação genética, de uma recombinação de cromossomos que não deveriam se encontrar no mesmo corpo. Muito obrigado, biologia versão hi-tech!

Quando se procura outros exemplos de criações artificiais, surgem imediatamente o personagem do Frankenstein e a ovelha Dolly. Frankenstein, ou mais exatamente o monstro do Dr. Frankenstein, que escapou da imaginação de Mary Shelley no começo do século 19, é um ser heterogêneo cujo corpo é constituído de pedaços de cadáveres costurados, juntados de maneira grosseira, enfim, feito de matéria morta. É graças à eletricidade que ele ganha o sopro da vida. A famosa ovelha Dolly é o primeiro mamífero que deve sua vida à clonagem, feita num laboratório na Escócia, em 1996. Esta técnica consiste em extrair o núcleo de uma célula (qualquer tipo) de um indivíduo para transplantá-lo dentro de um óvulo enucleado de um outro indivíduo. Esse processo de multiplicação assexuada resulta na produção de indivíduos geneticamente idênticos ao original (ou seja, cópias).<sup>5</sup> Não poderíamos chamar isso de PMA (procriação medicamente assistida), mas de PLA (partenogênese laboratorialmente assistida).

Li Artaud, pela primeira vez, aos 22 anos de idade, numa época quando ainda era um jovem aprendiz das artes cênicas em Paris, e confesso, entendi muito pouco. Depois de ter lido umas cinquenta páginas pensei: “Puxa, por que ele não para de falar da peste? Pensei que era uma obra sobre teatro?” (É, ainda não tinha muita experiência. Mais tarde acho que saquei o como e o porquê, mas nunca se sabe, né?!)

---

<sup>4</sup> -Existem vários tipos de híbridos, alguns férteis, outros não. Não vou entrar em detalhe aqui.

<sup>5</sup> - Não exatamente 100%! Mas a ideia que o homem comum tem de um clone é esta mesmo.

Então, por que falar aqui de quimeras, ligres e Dollys em vez de espetáculos? Calma, estamos chegando lá!

## 2 – Volta às origens e de volta ao futuro

A atual discussão em torno do “hibridismo” no Brasil e na América Latina é bastante recente, mas a aplicação deste princípio nas artes cênicas, bem menos. Talvez tenhamos que buscar a origem deste fenômeno na grande época da performance e do happening, nos anos 50 e 60, formas intimamente ligadas às artes plásticas. Do mesmo modo, poderíamos considerar, como precursores, os movimentos artísticos do início do século passado (em todos os campos de expressão): o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, o começo do Tanztheater alemão com Rudolf von Laban, Kurt Jooss ou Mary Wigman, o Bauhaus. A interpenetração das diferentes formas de arte já estava muito avançada naquele momento. Até mesmo poderíamos dizer que tudo isto já se praticava há muito tempo: na época de Shakespeare ou dos gregos antigos. De fato, em peças de Shakespeare encontramos intermédios dançados e canções, ou seja uma mescla de literatura, teatro, música e dança (quatro artes diferentes, segundo as classificações existentes). Idem para o teatro da Antiguidade com seu trabalho de coros e o emprego de máscaras.

Uma coisa é certa, os avanços tecnológicos, e principalmente a informática, contribuíram muito para as artes cênicas. Eles nos proporcionaram todo um leque de ferramentas inventadas em épocas muito menos longínquas. A utilização de vídeo nos espetáculos é praticamente onipresente, o vídeo mapping tem um belo futuro pela frente, o uso da informática (computadores, software e aplicativos, streaming, algoritmos) ganha terreno cada vez mais. Raros são os espetáculos que não integram algumas cabeças de cabras em cima de um corpo de leão. Vídeo-projetores, objetos controlados remotamente, drones, fones para realidade virtual e aumentada, fones de ouvido fornecidos ao público para provocar uma outra percepção do espetáculo<sup>6</sup>, e também escavadoras<sup>7</sup> e robôs industriais, toda uma

---

**6** - No espetáculo que Bia Lessa criou alguns anos atrás, baseado no romance “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa. Uma proposta que não consegui realmente apreciar, pois o fone de ouvido me incomodava e, ao contrário, impedia que eu escutasse bem.

**7** - “Transports exceptionnels”, espetáculo do coreógrafo francês Dominique Boivin (2005). Um duo muito poético entre um bailarino e uma escavadeira. Neste caso, a mágica funciona.

panóplia de objetos estranhos e/ou tirados do seu contexto inicial invadiu nossos palcos de teatro e outros locais de apresentação<sup>8</sup> (como nossas vidas, diga-se de passagem).

Nada mais a ver com o “teatro pobre” tipo Grotowski ou toda forma de arte cênica se limitando propositalmente a ferramentas bem simples e ‘tradicionais’. Algumas vezes, esta caça da originalidade a todo custo, do inédito obrigatório, parece um tanto vã e nos cansa. Algumas vezes dá vontade de voltar para coisas menos artificiais e complexas. Em momentos de nostalgia, sentimos falta de como era antes, da época em que as coisas eram simples e límpidas (o que é uma ilusão, claro). Em que dois mais dois ainda era igual a quatro e não a cinco. Que felicidade pensar novamente em pessoas como Peter Brook, que estipula (já em 1968) que é suficiente ter um espaço vazio como palco, uma pessoa que o atravessasse e um espectador para que “o ato teatral seja iniciado”.<sup>9</sup> Gostaríamos que os grandes princípios fundamentais e universais, as regras claras da composição dramática estivessem sempre em vigor.<sup>10</sup> Infelizmente, as estruturas dramáticas clássicas se desintegraram faz muito tempo.<sup>11</sup> Uma escritora como Sarah Kane não está nem aí quando se trata das três unidades<sup>12</sup> ou da santa trindade ‘exposição – desenvolvimento – desfecho’. E Aristóteles e companhia que fiquem bem quietinhos!<sup>13</sup> Não me levem ao pé da letra, por favor. Não pode ter progresso sem ruptura ou evolução, eu sei. Hoje qualquer forma é possível e toda inovação, aceitável, e ainda bem.

---

**8** - Os espetáculos saíram dos espaços tradicionais de apresentação faz tempo. Para mim, isto está caminhando na mesma direção. Trata-se de um tipo de hibridismo porque, deste modo, duas realidades se encontram: a do espetáculo e a do lugar. Coisas de grande beleza podem nascer deste encontro de dois mundos.

**9** - Posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de palco. Alguém atravessa este espaço vazio, enquanto uma outra pessoa o observa, isto é o suficiente para que o ato teatral seja iniciado. (Peter Brook, “The empty space”, 1968 ; trad. MB & DN)

**10** - Na verdade, eles continuam sendo válidos! Somos a soma de todas as teorias desenvolvidas e de todas as pesquisas colocadas em prática ao longo da história da civilização.

**11** - O que vale para a dramaturgia também vale para a literatura dramática moderna. Ela é muito mais abstrata, hoje em dia. O enredo (quando existe) e os personagens perderam a importância. O que conta, hoje, são as ideias e – sobretudo – a maneira de formulá-la, o que se diz e a maneira de dizê-lo.

**12** - Unidade do tempo, do lugar e da ação.

**13** - Aristóteles, filósofo grego, autor da “Poética”, obra provavelmente redigida em torno do ano 335 a.C., tratando da arte dramática e da poesia. Base do conjunto de regras estabelecidas no teatro clássico.

### 3 – Da utilidade de se ter três cabeças

Mas voltando para trás um pouquinho... Quando falamos de hibridismo no campo das artes cênicas, do que se trata? Resumindo de maneira bem simples, não é nada mais, nada menos do que o cruzamento (mais ou menos bem sucedido e autêntico) de meios de expressão e de técnicas de diversas disciplinas artísticas, a mescla de diferentes linguagens cênicas e de diferentes realidades. No final das contas, tudo é só uma questão de recursos, de ferramentas e de maneiras de aplicá-los.

E então, por que montar a cabeça de uma cabra num corpo de leão, por que criar quimeras, misturando elementos, a priori, “disparatados e incongruentes”? É que quando funciona – com a boa dosagem e no bom contexto – esses elementos perdem sua característica de intrusos, não são mais corpos estranhos.

Acontece uma fusão e tudo faz parte de um mesmo conjunto homogêneo. (Mas cuidado quando dá crepe! Deixará para o espectador um ressaibo bem amargo ou simplesmente um profundo tédio. Ter muitas cabeças no mesmo corpo pode ter o efeito inverso do que o esperado e dar uma dor de cabeça infernal. Prever aspirina, por favor!)

Absorver, assimilar, integrar os elementos de outras artes e disciplinas, como eles são ou, então, lhes desviando de suas funções e empregos originais, pode se tornar um verdadeiro enriquecimento. Algumas vezes, este processo de apropriação pede tempo. Se inspirar neles, para aumentar nossa variedade de meios de expressão e permitir a expansão de um vocabulário limitado, será sempre estimulante e benéfico. A exploração de uma disciplina que nos é familiar (às vezes exageradamente familiar), com a ajuda de novas ferramentas, pode abrir novos caminhos para outros horizontes. A mistura de gêneros pode se tornar a faísca elétrica que provoca o fogo e a matéria que o alimenta, e permite que nasça algo maior. Ela pode trazer uma nova dimensão, novos impulsos. Idealmente isto levará à produção de um monte de ÓSNI (objetos cênicos não identificados).

Afinal de contas, ter três cabeças não é tão ruim assim, especialmente quando você não é um crânio. Enquanto a primeira está pensando e a segunda está fora de serviço, a terceira pode descansar um pouquinho e fazer a sesta.

E, haja o que houver, um bicho de sete cabeças é muito mais fascinante do que um ‘é-aí-que-o-bicho-pega’, não é?! Pois é, o hibridismo pode nos trazer um lado absurdo, surrealista, o que sempre é muito interessante. E não é verdade que o surrealismo se define como “o encontro fortuito numa mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”? Nossa! Nem posso imaginar que bicho curioso daria este encontro!

Bom, falando sério! Vamos voltar ao nosso assunto e aos nossos bicharocos-preguiça fórmula 1.

Concretamente, o hibridismo tem três lados: um lado técnico, um lado dramático ou estrutural, e um lado interpretação. O primeiro se refere à mistura dos meios de expressão inerentes a cada disciplina, o segundo, às diferentes maneiras de organização de uma obra cênica, e o terceiro, aos diversos tipos de atuação.<sup>14</sup> O hibridismo pode aparecer em qualquer um destes três níveis.

O que acontece quando, no meio de um ‘pas de deux’ (clássico ou contemporâneo), vemos um rinoceronte (ou um ligre) atravessar o palco – evidentemente em forma de vídeo – ou surgir um drone no céu do teatro? Neste caso, duas realidades que normalmente não coexistem aparecem no mesmo espaço e ao mesmo tempo. E o público está perfeitamente consciente disso. Daí aparece uma terceira realidade.

A fim de que um espetáculo híbrido possa funcionar e ser realmente ‘visto’ pelo público, também temos que levar em consideração a questão da aceitabilidade e daquilo que se chama educação de público. O que o espectador está acostumado a ver, a escutar? O público presente na estreia da “Sagração da primavera”, de Stravinski, no Théâtre des Champs-Élysées, dia 29 de maio de 1913, ficou escandalizado com o espetáculo porque não estava acostumado àquele tipo de dança nem àquela forma de música revolucionária. À medida que a arte cinematográfica foi se desenvolvendo, sua linguagem e seus códigos foram integrados pelo público.

---

**14** - Estou lembrando aqui do Brecht e seu famoso ‘efeito de distanciação’. Resumido, em poucas palavras, trata-se de um tipo de interpretação em que o personagem e o ator que o encarna coexistem no palco. E isto de uma maneira propositalmente visível.

#### 4 – Matéria cinzenta versus matérias-primas – ferramentas e evolução

A questão das ferramentas e de sua evolução é muito importante. São sinônimo de progresso e de inovação. O homem da Pré-História pintava com seus dedos e sua boca, soprando pigmentos nas paredes de rocha. A invenção do pincel nos deu a oportunidade de trabalhar com maior precisão e sutileza. Na área da escultura, os artistas completaram seu arsenal de matérias-primas (madeira, pedra, argila, metal) usando materiais artificiais e heterogêneos. A iluminação dos espetáculos não acontece mais com luz natural. Das tochas utilizadas na época dos romanos e na Idade Média, passamos para as velas, que ainda iluminaram os espetáculos de Molière<sup>15</sup>; e os ‘simples’ refletores de palco são substituídos pelos LED, computadores e o protocolo DMX. Obviamente, um refletor que, em teoria, pode produzir 16 milhões de cores, parece mais útil do que um velho PARzinho Foco 1 com uma única gelatina. À medida que a tecnologia evolui, ela nos oferece um pacote de alegrias e momentos de desespero (pois às vezes é um presente de grego).

Exatamente como o invento da imprensa, com tipos móveis de metal, na Europa do século 15, por Gutenberg, a fotografia e o cinema, duas formas artísticas inteiramente dependentes de tecnologias muito complexas, nos trouxeram uma inovação preciosa: a reprodutibilidade. E isto, graças aos suportes físicos (mídia) dos quais dependem – suportes que, aliás, já estão em vias de extinção, pois, hoje em dia, tudo é desmaterializado e se encontra no cloud.

#### 5 – Até nova ordem – artes e ofícios

A arte pode ser considerada como “a atividade humana ligada às manifestações de ordem estética ou comunicativa”, geralmente influenciada pela cultura e ligada à subjetividade. O impulso criativo “se dá a partir da percepção com o intuito de expressar emoções e ideias”.<sup>16</sup>

Na Grécia antiga não existia nem o conceito, nem uma palavra para expressar a noção de “arte”, no entanto, distinguiam-se certas atividades chamadas ‘tékh-

<sup>15</sup> - Parece que naquela época, a duração dos espetáculos se determinava em função do tempo que uma vela levava para se consumir.

<sup>16</sup> -Wikipedia.pt, artigo « Arte », página acessada em 06/04/2021.

nê' (indústria, habilidade)<sup>17</sup>. Então é possível estabelecermos uma relação com as noções de técnica e ofício. Na Idade Média não existia nenhuma diferença entre arte e ciência.<sup>18</sup> Ao longo dos séculos, foram numerosas as tentativas de estabelecer sistemas de classificação das artes. Kant definiu três delas<sup>19</sup>, para Hegel já são cinco<sup>20</sup>, Ricciotto Canudo chega, em 1908, ao número de sete<sup>21</sup>, assim como Étienne Souriau, em 1947<sup>22</sup>. Atualmente, conforme os dicionários, a lista contém dez<sup>23</sup>. Mas seria fácil acrescentar a este cânone, um grande número de outras formas de arte, como por exemplo a caligrafia, a arte culinária ou floral ou – e por que não? – a meditação. O sistema de Canudo me parece muito interessante porque seu conceito define as artes do tempo (música e poesia), as artes do espaço (arquitetura, escultura, pintura) e as artes corporais (dança, mímica, teatro, circo).

Isto nos leva de volta para as artes cênicas. Antes, e com intuito de fazer como se fossemos Deus e de criar ligres munidos de orelhas de coelho, é útil se perguntar o que exatamente é característico para cada forma de arte, cada disciplina. Quais são as particularidades do teatro, da dança, da mímica, do circo? Quais são os seus meios de expressão exclusivos e recursos inatos? Qual é seu material genético, quais são seus princípios vitais? De acordo com as definições históricas, a resposta é extremamente simples. As ferramentas fundamentais comuns ao conjunto de todas estas disciplinas, no momento da apresentação, são: corpo e voz,

**17** - A cada uma destas atividades, era associada uma Musa: Calíope (poesia épica e eloquência), Clio (história), Érato (verso erótico e poesia lírica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (pantomima, retórica e hinos sagrados), Terpsícore (dança e canto coral), Tália (comédia), Urânia (astronomia e geometria).

**18** - Desde o século 8, a classificação separava as “Artes liberais”, compostas do Trivium (lógica, gramática, retórica) e do Quadrivium (aritmética, música, geometria, astronomia) das “Artes Mechanicae” (artes mecânicas) que incluem, fora as Belas-Artes, todas as atividades que transformam a matéria. Neste sistema de classificação, a música fica na mesma seção que a matemática. E a arte era realmente considerada como um trabalho e não como um simples lazer

**19** - As “bildenden Künste” (ligadas à imagem), ou seja, escultura, arquitetura e pintura; as “redenden Künste” (ligadas às palavras e ao texto), ou seja, a eloquência e poesia; e a “Kunst des schönen Spiels der Empfindungen” (ligadas às emoções e à harmonia), ou seja, música e cores.

**20** - Arquitetura, escultura, pintura, música, poesia.

**21** - Ricciotto Canudo (1877-1923), escritor e crítico franco-italiano. Foi ele que inventou o termo “7a Arte” para falar do cinema (1919).

**22** - Étienne Souriau (1892-1979), filósofo francês, que estabeleceu, em 1947, uma lista de sete artes baseada nas suas características sensoriais.

**23** - 1 arquitetura – 2 escultura – 3 artes visuais (pintura e desenho) – 4 música – 5 literatura (poesia, romance e tudo o que se refere à escritura) – 6 artes cênicas (dança, teatro, mímica e circo) – 7 cinema – 8 artes midiáticas (rádio, televisão, fotografia) – 9 desenho animado – 10 videogame, multimídia. Na nossa época moderna, não são mais filósofos, escritores e críticos que decidem o que é de uma arte e o que não é. As autoridades competentes neste assunto são o ministério da cultura, a corte suprema dos E.U.A. e demais órgãos.

espaço e tempo, luz e som, imagens. Depois vem texto e escrita, gestos e movimentos, personagens (incluindo as máscaras) e tipo de interpretação, objetos cênicos e cenografia<sup>24</sup>, música (ritmo, melodia e silêncio<sup>25</sup>) enquanto ferramentas complementares que não usamos necessariamente a cada vez. Historicamente, cada uma das disciplinas se concentrou numa ou noutra parte destas ferramentas. No que se refere ao cinema que herdou de tudo isto, ele se destaca, é claro, pelo fato de que as imagens que mostra se movem, mas o que realmente caracteriza esta linguagem, é a edição.

Também deveria mencionar aqui a dramaturgia, mas é mais justo considerá-la como um elemento organizador das obras produzidas. No entanto, ela é imprescindível.

## 6 – Que exemplo, hein?

Aqui abaixo alguns exemplos de tentativas bem sucedidas e experiências marcantes:

A combinação da dança e do teatro entrou amplamente nos nossos hábitos. É uma das formas de espetáculo híbrido das mais praticadas e conhecidas. Ela simplesmente criou um novo gênero, uma nova disciplina: a dança-teatro. Manipulação genética bem sucedida! Também é o caso de todo e qualquer uso de vídeo nas artes cênicas, simplesmente porque a imagem e as telas que lhes servem de suporte estão ultrapresentes nas nossas vidas. O gênero nascido desta liga é a videodança. O que resultaria do acasalamento do teatro de bonecos e do videogame? Não me parece impossível que alguém já tenha tido a ideia de analisar de perto esta questão.

Nos anos 50 aparece o que chamamos de “poesia concreta”, uma forma de poesia experimental, inspirada nas artes plásticas não figurativas, que traz um

---

**24** - Foi durante a criação do nosso espetáculo “Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde”, em 2002, que realmente entendi a importância da cenografia como estímulo. Desde o início, instalamos este cenário inteiramente branco e meigo. O universo que ele nos proporcionou, o ambiente de certa maneira ‘fora do mundo’, deu asas à nossa criatividade e funcionou como um catalisador

**25** - Esse silêncio que pode se transformar numa verdadeira música, levado ao extremo, produz obras como o “4’33””, do compositor americano John Cage, uma obra musical executada (apresentada/interpretada) por um músico que toca sem tocar, no silêncio total, durante exatamente estes quatro minutos e trinta e três segundos. Percebe-se então, exclusivamente, os ruídos aleatórios da sala de concerto.

componente espacial e onde o texto pode também formar uma imagem.<sup>26</sup>

O novo circo não se limita mais a um simples encadeamento de números, mas coloca o espetáculo inteiro num contexto com personagens etc., integrando, deste modo, os princípios de base do teatro e da composição dramática. Obviamente, esta integração pode funcionar ou não, mas esta é uma outra questão.

O teatro moderno se inspirou amplamente nos códigos do cinema.

Não canso de citar «John», uma criação de Lloyd Newson para sua companhia DV8 Physical Theatre. Neste espetáculo magnífico, há a mesma quantidade de texto e dança. E ainda mais, tem um cenário que mostra vários locais de interiores e está instalado em cima de um palco giratório. E opa! Um pequeno giro, como num carrossel, e estamos num outro local. Isto faz pensar no cinema, onde, num piscar de olhos, trocamos de lugar, mas também num trabalho arquitetural. E desde a Antiguidade, a arquitetura é considerada como uma arte. Excelente exemplo de uma mistura de gêneros perfeita. Além disso, o DV8 Physical Theatre é conhecido pelo seu importante trabalho de vídeo.

No seu filme “Corra, Lola, corra!”<sup>27</sup>, o cineasta alemão Tom Tykwer alterna sequências filmadas ‘normalmente’ e sequências de desenhos animados<sup>28</sup>. O cinema de animação é um gênero à parte, mas mesmo assim, consta na seção 7ª arte. E no entanto, aparece neste filme um aspecto híbrido inovador e muito intrigante. Ele também se distingue por sua estrutura, já que mostra sucessivamente três versões diferentes da mesma história. Um trabalho sobre as perspectivas narrativas como o Godard também fazia.

Assisti ao espetáculo “Poetas da cor”, da companhia de dança brasileira Cia. Druw, no Itaú Cultural, em São Paulo. Um espetáculo cheio de luz e muito gráfico, que solicita, com inteligência, tanto a dança quanto a pintura, o vídeo, um trabalho sobre a sombra e a luz e também o texto. Acontece que neste dia tinha uma tradução em libras, como é bastante comum no Brasil, nos dias de hoje. Esta tradutora, colocada na beira do palco, ‘ilustrava’, pelos seus gestos, o que os intérpretes

---

**26** - Ver o trabalho de Eugen Gomringer, Augusto e Haroldo de Campos etc.

**27** - « Lola rennt », estreou em 1998.

**28** - Desde os anos 60, o desenho animado é considerado como a 9ª arte.

diziam, e se tornou para mim uma bailarina a mais que fazia parte integrante do espetáculo. Aqui está o exemplo perfeito de um hibridismo, no mínimo estranho, porque se tratava de um híbrido entre dança e dança.

Do mesmo estilo é a seguinte experiência: No começo dos anos 2000, assisti o primeiro longa metragem deste mesmo cineasta, Tom Tykwer (“Winterschläfer”)<sup>29</sup>. A ação deste filme, que não é uma obra híbrida, se passa nos Alpes em pleno inverno. As imagens eram cheias de neve. Acontece que a climatização desta sala de cinema estava no máximo, e eu, estava de camiseta e bermuda, então estava tremendo de frio! Esta situação criou uma interferência engraçada entre as duas realidades, a do filme e a da sala. E isto marcou e alterou profundamente minha percepção desta obra.

Me vem à mente, também, os espetáculos violentos de “La Fura del Baus”, em que nos sentimos transportados para o meio de um confronto entre policiais e manifestantes na Londres dos anos 80.

Nestes últimos exemplos, não se trata da mistura de técnicas ou de meios de expressão, mas da experiência de uma fusão de várias realidades.

## **7 – Nosso canteiro de obras – o encontro do expressionismo alemão e do delírio brasileiro<sup>30</sup>**

E nosso ligre, que cara tem (e quantas)? Mas, e quanto à hibridação no seio da nossa companhia «à fleur de peau»? É simplesmente um dos nossos princípios fundadores, um elemento de base essencial do nosso credo. Graças à nossa formação diversificada, Denise Namura e eu buscamos a fusão de todos os meios de expressão presentes em nossos corpos. Nossas criações são obrigatoriamente híbridas. É um trabalho que já praticamos faz mais de 30 anos, e que sempre reivindicamos.<sup>31</sup>

**29** - “Wintersleeper” (Os hibernantes) estreou em 1998.

**30** - É assim que o jornalista Paul Ganen descreve nosso trabalho numa entrevista na Radio Aligre, em Paris, dia 20 de setembro de 1991.

**31** - Eis aqui como apresentávamos nosso trabalho nos primeiros portfólios da companhia (1989): “A companhia se dedica a um trabalho de pesquisa cujo objetivo é a síntese de diversas linguagens cênicas e a fusão de suas formas de expressão. Esta pesquisa é baseada no corpo inteiro como instrumento polivalente, sendo o intérprete o centro vital do trabalho. «à fleur de peau» prega a mistura de gêneros e propõe um olhar sobre a condição humana, cheio de humor e de emoção, de generosidade e de ternura.”

E isto nem sempre foi fácil. Me lembro quando começamos, éramos quase sempre confrontados com a eterna questão: “Mas isto é dança ou teatro?” Estávamos fartos! Nos anos 80, ainda dominava a ideia bizarra de que no teatro se fala e que na dança se move. Ela não se move muito mais, a dança, hoje, né?

No entanto, nesta época era impossível imaginar outra coisa – para certas pessoas. E além disso, o espírito de corporação e de elites, na França, produzia alguns casos absurdos. Alguém podia ler em voz alta trechos da Bíblia durante uma hora sem mexer nem mesmo o dedinho, e, porém, era considerado dança, somente porque o criador era bailarino.

No nosso trabalho, a hibridação se faz nos três níveis que citei acima: a técnica, a dramaturgia e a interpretação. Não é tão fácil de explicar, mas atuamos enquanto dançamos e dançamos enquanto atuamos, tudo acontece ao mesmo tempo. Isto também tem a ver com nosso posicionamento enquanto intérpretes dentro do espetáculo e junto ao público. São coisas que já integramos tanto dentro de nossas ações e nossos corpos, que isto acontece de maneira automática e bem naturalmente.

Para nós, um trabalho híbrido bem sucedido é aquele em que o aspecto artificial se torna algo natural e homogêneo. E quando a questão dos ingredientes, das diferentes matérias-primas empregadas não se coloca mais. É claro que, na nossa pesquisa, temos isto como objetivo. E continuaremos a pregar a mistura de gêneros. Por íntima convicção!

## **8 – Saideira – conclusões**

Quando colocamos água e óleo no mesmo copo, os dois não se misturam, eles ficam em duas camadas bem separadas. Se acrescentarmos um terceiro elemento, neste caso, digamos, sabão, obtemos uma mistura. Simples reação química. Então temos que encontrar este ingrediente essencial ou, em outras palavras, a boa química, para ter a esperança de chegar em algo válido, um híbrido digno de seu nome.

Me parece evidente que uma pitada de ligre a mais, um cruzamento mal dosado e mal feito, pode ser, num terreno ensaboado, escorregadio (sic!), que não leva a lugar nenhum!

Se em consequência da junção dos materiais genéticos naturalmente incompatíveis, o ligre – e boa parte de seus semelhantes – é estéril, a integração de novas ferramentas e novas técnicas numa disciplina cênica se justifica totalmente e pode nos levar a terrenos fertilíssimos. Os resultados aos quais chega o hibridismo podem ser surpreendentes e portadores desta “força viva” da qual fala Artaud.

“O homem sensato se adapta ao mundo. O homem insensato insiste em tentar adaptar o mundo a si.

Sendo assim, qualquer progresso depende do homem insensato”, disse George Bernhard Shaw. Em outras palavras : desordem e progresso !

Mas tenhamos em mente também o que escreveu Stanisław Jerzy Lec: “Quando um canibal come com um garfo e com uma faca, isto é considerado um progresso?”

Montreuil, abril de 2021

# A DANÇA-TEATRO «À FLEUR DE PEAU» MICHAEL BUGDAHN E DENISE NAMURA

## UM CAMINHO DE VIDA

Foi em Paris, em 1989, que Denise Namura e Michael Bugdahn fundaram a companhia «à fleur de peau». Ela, brasileira, trabalhava com expressão corporal no Brasil enquanto ele, alemão, evoluía em meio à literatura na Alemanha.



Chegando na França, Denise se apaixonou pelas diversas correntes de mímica, tomando, desde o início, partido de transmitir regularmente e sem concessão esta arte também no Brasil. No começo dos anos 80, encontrou Michael, em Paris, na escola Magenia de Ella Jaroszewicz (bailarina/coreógrafa na Ópera de Wrocław, na Polônia, Ella encontrou Henrik Tomaszewski e integrou a companhia deste mestre da mímica).

Sem dúvida, a passagem nesta escola foi determinante para a criação da linguagem específica criada por Denise e Michael, dado o seu enfoque pluridisciplinar, mas dirigido, principalmente, à dança. Eles descobriram, nesta escola, a dança clássica e contemporânea, o teatro, máscaras, commedia dell'arte, acrobacias de circo e o encontro de todas estas disciplinas.

Durante esta formação em pantomima e mímica corporal, sentiram falta do texto e, ao mesmo tempo, tiveram o desejo de aprofundar o trabalho de teatro. Paralelamente, fizeram uma formação intensa em diversas disciplinas complementares que os levaram ao teatro corporal, sem texto ou com a voz sendo utilizada a partir do corpo enquanto motor; trabalho inspirado, entre outros, dos diretores de teatro Jerzy Grotowski e Peter Brook.

E tiveram alguns outros mestres, durante a formação: Etienne Decroux, Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik, Roy Hart Theatre, Théâtre du Mouvement, Zéro Théâtre, Josef Nadj, Stanislaw Brzozowski, Catherine Lesley, Jean-Paul Denizon, Phippe Gaulier, Monika Pagneux.

A pesquisa foi evoluindo e caminhando em direção ao intérprete/bailarino híbrido e completo.

Este trabalho de criação e ensino vem percorrendo o mundo afora. A companhia festejou 31 anos e criou, até hoje, aproximadamente 45 obras coreográficas para «à fleur de peau», e também para outras companhias, como coreógrafos convidados, perpetuando e transmitindo, pelo trabalho artístico e pedagógico, a linguagem e a técnica que lhes são próprias.

## UMA LINGUAGEM ESPECÍFICA E UMA PESQUISA ETERNA

Com o passar do tempo, deste encontro entre corpo, palavras e coreografia, nasceu uma identidade artística transversal caracterizada por uma dança particular e pessoal.

Trabalhamos dentro de princípios de base do estilo que criamos, mas continuamos numa pesquisa eterna de desenvolvimento desta técnica. A companhia tem uma linguagem específica no meio da dança, e até mesmo no meio da dança-teatro, já que integram o teatro dentro da dança.

No conjunto de suas criações, é possível observar um desejo comum: um corpo que dança para contar histórias e provocar emoções. Um corpo que não se concentra na estética pura, mas na expressividade. Efetivamente, os coreógrafos não se reinventam abstratos nem formais, mas, ao contrário, focam na narração.

Eles se encaixam numa geração de artistas que marcam a atualidade de espetáculos que procedem a uma forma de hibridação da dança contemporânea e a uma fusão de disciplinas artísticas. Em suas criações, deixam claro uma corporeidade pelo intermédio de um gestual denso, fragmentado e dinâmico. Eles colocam no palco mais do que somente gestos e passos coreografados.

O tragicômico é parte integrante da linguagem, o absurdo do cotidiano que se transforma em pura poesia. Muitas situações dos personagens dançantes parecem cômicas para o público, mas, na verdade, elas são extremamente trágicas. Os coreógrafos gostam de brincar com esta ambiguidade.

Eles falam da condição humana: do desajeito das pessoas e do ridículo das situações. O humor não é tratado de maneira superficial. O que buscam antes de tudo é ter um corpo dançante que faz rir ou chorar, um corpo presente e que transpira a autenticidade.

Em resumo eles contam histórias através desta linguagem corporal, oscilando sempre entre cotidiano e abstrato, individual e universal, emoção e burlesco, trágico e cômico. O resultado deste trabalho original são peças coreográficas híbridas, com um grande enfoque na troca e na cumplicidade com o público, indo além de quaisquer etiquetas.

## PEDAGOGIA E TRANSMISSÃO

### PEDAGOGIA

Durante toda sua trajetória, caminhando paralelamente à sua atividade de criação, Denise e Michael se dedicaram ao ensino. Eles consideram a pedagogia e a transmissão desta linguagem como um aspecto essencial de sua pesquisa. Sempre com o mesmo objetivo de diversificação, querendo tecer encontros e enriquecer conhecimentos, há 35 anos organizam regularmente workshops dirigidos a profissionais ou amadores, e também oficinas de sensibilização e formação de público dirigidas a crianças de todas as idades. Trabalham igualmente com setores mais específicos, como hospitais psiquiátricos e estabelecimentos sociais.

### EQUIPE

Desde o começo dos anos 90, a companhia é composta, sucessivamente, de três diferentes equipes fixas de bailarinos, permanecendo, aproximadamente, sete anos em cada. Para a dupla, uma linguagem específica necessita de uma equipe constante que possa integrá-la corretamente.

Isto é válido para os artistas no palco, mas também, é claro, para os parceiros fiéis que lhes acompanham há anos nos 'bastidores' (figurino, cenário, técnicos etc.).

A dupla considera fascinante o trabalho com corpos vindos de outras formações para a transmissão ou criação de suas peças. Vindos de formações variadas, por vezes completamente opostas (butô, contemporâneo, clássico, teatro corporal, circo) os bailarinos se apropriam da proposta gestual e do conteúdo do discurso.

Ao mesmo tempo que os dois coreógrafos transmitem ou remontam peças do seu repertório, eles transmitem, também, um conceito artístico e uma certa visão da vida.

Os bailarinos não são considerados simples 'máquinas de dançar' ou instrumentos, mas sim, intérpretes de um roteiro transportado pelo movimento. E, sobretudo, são seres humanos que dançam suas histórias que finalmente são as histórias de todos nós. Denise e Michael trabalham sempre inspirados pelas histórias, pela personalidade dos bailarinos para criar os personagens dançantes com suas situações dançantes. Ou seja, os bailarinos se tornam atores de seus próprios corpos, a partir do gestual criado pelos corpos dos coreógrafos.

Estes personagens dançantes se assemelham aos bailarinos na vida, na sua maneira de ser e nas suas características dentro do contexto proposto, dentro do tema da obra. Esta escolha também se afasta da mímica que propunha uma cópia de personagens teatrais ou realistas em situações concretas.

## TRANSMISSÃO

Dentro da sua própria companhia Denise e Michael sempre trabalharam com equipes fixas para ter tempo de integrar esta proposta de linguagem, mas aos poucos iniciaram também o trabalho de criação e transmissão para outras companhias, aplicando seus princípios de base, mesmo com o tempo de trabalho sendo mais reduzido.

Logo perceberam que tanto os bailarinos que participavam das oficinas quanto os que trabalhavam em outras companhias tinham muita dificuldade com os princípios motores da linguagem: por exemplo, combinar o jogo teatral com a necessidade de contar musicalmente as coreografias. Ou desenvolver a característica do personagem dançante, que vão encarnar, com expressividade. O repertório que constituíram é intimamente ligado à transmissão e, em consequência, às téc-

nicas de base da linguagem, inclusive a abordagem também específica da interpretação teatral.

## EXEMPLOS

Aqui seguem alguns exemplos vivenciados no contexto da transmissão, de adaptações e de remontagens de peças do repertório:

- Como os papéis que criam são inspirados da personalidade dos intérpretes, a primeira vez que tiveram que substituir uma bailarina foi na peça “4’Quarts”. A nova bailarina ensaiou com a companhia, acompanhando as turnês, durante praticamente um ano antes da reprise (sim, nos anos 90 ainda era viável ...). Isto para que encontrasse seu “lugar” no papel da bailarina original, sem fazer um “copiar e colar”. Não ser a outra, mas encarnar o papel da outra.

- Outra fonte de inspiração pode ser certas características físicas do bailarino: por exemplo, um pescoço mais longo ou um tronco mais curto pode criar uma situação teatral dentro da coreografia; mas, em compensação, isto pode se tornar um problema no momento da transmissão de um papel, se o substituto tiver outro tipo físico. Em “Pendant que j’y pense”, o bailarino aproveita do seu pescoço longo para fazê-lo cair no ombro ou em várias partes do corpo da parceira que não para de falar, obrigando-a a recuperar a cabeça como se fosse uma bola.

- Em “Les clefs furtives de ma mémoire”, o problema de substituição apareceu também, pois os bailarinos vinham de disciplinas totalmente diferentes. Por exemplo, substituir um trapezista por um bailarino de butô ou um ator físico. Ou então uma atriz mímica sendo substituída por uma bailarina contemporânea. Os solos tiveram que ser adaptados às diferenças físicas entre os dois intérpretes e às técnicas diferentes.

- Em “Miroirs de l’âme”, foi criado um solo especialmente para uma bailarina italiana, a partir de gestos italianos mais usados no dia a dia. Isto pode ficar artificial se ela for substituída por uma bailarina de uma outra nacionalidade e cultura. Neste caso, é preciso praticar muito para que a proposta continue parecendo natural.

- “Que reste-t-il de nos amours?” foi uma obra remontada três vezes: para dois corpos de baile (Bernballett, na Suíça, e Balé da Cidade de São Paulo) e para «à fleur de peau». Foram feitas adaptações importantes a cada montagem para os diferentes corpos, as diferentes personalidades dos novos bailarinos e, em três países, com culturas bem adversas.

## PRESERVAÇÃO DE UMA OBRA DO REPERTÓRIO

Durante todos estes anos, Denise e Michael sempre tiveram como objetivo preservar as obras para poder circular e fazer remontagens para outras companhias. Esta preservação se faz de diversos modos. Para as primeiras peças, por meio de desenhos, mapas e notas detalhadas. Em seguida, tendo como base imagens de vídeo e ainda continuando por esquemas, desenhos e outros modos pessoais aos dois coreógrafos. Nem precisamos dizer que a memória corporal tem um lugar primordial neste aspecto.



## HERANÇA DA MÍMICA E TÉCNICAS DERIVADAS

Apesar de terem trabalhado principalmente com a técnica de Henrik Tomaszewski, os dois coreógrafos foram bastante atraídos pela técnica de Etienne Decroux. Este grande mestre desenvolveu uma verdadeira gramática corporal pela qual se interessaram e se inspiraram amplamente na criação do gestual dançado.

Denise e Michael pensam que a mímica corporal deveria ser mais difundida no meio da dança para complementar a formação. Para eles, a mímica é uma disciplina que engloba todas as outras disciplinas.

Da mímica herdaram:

- a dramaturgia corporal;

- a dramaturgia na escritura de uma obra coreográfica (contam histórias com os corpos, com personagens dançantes num espaço imaginário, em cima de uma estrutura que se tece no decorrer da peça);
- a precisão cirúrgica;
- a observação (físico dos personagens dançantes, gestual bem desenhado);
- o humor.

## DRAMATURGIA E MÚSICA

Além da escritura dramaturgical teatral das obras, outro ponto muito importante que diferencia a dança da mímica no trabalho deles, é a relação com a música.

Nas primeiras peças, a música era utilizada como ambiente sonoro, fixando algumas deixas para ações precisas. Com a passagem para o movimento coreografado, esta utilização se modificou. Elas fixam as coreografias como um “bordado” em cima da música escolhida, com contas e com total precisão nos movimentos.

A música é um elemento realmente importante deste trabalho, sendo, muitas vezes, fonte de inspiração para as diversas qualidades de movimento a serem exploradas.

Quando a música entrou no trabalho de pesquisa da dupla, as partituras de movimento se transformaram em dança. E graças à herança do teatro e da mímica, eles puderam desenvolver uma escritura dramaturgical forte na criação de suas obras.

O teatro vai acontecer exatamente no momento em que dançam e não paralelamente. E é aí que se situa a grande dificuldade e a grande riqueza desta linguagem. O amor do detalhe e a precisão, junto à interpretação das situações e as intenções teatrais, surpreendem e acrescentam à escritura dramaturgical.

Quando começam uma criação, o ponto de partida é o tema. Em seguida vem

uma listagem de idéias ligadas a ele a serem exploradas pelos coreógrafos. Depois, em função das situações e dos estados emocionais propostos, das características dos bailarinos, nasce uma escritura dramática alimentada por todos estes elementos.

Todos estes princípios de base e esta escritura coreográfica fazem com que os elementos cênicos constitutivos de uma obra sejam de igual importância entre si e que formem uma unidade homogênea: o tema, a coreografia, a dramaturgia, o bailarino, o bailarino personagem, o bailarino indivíduo, o cenário, os adereços, a música, as luzes, enfim, tudo é entrelaçado num grande respiro.

Montreuil, abril de 2021

# HIBRIDISMO NA MÍMICA

## SELMA TREVINO

A técnica de Mímica Corporal de Étienne Decroux é a estrutura artística, o pilar no qual eu venho construindo a minha vida artística desde o curso de Artes Cênicas na Unicamp, no qual me graduei em 1992.

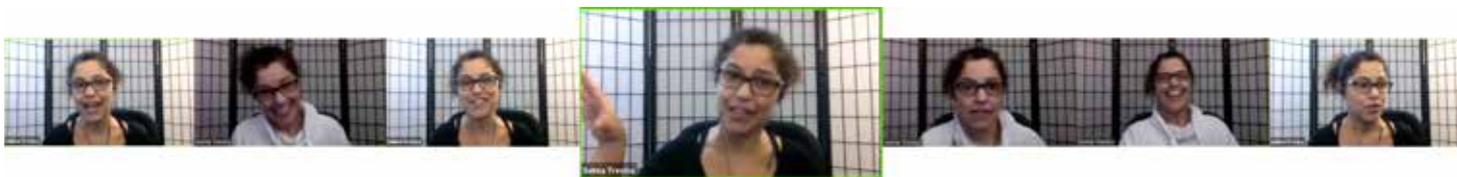


Durante a faculdade, conheci diferentes caminhos de trabalhos físicos e treinamentos de ator. A mímica de Decroux, o treinamento orgânico de Grotowski e a Antropologia Teatral de Barba eram predominantes nos meus estudos e experiências. Orientada pelo professor Luís Otávio Burnier, passei por um treino físico de 4 horas diárias durante os meus dois últimos anos de faculdade, além do currículo normal do curso. Também aproveitava todas as oportunidades de workshops e palestras em Festivais Internacionais de teatro em Campinas e Londrina que ocorriam anualmente, e visitas de profissionais que trabalhavam com a estética corporal de treinamento do ator-bailarino. Em 1996, saí do país em busca de um aprofundamento no trabalho físico do ator-bailarino e fui estudar em Paris com Thomas Leabhart, um dos discípulos de Étienne Decroux.

Conheci o Tom (assim o chamamos) em um dos festivais de Londrina alguns anos antes e me preparei para entrar nesta jornada. Thomas Leabhart é professor do Pomona College, na Califórnia, e em 1997, ele ofereceu um curso intensivo de Mímica Corporal de Etienne Decroux, de seis meses, em Paris, que era parte do seu ano sabático na faculdade. Ali, naqueles seis meses, formamos um grupo de pesquisadores assistentes que iria trabalhar com ele na Califórnia, nos próximos quatro anos. Formamos, então, os “Mices”. Éramos chamados de “camundongos de laboratório”, pois Tom justificou, para o comitê de aprovação da faculdade, a nossa presença dizendo que cientistas tinham os seus “mices” para pesquisas e ele tinha a gente. Conseguimos um visto especial para poder ficar nos Estados Unidos e usar o prédio da faculdade para trabalhar. Tínhamos um estúdio reservado só para nós e acesso aos restaurantes da faculdade. Os custos de viagem e sobrevivência era por nossa conta, por isso tínhamos também que trabalhar para nos manter lá.

O que toda esta história pessoal tem a ver com o Hibridismo na Mímica? A expressão artística começa no indivíduo e nas experiências de sua vida. O Hibridismo começa nesta história pessoal. Falamos de Hibridismo como técnicas corporais e eu acrescento o Hibridismo como experiências pessoais.

Étienne Decroux (1898-1991) foi um homem que sobreviveu a duas guerras. Sua história pessoal é a de um homem de trabalho árduo, persistência e fé. Fé, não no sentido religioso, mas fé no sentido de acreditar. Acreditando que o ator precisava de um treinamento físico preciso, Decroux desenvolveu a Mímica Corporal. Mas na escola onde a conheceu, Le Vieux Colombier, outras aulas de treinamento físico também eram ensinadas. A técnica que desenvolveu tem um treinamento quase militar e, ao mesmo tempo, uma qualidade de libertação expressiva muito forte. Em cima de uma estrutura precisa e rígida, se constrói o patamar para a expressão pessoal e única de cada artista. E esta expressão pessoal é que constitui o Hibridismo.



No grupo formado em Paris, havia pessoas de várias partes do mundo e ali o hibridismo corporal, cultural e pessoal era claro. As estruturas fisiológicas eram diferentes, as estruturas culturais eram diferentes e os históricos artísticos eram diferentes, mas uma coisa era comum: a Mímica Corporal de Étienne Decroux. E a Mímica de Decroux foi o patamar para que todas estas pessoas pudessem expressar os seus Hibridismos. Tivemos resultados fantásticos e bem diferentes no decorrer destes quatro anos, o que revela a potência da técnica da Mímica de Decroux.

No meu trabalho pessoal, hoje, em 2021, a técnica já ficou incorporada e o que é apresentado em cena, é o meu Hibridismo pessoal de anos de trabalho e pesquisa do Movimento. Na companhia de Teatro que eu e o meu marido William Trevino fundamos, Corporeal Arts Incorporated, a Mímica de Decroux é, certamente, um dos elementos de base. William Trevino traz o seu treino que tem como base a

Arte Marcial Coreana Soo Bahk Do. Na cena apresentada do espetáculo “Through the Oak Door”, o Hibridismo técnico e pessoal mostra um estilo criado por nós. Um americano com treino em Artes Marciais e uma brasileira com treino em Decroux, e os dois, com diferentes experiências, menos dominante, em outras linguagens corporais. Este histórico híbrido se fortalece com a escolha de trabalhar um texto de ficção inspirado na mitologia Céltica, mas que também foi construído e criado em cima do conhecimento híbrido da autora. Seu texto não descreve a mitologia Céltica, ele cria novas histórias inspiradas nela.

O nosso espetáculo também não conta estas histórias, ele apresenta a jornada de uma leitora ao lê-las. Isto resulta em uma performance formada por camadas de histórias pessoais, realidades diferentes e técnicas físicas apreendidas. Um caldeirão Híbrido de criação, também representado pela mise en cene, com projeções de diferentes fases da performance tomando o fundo do palco e repetindo momentos como uma roda viva do inconsciente da leitora.

A Mímica Corporal de Etienne Decroux, na nossa expressão artística, foi a base de criação para que os Hibridismos que nos constituem pudessem florescer e trabalhar juntos. Penso que a qualidade técnica, precisa e quase cartesiana, do treinamento da técnica, cultiva um solo criativo, prepara o “solo” do ator-bailarino para florescer. O treinamento das partituras, das articulações corporais, suas combinações e dínamo-ritmo oferecem um lugar seguro e produtivo. A estética criada por Decroux em suas composições, são parte do Hibridismo da pessoa dele e das suas experiências. A genialidade do que ele desenvolveu vem desta possibilidade de criação pessoal. No nosso caso, nós nos treinamos na técnica para cultivar o nosso solo, e, depois, num segundo momento, fertilizar este solo com a nossa criação individual e única, um Hibridismo pessoal.

# ONDE E QUANDO TUDO COMEÇOU... ESSE TAL TEATRO ATIVO VANDERLI SANTOS

Alberto Gaus perdeu sua mãe aos 7 anos de idade, e a partir daí, visitou a solidão, o silêncio e a contemplação.

Com uma infância até então repleta de aventuras, sempre recheada de passeios no lago toda tarde; de poemas recitados por cada irmão nas noites de Natal; de uma casa invadida por fumaça nas constantes e alegres tentativas de fazer funcionar a lareira em dias de frio, e de tantas outras felizes peripécias de uma mãe presente, companheira e brincalhona, Gaus nem de longe imaginava o caminho que estava por vir, pois até então, ali, só cabia felicidade.



Em uma casa de portas sempre abertas para toda a vizinhança fazer de “corta-caminho” entre a rua de baixo e a rua de cima [passavam por lá todos os tipos, quase que como num conto de Monteiro Lobato, personagens vindo de todo lugar: altos; baixos; falantes; havia quem pisasse miúdo; até quem arriscasse uma ginga; e tantos mais!]. UMA FESTA!

Todos portando sorrisos e acenos de gratidão - já lá se via seus amigos clowns lhe saudando e entregando muitos risos de cura.

De repente - ele se viu só. De repente - a porta se fechou. De repente - o silêncio.

Uma vida nova e diferente se abriu à sua frente, além de uma madrasta tentando se aproximar, com tantas idas a médicos, descobriu-se sua dislexia – um dos motivos de seu distanciamento da vida e de repetir 3 vezes a primeira série.

Esse lugar poderia ter-lhe trazido vazio e desistência, mas ao contrário, foi um trampolim para sua jornada de observação e serenidade com o mundo a sua volta.

Lá pelos anos setenta, Gaus teve seu primeiro contato com a mímica clássica, inicialmente com um filme na tv e, em seguida outros, cedidos pelo consulado francês. Foi paixão à primeira vista, e Gaus mergulhou nesse universo.

Decidiu aos 18 anos que queria fazer mímica e levar histórias que ao mesmo tempo alegrassem e inspirassem todas as pessoas que as vissem. Começou sua pesquisa autodidata.

Em 1974 apresentou-se para o mímico Ricardo Bandeira com o seu primeiro espetáculo: “Um Universo Escondido”, e foi convidado a juntar-se à sua equipe de produção. Viajou e trabalhou por 3 anos com Bandeira, a partir daí seguiu sua carreira solo, já com suas inquietações acerca da mímica clássica e do Corpo Brasileiro na Mímica.

Percebeu, logo de início, que seu corpo - que trazia a ginga da capoeira, o samba, as cores e sabores tropicais - era brasileiro demais pra ser cópia. Nascia o Teatro Ativo 100% brazuca.



Começou sua experimentação com a criação de espetáculos como o “O Mágico Trapalhão” (1981), que já trazia uma mistura de coisas: mímica, mágica, sons vocais, participação da plateia, improviso, enfim, já era útero. O “Mágico” percorreu vários estados brasileiros e alguns países da Europa, e ainda em repertório, segue encantando crianças e adultos até os dias de hoje.

Um tempo depois, Gaus criou o espetáculo “Zé Melé Que Tudo Qué” e recebeu vários prêmios como: Molière, Fundacem, Apca, Mambembe, Aplauso; e quando isso aconteceu, ele percebeu que tinha um caminho nessa mistura, nessa junção de ingredientes diversos; no trato com cada elemento da cena (da coxia até o público), na audácia de viver o momento presente. Enfim, se confirmava ali a potência de um caminho de pesquisa, e assim ele seguiu, e vem se aprofundando nessa busca.

Nunca perdendo de vista a sua inquietação matriz, que foi o estopim da pesquisa, seguiu se perguntando: como o corpo brasileiro se expressa, como é a mímica brasileira? Gaus criou outros espetáculos e continuou suas viagens e temporadas, apresentando e ministrando cursos e retiros mais longos em espaços alugados.

A Cia Solar da Mímica nasceu da parceria com a atriz Vanderli Santos (essa que vos fala), com uma experiência de teatro de rua, amante da dança, da fotografia e da escrita. O universo da mímica e da palhaçaria se descortinou para mim, através do contato com o Teatro Ativo, onde venho brincando por todos esses anos. Atualmente procuro intensificar o hibridismo da dança Tribal de Fusão e a temática da expressão da mulher no mundo, nas minhas pesquisas cênicas.

Nos meus experimentos procuro trazer essa reflexão da escolha, manifestação e registro da mulher; e de mulheres com feitos históricos, que de tempos em tempos, mudaram a cena social.

Essa parceria que nos faz Cia, já nos rendeu vários encontros, espetáculos e cursos, que já viajaram o interior do Brasil e países da Europa.

Há 26 anos, o desejo de um maior aprofundamento na pesquisa e a percepção de que o ritmo acelerado da vida urbana causava muitos ruídos foram o estímulo que faltava para uma decisão radical da Cia: afastar-se completamente do “fervo” e do movimento da metrópole e recolher-se num espaço de calma e proximidade com a natureza, ingrediente considerado fundamental para essa conexão maior com a própria escuta e com a expressão singular de cada artista.

Nascia o Solar da Mímica – Centro de Pesquisa e Difusão do Teatro Ativo (1995), a primeira escola da mímica brasileira, um espaço para receber participantes vindos de todo canto, um espaço residência para estudantes de arte, artistas e profissionais de áreas diversas, já que o Teatro Ativo propõe a expressão individual do Ser, a busca por mais organicidade e por um diálogo recheado de “Riso Que Cura”

Tendo o riso como símbolo maior dessa pesquisa, questionamos a qualidade do que se provoca no interlocutor, e, portanto, é uma pesquisa voltada para qual-

quer pessoa interessada em descobrir essa nova relação com a vida, em qualquer palco em que se encontre.

Desde sua fundação, muitas pessoas já passaram pelo Solar da Mímica, seja para retiros teatrais, apresentações artísticas, encontros ou festivais (Encontro CMS, Arte & Gula, FindZen, etc)

## TEATRO ATIVO E SUAS FACETAS

O Teatro Ativo é uma pesquisa nova, com quase meio século apenas; mesmo assim, são 47 anos com o olhar voltado para essa busca de compreensão de como podemos manifestar cada vez mais, o “DNA” dessa linguagem cênica, através de cursos, retiros, espetáculos, textos, estando, portanto, completamente envolvidos com foco, reflexão e experimentação contínuas ao longo dessas décadas.

No nosso repertório de cursos, estão: “Onde Está o Clown?!” , “O Teatro Ativo na preparação do Ator”, “Curta Clown: Como Pensa o Palhaço?!” , “A Voz da Mímica Quântica”, “O Poder do Movimento”, e os módulos do Teatro Sagrado (Xamanismo Solar), que somam mais de 10 temáticas diferentes. Além do nosso repertório de espetáculos.

Esses cursos surgiram com o entendimento das bases principais do Teatro Ativo, que apesar de ser uma pesquisa viva, mantém algumas características que a sustentam, e que, portanto, são aplicadas em cursos e conteúdos diversos, e da mesma forma, podem ser aplicadas a outras técnicas e ambientes profissionais.

O Teatro Ativo principia no SER, no autoconhecimento, na autorresponsabilidade, e na autoconsciência do grau de protagonismo de cada Atuante<sup>1</sup> ( <sup>1</sup>denominamos Atuante o Ser em atuação, seja artista da cena ou da vida cotidiana)

## MÍMICA QUÂNTICA

Um dos temas propostos na VI Mostra Mímica Contemporânea foi o feminino na mímica, é muito interessante poder trazer essa reflexão sobre as energias masculina e feminina e sua atuação na nossa pesquisa. Para essa reflexão trazemos também o que chamamos de Pensamento Patriarcal

A energia feminina é introspecção; aconchego; circular; horizontal; abraça tudo, acolhe; é intuição; E a energia masculina é assertiva; realizadora; pra fora, de manifestação. Ou seja, as duas se complementam, em equilíbrio então, uau! Concentram um poder de realização, inovação e transformação.

Já o “Pensamento Patriarcal” tem uma rigidez; uma verticalidade; é hierárquico; estático; exige que algo sempre esteja acima de algo, alguém acima de alguém. É um sistema que favorece quem está no poder, quem ou aquilo que está acima.

Branco acima do negro; rico acima do pobre; erudito acima do popular; racional acima do empírico; homem acima da mulher; colonizador acima do colonizado, e por aí em diante.

É um amém, que é dado de baixo pra cima. Como se o milagre sempre viesse de cima: da Europa, de terras estrangeiras, do PHD, enfim.

Ressaltando que, tanto as energias masculina e feminina, quanto o Pensamento Patriarcal residem no homem e na mulher, é muito importante não se perder de vista que é preciso buscar o equilíbrio dessas energias e manter a vigilância constante acerca do pensamento patriarcal, dentro de cada Ser, para que uma mudança seja possível de fato.

A Mímica Quântica propõe o equilíbrio entre as energias feminina e masculina e o combate ao pensamento patriarcal.

Propõe que sejamos protagonistas, cada um na sua força, na sua potência de criação. Que paremos com esse amém, para que assim, possamos descobrir nossas potencialidades e expressões únicas.

Propõe que utilizemos a energia feminina para canalizar a intuição e trabalhar com corpos sutis, porque é essa energia feminina que traz essa abertura, para irmos além da cicatriz que está no corpo físico (como essa cicatriz reverbera no corpo emocional, e em outros corpos sutis?). E a partir daí, em equilíbrio com a energia masculina, manifestar, criar, produzir.

A mímica Quântica propõe uma conexão com o tangível e o intangível.

Quando decidimos nos retirar para o meio da natureza, foi muito para isso, para ampliar esse diálogo com essas outras camadas, que no ruído da rotina, se perdem.

E a natureza é portal de conexão e fluidez de diálogo, não existe nela uma coisa do tipo: o movimento dessa árvore é um movimento sujo, não é um movimento de árvore; o voo desse inseto, é um voo sujo, não é assim que um inseto voa.

Não tem isso na natureza, esse julgamento vertical, tampouco um castigo ou repúdio em função das diferenças; tudo se complementa, cada qual com sua própria importância e beleza, tudo é um organismo vivo.

E essa é uma das premissas do Teatro Ativo (mímica quântica, clown ativo, Xamanismo Solar): cada ser tem sua importância e beleza e seu movimento próprio, e a intuição vai te levar a novas aberturas e conexões.

Na mímica quântica procuramos chegar a uma relação de igual para igual entre todos os elementos da cena, procuramos atingir um ponto de conexão horizontal: Como é sentir o mundo em uma igualdade, não comandar e nem ser comandado, e sim, fluir o fluxo?

Aqui no Solar da Mímica, quando falamos de mímica quântica, falamos de uma busca por um contato com o movimento em todas as suas dimensões, sem um limite de tempo-espço.

Entretanto, como sociedade, temos palavras-imagens estabelecidas que não nos permitem uma conexão com o movimento expansivo e ilimitado.

Na nossa visão, a palavra é assertiva, direta, é resumo, definição; E movimento é fugaz, expansivo, é mudança constante.

A palavra é resposta, enquanto o movimento é pergunta, a palavra é singular enquanto o movimento é plural. Palavra é rótulo, é fim. Movimento é princípio.

O corpo físico, se encerrado nele mesmo é a palavra, os corpos sutis são o movimento, a mímica quântica entrelaça todas as camadas.

Tudo está em perfeito movimento, o copo vazio está em perfeito movimento com o ar, e eles se completam.

Se tomamos como exemplo uma pessoa fazendo pão: colocando a farinha, o fermento, a água, o sal, o açúcar, todo o movimento vai transmitindo mensagens diferentes. A mudança da textura muda as emoções, o movimento do aroma do pão nos leva a um outro ambiente.

Ao saborear o pão, percorremos em fração de segundos, infinitos lugares e tempos diferentes.

O que nós estudamos aqui é essa viagem que não tem tempo, nem espaço que limitem as possibilidades criativas.

A Mímica Quântica, portanto, não é uma técnica fria de repetição de movimentos, é uma técnica quente de pulsação com os movimentos.

# APORIAS DE UM INICIANTE NA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA

## YURI NEGREIROS

Há pouco tempo iniciei os estudos em Mímica Corporal Dramática, e sendo um jovem ator, acreditei, de maneira pretensiosa, que poderia extrair algo que pudesse somar ao meu trabalho de atuação, e pudesse buscar novas perspectivas para o meu fazer teatral. Afinal, a formação dos atores no Brasil é “textocentrista”, e não pude escapar de, muitas vezes, estar inserido em processos que contemplam essa tradição.



Comecei o trabalho em uma curta oficina com Ana Teixeira, diretora do Amok Teatro, uma conceituada companhia no Rio de Janeiro, pois já tinha assistido ao trabalho dela, e quem a conhece, sabe da qualidade técnica e da pesquisa pedagógica desenvolvida por eles. O olhar que o Amok Teatro tem da cena teatral e a maneira que isso reflete nos espetáculos já é, sem dúvida alguma, um grande aprendizado, porém eu não havia ainda experienciado a abordagem que eles desenvolvem com a obra de Decroux.

Ana, é uma grande profissional, e isso não é somente um elogio. Com um currículo invejável e apaixonada pela técnica desenvolvida por seu mestre Decroux, ela é uma daquelas professoras que nos ensinam a amar o que está sendo ensinado, por meio de um olhar humano, através da técnica. Dessa maneira, logo nas primeiras aulas, apesar da dificuldade inicial, eu e os outros alunos fomos convidados a nos apaixonar também pela Mímica, e isso é o que me mantém conectado com o trabalho semanal que desenvolvemos.

O trabalho técnico é difícil, não vou negar, ainda mais tendo que trabalhar de maneira remota, consequência da atual situação da pandemia. Mas seguimos firmes nos “quadrinhos” dos aplicativos e nas leituras em PDF sendo compartilhadas. Mas acho que a maior dificuldade, e talvez onde resida o maior elemento de encantamento com a obra, é que, além das questões motoras, é fundamental um desenvolvimento de uma ética do ator mímico na relação com seu teatro.

Pude perceber o quanto a ética edifica a técnica participando da IV Mostra de Mímica Contemporânea. Pela primeira vez tive acesso à fala de diversos atores e diretores que estudaram nas escolas internacionais onde a mímica se sistematizou. Foi muito importante o processo de conhecimento das perspectivas que a mímica tinha e tem fora do Brasil, e como cada um dos mestres participantes se relaciona com o trabalho teatral atualmente. Através do evento, conheci professores como Gaus e George Mascarenhas, ambos com uma linda trajetória dentro da arte, e que se tornaram pessoas que passei a acompanhar o trabalho. Acho o evento muito necessário para a discussão dessa arte no Brasil.

Sempre me lembro que quando iniciei no Teatro, tinha uma certa inveja dos alunos de ballet clássico, que dedicavam uma vida ao aprendizado de uma técnica que edificasse obras tão fantásticas que pudessem transcrever a vida em movimentos. Hoje vejo que a obra de Decroux me proporcionou esse encontro com uma técnica que me lembra e me pede a dedicação dos bailarinos clássicos. E completamente preenchida de pensamentos e reflexões, muitas vezes até política, a Mímica realizou esse desejo antigo de ver e ser um corpo onde se materializa uma ideia.

Por meio dessas reflexões a que o corpo é exposto, sinto que a mímica proporciona ao ator um tornar-se uma espécie de guardião de uma movimentação que muitas vezes já não faz parte do “acervo de movimentos” que usamos no dia a dia, ou seja, nossa partitura física do cotidiano. E esse empobrecimento da gestualidade parece ser reflexo do comodismo da sociedade atual, causado talvez pela facilidade das novas tecnologias, soterrando o gesto com a passividade da verbalização massiva. Acho que a obra de Decroux é um manifesto contra essa passividade, e esse comodismo contemporâneo. A mímica é quase sempre um convite ao conflito, e nesse conflito, se estabelece o drama.

A Primeira peça que aprendi foi “O Carpinteiro”, em que o drama se estabelece na relação de um carpinteiro com um parafuso em um nó da madeira. Acho que o drama inicial se dá em aprender a partitura física, depois ao analisar o drama do trabalhador tentando superar aquele obstáculo pequeno, mas que, ao mesmo tempo, lhe causa um grande impedimento e lhe põe diante de um conflito. Ali, pude perceber o enfrentamento ao comodismo do cotidiano na obra de Decroux.

Mas como diz o título do texto, aqui estão apenas aporias de um iniciante que pretende estudar e vivenciar mais dessa obra que tenho considerado tão atual e fundamental. Se pudesse resumir o que aprendi até hoje, nesse pouco tempo, seria que a obra de Decroux é um convite. Um convite ao pensamento, a se manifestar, a ir contra o comodismo, resistir politicamente, a se apaixonar pelo conflito do ser humano, enfim um convite a refletir e participar do maior dos conflitos, chamado: Vida.

### Mímica e Comicidade

Mímica, do grego Mimeses, significa imitação. Quando imitamos, estamos fazendo mímica. Seja no teatro, na dança, no circo, no cinema ou na vida. Se diz mímico, ou mimo, aquele que se expressa usando a técnica da mímica. Já a Pantomima significa “tudo em mímica”, é um estilo teatral em que uma história, ou fato, é narrado sem palavras. O narrador conta e interpreta todos os personagens de forma didática, para que o espectador compreenda, sem dúvidas, o conteúdo da história.

Quando o espectador se identifica com a cena mimada, quando a catarse acontece, o trabalho do mímico se completa. Mas, para que isso aconteça, a técnica deve permitir que a comunicação seja eficiente e que também seja lúdica. A maneira mais divertida é através do humor. A construção inteligente e engraçada mantém a atenção, provocando a reflexão com graça.

As diferentes formas de humor podem ser expressadas através da mímica. Sátira, paródia, anedota, palhaçada e a bufonaria são alguns exemplos.

O conteúdo pode ser crítico, reflexivo ou simplesmente divertido. De qualquer forma, o elemento surpresa, original, agregado à técnica bem apurada fazem com que o espectador se transporte para um universo onde ele enxergue, sinta, viva, ou reviva uma experiência emocionante.



## **Novas perspectivas de criação**

Para abordar o assunto sobre as novas perspectivas dentro da criação artística mímica, é preciso questionar primeiramente quais seriam as “antigas”. Ou seja, de onde viemos enquanto artistas, em quais fontes bebemos para construir o conhecimento sobre o qual trabalhamos e, sobretudo, como usamos as ferramentas aprendidas para a construção da obra em si. A partir desse questionamento inicial, poderíamos partir para perguntas que contextualizam o assunto de forma a definir, cada vez mais, os aspectos que consideramos “novos” dentro de todos os possíveis.

Por muitas vezes, um trabalho artístico já conhecido entre artistas pode ser uma novidade para quem nunca teve contato com ele (por exemplo, um clássico, um quadro cômico, uma gag, etc.). Então chegamos à pergunta: O que é o “novo”? E, mais que isso, novo para quem? Criar de forma nova reverbera na maneira como o público recebe a obra, ou se refere apenas ao trabalho invisível de pesquisa e criação? Nesse sentido, qual a diferença entre trabalhar de forma “nova” ou aplicar conceitos já conhecidos para aprofundar uma linguagem artística que evolui com o tempo? Nesse ponto de vista, as dimensões da criação passam pelas escolhas pessoais referentes ao momento de cada artista. Ou seja, o que é novo para um artista, pode não o ser para outro, ao passo que uma repetição de padrões de uma criação para outra pode significar, não uma tendência à repetição, mas um aprimoramento da própria linguagem que tal profissional está investigando, em uma linha temporal mais ampla.

Em se tratando de uma área como a Mímica, em que o número de companhias em atividade é bastante inferior ao número de artistas independentes que seguem seus próprios processos de investigação, é normal que o espectro artístico seja bastante variado, e que as misturas de linguagem, técnicas e estilos aconteçam com muita frequência. O processo se torna mais individualizado, e, por isso, não podemos deixar de olhar para ele como uma extensão das escolhas pessoais do indivíduo-artista, bem como seu contexto histórico-social, palco de surgimento de suas experimentações. O olhar para o objeto de estudos parte do âmbito pessoal, e cabe a cada criador e a cada criadora perceberem quais são os seus limites

# REFLEXÕES

## MAICO SILVEIRA

a serem transpassados para permitir que o desconhecido surja e se transmute em arte. Por um lado, esse aspecto é rico, libertador, e deixa o panorama da Mímica mais plural, por assim dizer. Por outro lado, ao jogar para o indivíduo a responsabilidade de ser parte desse aprofundamento, estamos sujeitos também à variabilidade de cada olhar, estilo e limitações próprios de cada artista.

Ao falarmos, por exemplo, sobre “deixar o desconhecido aflorar”, percebe-se que existem diferentes formas de lidar com esse desconhecido. Os seres humanos, por natureza, têm a tendência de permanecer no seu lugar de conforto. Afinal de contas, de que serve se aventurar em terrenos desconhecidos que podem oferecer perigos diversos – e isso vale para a vida e para a arte –, quando poderíamos nos manter confortáveis ao encontrar uma receita infalível de sobrevivência e de sucesso? Uma das primeiras lições que seres humanos que optam por uma carreira artística recebem – ou deveriam receber – é justamente sobre a importância de se auto aprimorar e criar ferramentas que vão permitir que o encontro com seus limites de conforto seja mais proveitoso para a criação. O medo do novo é algo natural, e cabe ao artista “lutar contra a gravidade” e “permanecer em pé”, aqui citando um aspecto importantíssimo do trabalho de Decroux, que vincula diretamente o propósito da vida do artista com a sua criação.

Por isso, cabe nos perguntarmos enquanto artistas, numa reflexão individual a ser posta em pauta e reatualizada constantemente: será que eu me disponho ao novo? Será que eu abro espaço ao desconhecido dentro da minha criação? Com certeza uma experimentação artística que tenha essa característica cria caminhos completamente novos entre o que era o projeto inicial e o que será a criação



final. Uma criação artística, em essência, pressupõe o contato do artista com esse universo amplo, pleno de possibilidades, em que o próximo passo será rumo ao desconhecido. Caso a criação não se depare com esse universo, ela permanece sob controle mental daquele que cria. Com certeza isso é um dos fatores que tornam um trabalho previsível ou, no mínimo, que não atingiu sua plenitude e maturidade artística.

É preciso ter em mente que o processo de criação é algo que se aprende e se consolida com a prática, por isso, ao tratar do assunto, precisamos também levar em consideração a maneira como o artista aprendeu – e/ou assimilou – que poderia usar sua técnica em determinada criação. No que tange à pedagogia da Mímica, podemos perceber que nossas escolas se dividem entre a nobre função de preservar os ensinamentos dos mestres (partindo de Decroux e encontrando as diversas ramificações da técnica proposta pelos seus discípulos) e a constante atualização dos seus métodos e abordagens frente ao mundo contemporâneo. Isso faz com que a informação sobre a criação mímica seja, em certo ponto, fragmentada: ou com muito respeito à técnica instituída, ou com a tendência de hibridização de linguagens. Esses dois aspectos são primordiais, mas guardam pequenas sombras que têm que ser constantemente revisitadas para que o artista consiga se libertar de possíveis amarras que possam surgir no processo criativo. No caso do respeito excessivo à técnica, podemos nos sentir engessados no “isso é mímica?”, ou no “pode isso na mímica?”. Já no lado oposto, corremos o risco de ir nos distanciando cada vez mais do rigor técnico, a ponto de perder as margens que deixam o trabalho melhor definido. O artista, como criador solo nesse mundo de referências, tem a missão de encontrar o seu ponto justo entre uma coisa e outra, além de, claro, ter o direito de deixar um desses aspectos se sobressair por vezes, e de maneira consciente. De qualquer forma, uma vez que o treino esteja assimilado pelo corpo, ele sempre estará presente nas diferentes incursões do artista em linguagens diversas.

Na criação contemporânea encontramos artistas que se encontram multifacetados em diversas linhas de conhecimento e pesquisa: pessoas que aliam seus conhecimentos da Mímica com diversos estilos de atuação física. As linguagens, em combinação, se alimentam e se inspiram mutuamente, o que faz com que mui-

tos dos artistas que pesquisam esse teatro já não caibam em nenhuma definição predefinida sobre a própria natureza do seu métier. Se torna mais raro encontrar um contador de histórias que exerça apenas essa profissão, por exemplo. Ou um palhaço que não estude os movimentos que dão precisão aos seus quadros.

A miscigenação de linguagens acaba sendo um troféu contemporâneo: somos artistas que têm acesso a múltiplas formações, devido à própria característica de distribuição dos conteúdos e acesso à informação. Também refletimos a multiplicidade do ser, no ritmo de uma geração que já não está condicionada a um único fazer, a uma única linha de carreira a seguir. O contexto histórico também conta muito nesse momento: como estamos vivendo o momento político, como está a força monetária (o que define onde você vai passar um chapéu, por exemplo), como o trabalho em presença compete com as novas mídias de comunicação que conversam de formas diferentes com o público e que acabam sendo concorrência para as artes vivas, ou como as artes vivas recorrem às próprias mídias de comunicação em massa para oferecer arte digital a distância. Tudo reflete o momento histórico no qual se vive, e dele também depende as escolhas sobre qual ferramenta usar para que a mensagem chegue ao público.

Talvez isso seja “o novo”. Ou talvez um dos aspectos que componham uma possível “nova perspectiva de criação”. É importante usar essa profusão criativa, de forma a libertar o artista, incentivando o processo de construção de uma obra, sem cair em armadilhas que nos fazem querer colocar em cena, ao mesmo tempo, todos os conhecimentos adquiridos, como se fosse possível abrir o espectro do que é mostrado, e, ainda assim, desejar atingir o íntimo do público. Afinal de contas, são muitos os caminhos a serem tomados, mas se pegarmos todos ao mesmo tempo, possivelmente nos perderemos no emaranhado dessas possibilidades. A construção artística passa por um processo intenso de escolhas, descartes e edições, e muitas vezes, por força de buscar o melhor ângulo de abordagem, o artista pode descobrir algo novo, mas nada garante que ele não esteja dando uma volta temporal e encontrando conceitos até então desconhecidos para si, mas que já foram explorados por outros artistas ao longo do tempo.

## CONCLUSÕES FINAIS

### VICTOR DE SEIXAS

Mesmo que esse não seja o foco desta edição a promoção do Mimo Corpóreo, não é possível deixar de falar em Etienne Decroux, um nome que foi repetido várias vezes e se encontra em vários dos artigos desta publicação.



O trabalho de Decroux foi um marco na história da mímica como arte autônoma, pois foi ele o primeiro a organizar uma técnica e um estudo com uma complexidade impressionante, e a partir dele, surgiram várias outras escolas de estilos e estéticas distintas pela Europa.

Decroux falava metaforicamente sobre a importância da construção tijolo por tijolo da “catedral da mímica”, um termo curioso para um ateu e anarquista assumido, porém, acredito que imaginava que seu sonho não seria possível como trabalho de um homem só, mas de uma construção de gerações, e essa alegoria de uma ‘catedral’ pode ser entendida como um lugar sagrado para abrigar algo que ele dedicou sua vida a estudar e desenvolver. Também sabemos que Decroux amava a linguagem poética, inclusive é descrito por vários ex-alunos que ele gostava de declamar poesia e recitar trechos de literatura clássica francesa nas suas aulas, como poética, durante o treinamento.

Não acredito que seria, assim, o objetivo do próprio Decroux, com essa metáfora, propor “a catedral da mímica” como um templo de adoração de si mesmo ou da própria arte, prefiro imaginar que fosse no sentido de construção de um espaço plural de um templo para algo sagrado, pois o próprio Decroux era um profanador no sentido de criação. Ele nomeou seu trabalho de ‘Mímica Corporal’ sem trazer nada da tradição da própria mímica, algo que ele inclusive abertamente detestava.

Decroux propôs algo completamente diferente de tudo que indicava a tradição da mímica, ele realizava um trabalho que, para muitos, se aproximava da dança,

algo que Decroux negava veementemente. Essa profanação de Decroux confundiu completamente os críticos e pesquisadores de sua época, que acabaram criando termos mais confusos ainda para tentar 'encaixá-lo'. Mas mesmo sem esse interesse de continuar com ou contra a tradição, esse caminho foi retomado por vários de seus ex-estudantes, como Marcel Marceau, que criou uma versão contemporânea da pantomima branca e outros tantos alunos do próprio Marceau, como também alguns alunos de Decroux que retomaram o diálogo com a tradição e desenvolveram escolas que estão vivas até hoje.

Existe um imaginário da escola do porão de Decroux como um templo sagrado e ele como um grande sacerdote de uma seita iniciática secreta, onde os iniciados nessa doutrina repetem, diariamente, seus rituais solitários na forma de coreografias abstratas e se reconhecem por seus anêis e suas escalas corporais em stacatto.

Seria esse um desejo do próprio Decroux? Ou seria uma forma carinhosa, mas perigosa de seu ex-alunos em se converterem em ex-discípulos e, assim, guardarem a imagem de seu antigo professor/mestre em um lugar sagrado próximo de si?



Não sei se é realmente relevante tentar responder a essas perguntas, o que consigo pensar é que o Mimo Corpóreo é algo dinâmico e vivo, e a partir dessa técnica, se criaram muitas outras. Ela fomentou a base de muitas escolas e grupos artísticos, de teatro, dança e até mesmo mímica! A sua 'profanação' foi o que a manteve viva.

Prefiro, assim, imaginar Decroux como um filósofo, não como um sacerdote, e colaborar na construção de nossa catedral como um cientista, não como um discípulo, estamos ligados pelo legado do nosso professor Decroux e temos a liberdade de, como ele, profanar o sagrado e navegar para qualquer lado que queiramos, realizando os encontros, nossas escolhas estéticas e intelectuais, e criar a partir da técnica.

Estamos construindo e definindo essa arte, que ainda é muito nova, como uma arte autônoma, descobrindo suas possibilidades e seus hibridismos. A mímica em si, como linguagem, não é nova. É tão antiga, ou mais antiga, que o próprio teatro e a dança, mas essa proposta que seguimos e que começou com Decroux, é relativamente nova e ainda temos muito que acrescentar e construir.

Diferente de uma construção convencional, que tem um momento que termina, de colocar o teto, nossa construção não: estamos construindo um prédio que nunca terá um fim e nunca terá um teto, nossa catedral está aberta às chuvas e a todas as possibilidades que vierem!

Assim, esperamos que a Mostra e essa publicação sejam tijolos importantes nessa construção!



## VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA - 2021

### FICHA TÉCNICA:

**Direção geral:** Victor de Seixas

#### **Anfitriões:**

Eduardo Coutinho, Fernando Vieira, Rose Prado, George Mascarenhas, Janaina Tupan, Maico Silveira

#### **Convidados:**

Leela Alaniz, Alberto Gaus (Solar da Mímica), Ana Teixeira (Amok), Gabriel Guimard, Jiddu Saldanha, Miqueias Pas, Leandro Calado, Álvaro Assad (ETC e TAL), Denise Namura, Lina do Carmo, Tomaz de Aquino, Selma Trevino, Jeferson Rachewsky, Deborah Moreira, Bya Braga, Gilson Cezar, Luis Louis, Marcya Harco, Brisa Caleri, Karol Schittini, Vanderli Santos, Nicole Pschetz, Aqua, Bruno Sagesse, Elisa Neves, Vitória Fallavena, Rodrigo Nasser, Edson Duavy, Luana U, Chris Cruz, Dyego Stefann, Carlos Javkin, Alejo Linares, Hugo Oskar, Newton Yamassaki, Marko Stojanovic, Oscar Valsecchi, Sophie Kasser, Tania Coke e Kentaro Suyama, Carlos Agudelo, Ricardo Gaete, Mantin Peña, Ivan Tisocco.

**Produção e execução:** Núcleo Angatu, Maico Silveira, Priscila Alcebiades e Joyce Nogueira

**Assessoria de imprensa:** Patrícia Boudakian

**Técnico de áudio e vídeo:** Fernando Mastrocolla

**Assessoria de acessibilidade:** Museu Vozes Diversas - Tamara Cruz e Cintia Alves

#### **Intérpretes de Libras:**

Greicy Santos, Andrey Gonçalves, Cláudia Vieira, Sylvia Sato, Vânia Santiago, Tiago Coimbra Nogueira, Juliano Prates, Ricieri Palha.

**VEJA NO YOUTUBE:** [www.youtube.com/nucleoangatu](http://www.youtube.com/nucleoangatu)



WWW.MIMICAS.COM