

## COMPREENDENDO A MÍMICA CORPORAL DE ÉTIENNE DECROUX [1898-1991] COMO UMA ARTE INTERDISCIPLINAR

WESLEY FONTENELE

A Mímica Corporal proposta e exercitada pelo francês Étienne Decroux<sup>1</sup> [1898-1991] foi profundamente marcada pelo contato, pela troca e mesmo pelo embate estético e ideológico com outras manifestações artísticas, como a dança (especialmente o balé clássico), a escultura e a música, destacando assim o caráter intencionalmente multidisciplinar do seu trabalho, tanto pela apropriação de elementos formais e éticos (entendendo estética e ética como elementos inseparáveis), quanto por sua negação.

107

### O INTÉRPRETE COMO ESCULTURA HUMANA

Como aponta o historiador Giulio Carlo Argan (1999), em Arte a noção de "maneira" muitas vezes é ligada a algo negativo. Afinal, algumas análises sobre a história

---

<sup>1</sup> Étienne Decroux, nascido em Paris em 1898, foi um importante mímico e pedagogo francês, estudou com Jacques Copeau na *L'Ecole du Vieux-Colombier*, participou da companhia de Charles Dullin e ao longo de décadas pensou uma técnica para o treinamento atoral, que viria a ser a Mímica Corporal, pautada na busca por um uso não literal e metafórico dos elementos da cena; pela fragmentação e dilatação do corpo do intérprete e pela codificação de gestos e movimentos. Foram alunos de Decroux: Luis Otavio Burnier, fundador do Lume Teatro; Marcel Marceau; Yves Lebreton; Jessica Lange e muitos outros.

do Teatro e das Artes Visuais são permeadas por binarismos, cabendo destacar aqui o par "conteúdo x forma". A forma chega a ser tida como um inimigo que deve ser descartado da obra de arte, como se fosse dissociada dos conteúdos e conceitos presentes no trabalho artístico. Conteúdos estes que são por vezes hipervalorizados a despeito de uma forma que seria apenas um simples mecanismo de transmissão das ideias e conteúdos pretendidos. No entanto, é necessário compreender que conteúdo e forma são absolutamente inseparáveis. As formas comunicam os seus conteúdos (não de uma forma exclusivamente racionalista), uma vez que estes só se materializam por meio de um aspecto formal X ou Y. E os conteúdos, devendo levar-se em conta sua multiplicidade, necessitam de formas diversas e por vezes distintas para se apresentar. É preciso pensar dialeticamente essas noções: "[...] a concepção não dialética de forma e conteúdo nos remete à obra de Hegel, ponto culminante tanto do pensamento dialético quanto do histórico. [...] Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos". (SZONDI, 2001, p. 18)

Mesmo em relação à arte teatral, são comuns clichês como "A atuação daquele ator é profundamente maneirista", resultado do "preconceito antiteatral" exposto por Martin Pucher em seu livro *Stage Fright* (2002). É esse "preconceito" e, de certa maneira, o medo da forma o que Decroux deseja encarar e encara quando afirma que não devemos temê-la, mas dominá-la. (DECROUX, 1985) Decroux buscou realizar esse domínio da forma por meio da criação de um repertório de movimentos pré-fixados (assim como no balé clássico) que visava criar esculturas em movimento. Estes movimentos deveriam ser repetidos exaustivamente no treinamento diário do ator para que este obtivesse uma expressividade e segmentação corporal como a da escultura.

Uma estátua! Imagine! Algumas vezes, nós vemos escrito no pedestal de uma estátua: "Erigida com a generosidade de doações públicas". Você já viu isto, não? Isto quer dizer que muitas pessoas se reuniram para levantar fundos para erigir a estátua. Que ideia emocionante e significativa! Contudo, tudo isto não nos leva à mímica. Talvez eu me impressionasse mais com a escultura do que com a dança [...]. (DECROUX apud SEIXAS, 2009, p. 6-7)

Decroux estruturou sua Mímica Corporal como um mosaico, uma vez que traz à tona a imagem da estátua, a incorpora ao seu pensamento e à sua *práxis* artística, mas faz questão de frisar sua incompletude e devir poético, já que "tudo isto não nos leva à mímica". Não leva à mímica totalmente, mas se deu como um dos passos tomados para a estruturação da Mímica Corporal, estruturação esta que se deu em uma dialética constante

entre finalização e incompletude, como exposto simbolicamente por Decroux no poético título do capítulo *Before being complete, arte must be* (Antes de ser completa, a arte deve ser) de seu livro *Words on mime* (1985), ainda sem tradução para a língua portuguesa. No trecho transcrito acima merece destaque também o viés eminentemente coletivo da arte mímica, que é resultado de uma inspiração e apropriação de elementos, neste caso da escultura e do incentivo escultórico coletivo, que tem na sua constituição um caráter público e social. Em relação à escultura "muitas pessoas se reuniram para levantar fundos", sobre a mímica, analogamente, Decroux a queria pautada no contato coletivo e na abertura para a alteridade. "Eu gosto dos corais de canto e fala e de coros de procissões e de protestos, é claro, sou fascinado pelos monumentos, porque um monumento é um lugar onde as pessoas se reúnem" (DECROUX apud SEIXAS, 2009, p. 6).

Decroux, sempre se apropriando das formas e dos conteúdos, das éticas e das estéticas, o fez também em relação ao trabalho escultórico, incorporando a coletividade exposta acima, mas também:

Decroux explica, tecnicamente, que ao imaginar uma estátua se movendo dentro de um globo pequeno de vidro, ele pensa que ela não pode se mexer tanto com os braços. Deve mexer mais seu tronco e menos os braços e pernas. Ou, se eles mexem, devem ser comandados pelo tronco, porque, além de tudo, como Michelangelo dizia, segundo ele, braços e pernas é algo fácil de quebrar em uma estátua; e, também, no tronco está o centro do ser no dizer do artista. (BRAGA, 2013, p. 50)

109

O trabalho escultórico influenciou o trabalho de Decroux quanto ao movimento do artista da cena, influência essa que, segundo ele, poderia até ter se tornado uma segunda profissão:

"Se não tivesse sido mímico corporal, gostaria de ter sido escultor". Isso porque o artista sente forte relação entre as duas artes. No contexto de sua fala, a arte da escultura se refere à de Auguste Rodin que revela, para ele, uma poetização da realidade por meio da expressão em três dimensões. A obra de Rodin, em sua materialidade visível, impressiona Decroux para além da recepção de sua forma. Portanto, sua alta consideração da mímica corporal em relação às outras artes, ainda que em nomenclatura estranha, se dá por compreender ser esta capaz de revelar um *pensador* em movimento de fato, aludindo, assim, à obra clássica de Rodin, *O pensador*. (BRAGA, 2013, p. 51-52)

Torções do corpo. Formação de ângulos quase retos entre as estruturas corporais. Dissociação e articulação entre os movimentos da cabeça, do tronco e dos membros. Representação da figura como que em um movimento interrompido, ou em pré-movimento. Amplificação e dilatação do gesto cotidiano. Estes são elementos reconhecíveis nas obras abaixo e que influenciaram profundamente as proposições de Decroux, de forma que para o intérprete cênico seria de grande utilidade a apropriação da escultura, o conhecimento das noções de forma, tridimensionalidade e dilatação corpórea, características estas fortemente presentes no trabalho escultural de Rodin, que é citado longamente por Decroux em entrevistas e em alguns de seus escritos. Estes elementos também aparecem nos trabalhos do escultor Michelangelo, considerado por Argan (1999) o "primeiro" e o "maior" escultor maneirista, o qual foi uma das maiores influências de Rodin, tendo este viajado para a Itália para estudar o trabalho do escultor italiano e desdobrado posteriormente questões já apontadas inicialmente nas obras de seu "mestre": torções, amplificação do gesto e especialmente a representação da figura como que em um movimento interrompido. Desta forma, pode-se reafirmar a relação de Decroux com uma arte pautada em dominar a forma, a "maneira".



Esculturas de Auguste Rodin, d esquerda para a direita: Pierre de Wiessant Nude (1886), Pierre de Wiessant (1887) e Adam (1910). Fonte: Pinterest. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/535435843174809621/>. Acesso em 05 de julho de 2016



Posições corporais de Étienne Decroux em seu treinamento com a Mímica. Fonte: DECROUX, 1985, p. 96-98.

A partir dos elementos presentes nas esculturas de Rodin já explicitados e de sua apropriação pelo projeto artístico de Decroux, pode-se confrontar as esculturas destacadas acima com as posições corporais propostas por Decroux em seu treinamento com a Mímica Corporal. Visualmente parece claro o espelhamento das esculturas no corpo do intérprete - a dilatação do gesto, o equilíbrio/desequilíbrio e a fragmentação dos movimentos -, mas é possível acrescentar outras camadas nesta tentativa de relacionar e aproximar ambas propostas estéticas. O próprio Decroux, durante cinquenta anos como formador, sempre expôs a importância de Rodin para a proposição da Mímica Corporal, sendo que ele “formulou e cuidadosamente codificou sua nova gramática da mímica corporal nos anos 30 e 40, utilizando as esculturas de Auguste Rodin, sua gestualidade e código escultórico, como uma das suas principais bases”<sup>2</sup>. (DE MARINIS, 1993, p. 125. Tradução do autor).

111

A transposição da figura escultórica para o corpo do ator é um tema muito vasto, por isso esta análise será aprofundada por meio de um ponto específico, a representação da mão humana na escultura e sua incorporação e proposição formal na Mímica, tendo em vista que "Decroux codificou alguns usos extra-cotidianos das mãos inspirando-se nas esculturas de Rodín, na dança clássica e no teatro oriental"<sup>3</sup>. (GOMEZ, 2014, p. 103. Tradução do autor)

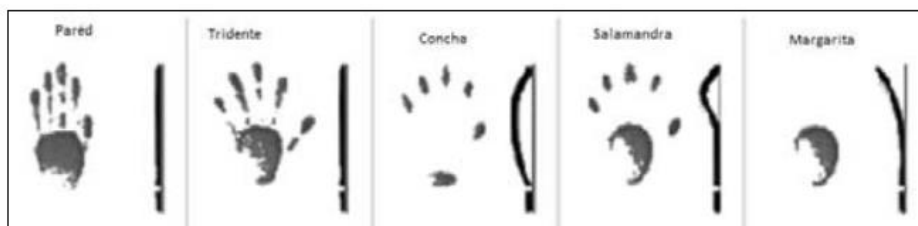
Tanto na mímica como na dança, cumprem (as mãos) a função de desenhar o espaço e criar uma ilusão de realidade: o espaço toma forma e o ar se põe em movimento, graças ao movimentos das mãos [...]. Nem nos exemplos ocidentais de teatro nem mesmo na mímica se codificam as mãos com a profundidade que se faz em muitas tradições teatrais

<sup>2</sup> "Decroux formulated and carefully codified his new grammar of physical mime in the 1930s and the 1940s, using Auguste Rodin's sculptures, and hence Rodin's gestural and sculptural codes, as one of his principal sources."

<sup>3</sup> "[...] Decroux codificó alguns usos extra-cotidianos de las manos inspirándose en las esculturas de RODÍN, la danza clásica y el teatro oriental".

asiáticas, mas se consegue o mesmo efeito de vida a partir de um processo individual, frequentemente por meio de que se pode fixar sem perder vivacidade<sup>4</sup>. (GOMEZ, 2014, p. 105. Tradução do autor.)

Nas imagens abaixo estão dispostas as diversas posições de mãos que Decroux codificou. Por exemplo, a posição "salamandra" se dá pelo achatamento da palma da mão e o encolhimento dos dedos, resultando em imagem muito semelhante à mão direita da escultura de Rodin *Pierre de Wiessant Nude* (1886):



Posições das mãos codificadas por Étienne Decroux, a partir de pesquisas sobre a escultura e sobre o teatro oriental. Fonte: GOMEZ, 2014, p. 105.



À esquerda, recorte da posição "salamandra"; à direita, registro em perfil da escultura de Rodin *Pierre de Wiessant Nude* (1886). Fonte: Imgrum. Disponível em [http://www.imgrum.net/media/1001816637126855640\\_1352480369](http://www.imgrum.net/media/1001816637126855640_1352480369). Acesso em 05 de julho de 2016

Verifica-se como o trabalho escultural de Rodin, por meio da representação segmentada de partes do corpo (neste caso especificamente das mãos), suas torções e criação de formas extra-cotidianas do corpo humano influenciaram Decroux na codificação de sua técnica. E essa aproximação exposta aqui entre a proposição por

<sup>4</sup> "Tanto en mimo como en danza, cumplen la función de diseñar el espacio y crear una ilusión de realidad: el espacio toma forma y el aire se pone en movimiento, gracias al movimiento de las manos. [...] Ni en los ejemplos occidentales de teatro ni en el mimo se codifican las manos en la medida que se hace en muchas tradiciones teatrales asiáticas, pero se consigue el mismo efecto de vida mediante un proceso individual, a menudo mediante improvisaciones que después se puede fijar sin perder vivacidad".

Decroux de formas codificadas para estudos do movimento da mão e a segmentação da representação das mãos no trabalho escultórico de Rodin não são oriundas apenas de uma comparação e analogia imagéticas. As cinco posições propostas por Decroux no quadro acima parecem ser eco de um estudo muito específico também realizado por Rodin: estudos de possibilidades escultóricas de composição das mãos.



*Large Left Hand, Large Clenched Left Hand e Large Left Hand*, disponíveis no Cantor Arts Center Collection. Fonte: Hyperallergic. Disponível em <http://hyperallergic.com/120680/a-medical-diagnosis-for-rodins-grotesque-hands/>. Acesso em 05 de julho de 2016

Para Decroux, a Mímica Corporal é ao mesmo tempo o ato de esculpir e a própria escultura, sendo a "estatuária móvel" uma das características básicas da técnica:

"Eu olhava para o meu pai como alguém olha para uma estátua móvel", diz o artista. [...] O jogo específico da *estatuária móvel* faz referência aos modos de articulação do corpo, em especial do tronco, enfatizando o percurso do pensamento no corpo. [...] Guy Benhaim, ex-aprendiz de Decroux, comenta que a metáfora da escultura dará ao artista uma aprendizagem importante referente à "luta do homem com um elemento bruto [ele mesmo] [...]" (BRAGA, 2013, p. 68)

113

Decroux realizou assim um amálgama e desdobramento de técnicas e princípios formais apontados desde Michelangelo dentro do Maneirismo, os quais foram posteriormente desdobrados e intensificados por Rodin em suas esculturas e em seus conhecidos "estudos de mão". Argan (1999) afirma que "Vasari, é verdade, perguntou-se o que era propriamente a maneira: coerência dos modos de invenção e operação da obra dos artistas, aquilo que mais tarde será chamado de estilo". (ARGAN, 1999, p. 387). Decroux, na busca pelo estilo da Mímica Corporal, buscou "realizar uma arte de ator que pudesse merecer também respeitabilidade comparável às produções das chamadas belas artes". (BRAGA, 2013, p. 52)

## O MIMO: UMA SUPERMARIONETE?

Se a marionete é a imagem do ator ideal, nós temos conseqüentemente que tentar adquirir as virtudes da marionete ideal. Nós só podemos adquiri-las praticando uma forma aplicada de ginástica, e isso nos leva à mímica conhecida como corporal.<sup>5</sup> (DECROUX, 1985, p. 7. Tradução do autor)

A história do Teatro apresenta em sua complexidade momentos de transição, retomada, declínio e ascensão. Um aspecto que se faz presente em diferentes análises realizadas por estudiosos do Teatro, como Gordon Craig, Tadeusz Kantor e Henrich von Kleist, é a proposição da "morte dos atores", de sua extinção e a conseqüente ocupação da cena teatral por algo que seria "não humano", uma "marionete", ou ainda uma "supermarionete". Essa "morte" ou "extinção", em seu sentido metafórico, foi bastante discutida durante os séculos XIX e XX por alguns artistas e teóricos europeus, merecendo destaque os seguintes textos: *Teatro de Marionetes*, de Henrich von Kleist, de 1810; *O ator e a supermarionete*, de Edward Gordon Craig, de 1907 e *O teatro da Morte*, de Tadeusz Kantor, de 1975. Nestes textos, os autores analisam e traçam, cada um com suas especificidades e por meio de um caráter de manifesto, os caminhos para um Teatro em que "os atores e atrizes precisam todos morrer de peste" (DUSE apud CRAIG, 2012, s/p).

Especialmente Kleist e Craig constroem seus textos de forma extremamente poética e metafórica, o que parece ter levado a algumas interpretações um tanto quanto literais desses autores. Kleist, Craig e Kantor (este por meio de permanente citação, atualização e desdobramento da obra dos outros dois) quando falam em "morte" aos atores não o fazem em um sentido de literal retirada do ator do palco e de substituição deste por objetos não animados, como o boneco, a marionete.

De acordo com a estética simbolista, Craig considerava o homem submetido a paixões diversas, a emoções inconfundíveis e, conseqüentemente, ao acaso como elemento absolutamente estrangeiro à natureza homogênea e à estrutura de uma obra de arte, como elemento destruidor de seu caráter fundamental: a coesão. Craig – assim como os simbolistas, cujo programa no seu tempo teve um desenvolvimento surpreendente, tinha atrás de si os fenômenos isolados mas extraordinários que no século XIX, anunciavam uma nova época, uma arte nova: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor

---

<sup>5</sup> "If the marionette is, at least, the image of the ideal actor, we must consequently try to acquire the virtues of the ideal marionette. We can only acquire these by practicing a specially applied form of gymnastics, and this leads us to the mime known as corporeal".



Hoffman, Edgard Allan Poe... (KANTOR, 1988, p. 4)

Como é apontado acima por Kantor, as proposições de Craig e Kleist foram realizadas em consonância com o percurso do teatro simbolista (o qual se confrontava com a estética realista e naturalista<sup>6</sup>), mas também como uma tentativa de agir sobre alguns elementos característicos de um teatro clássico<sup>7</sup> que ressoaria ainda àquela época, um teatro centrado na palavra, no culto à personalidade do ator e sem uma técnica de preparação corporal específica.

Disse-lhe que, apesar da habilidade com que esgrimia seus paradoxos, ele jamais me faria acreditar que em um boneco mecânico pudesse existir mais graça do que na estrutura do corpo humano. Replicou-me que seria praticamente impossível para o homem igualar, mesmo aproximadamente, o ser mecânico. Neste terreno, somente um deus poderia competir com a matéria, e é nesse ponto que os dois extremos do mundo circular se reúnem. (KLEIST, 1952, p. 8)

No trecho acima percebe-se como Kleist, em seu belo diálogo com o *Senhor C* "no inverno 1801", tece seus comentários em *Teatro de Marionetes* (KLEIST, 1952), teatro de marionetes este que, segundo o autor, na verdade jamais o faria achar mais graça nele que em um corpo humano, o corpo do ator. O *Senhor C* insiste na impossibilidade do homem, do ator, igualar o ser mecânico, a marionete. Somente um deus poderia competir com a matéria. O deus de Kleist não é um Deus, mas um deus com letra minúscula, cuja capacidade e mesmo necessidade de ação parecem estar contidas em nosso próprio mundo. Este deus é, então, um agente.

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. A arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capaz de controle. O homem não é

---

<sup>6</sup> Faço referência ao embate estético e ideológico que se estabelece entre o naturalismo/realismo (não serão discutidas as especificidades desde dois movimentos, mas é importante destacar que apesar de apresentarem semelhanças são portadores de diferenças) e o simbolismo: vida x morte, representação mimética x representação simbólica, atuação realista com embasamento na psicologia humana x atuação que incorpora a psicologia mas desdobra a corporalidade do ator, entre outros elementos característicos.

<sup>7</sup> Faço referência ao Renascimento (século XVII) quando na Europa houve uma retomada da tradição clássica greco-romana, seus temas, formas e culminou em uma sociedade de bases humanistas, a despeito da sociedade teocêntrica medieval. Essa tradição greco-romana foi especialmente absorvida e desdobrada na França, tanto por meio das tragédias de Corneille e de Racine, como das comédias de Molière. Os elementos que são alvo da crítica de Kleist, Craig e Kantor são alguns dos pilares que fundamentam a nova estética em voga: a palavra como centro da representação teatral, o culto à personalidade do ator (o que não parece surpreender, tendo em vista a sociedade com profundas bases humanistas/antropocêntricas que se fundava) e a ausência de uma técnica de preparação corporal específica.

um desses materiais. (CRAIG, 2012, s/p)

Craig foi por vezes acusado de extremista por seu texto *O ator e a supermarionete* (2012), que prevendo isso antecipou-se, rebatendo e se defendendo das acusações vindouras em seu próprio texto. "Aqueles que não concordam comigo nesse assunto são os veneradores, ou admiradores respeitosos das personalidades do palco". (CRAIG, 2012, s/p) É necessário interpretar as palavras de Craig partindo de seu contexto histórico e da percepção de uma proposição de ação efetiva no fazer teatral. Quando o autor diz que atuar não é uma arte e que o homem não é um desses materiais controláveis, ele está partindo de uma noção de atuação específica, noção de ator e de homem as quais são históricas. Não porque seriam datadas, antiquadas, ou ultrapassadas, mas porque dizem respeito à atuação e ao homem de um período em discussão específico. O diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht contribui com sua obra para, entre outras coisas, a problematização da noção de "essência", vide a peça teatral *O homem é um homem* (1991). O homem não é essencialmente bom ou mal, matador ou salvador, ele não está fundado na noção por vezes abstrata e frágil de uma essência que o definiria em sua origem, no criar das coisas. Da mesma forma, Craig se refere a um trabalho atoral e a um homem específicos, que são sujeitos e atores históricos. Não são todos os atores. Não são todos os homens. Mas sim o ator ainda marcado por aspectos do classicismo francês, pautado na hipervalorização de sua imagem, com o texto declamado e sem um controle corporal preciso, como também na atuação realista. E já que a obra de arte só é possível de ser produzida "apenas sobre aqueles materiais que somos capaz de controlar", pergunto: um *outro* homem, um *outro* ator, ou ainda nas palavras de Kleist, um deus, esses agentes históricos não seriam capazes de vir a agir no controle da matéria humana?

O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor. [...] Mesmo as marionetes modernas são extraordinárias. Podem chover aplausos, ou somente gotejar: seus corações não disparam, nem ralentam, seus gestos não se exasperam ou desordenam; ou ainda se coberta de flores e elogios, a protagonista mantém seu rosto solene, belo e distante como sempre. [...] Quem sabe talvez o boneco, a marionete, possa voltar a ser o agente fidedigno para os propósitos de beleza do artista? (CRAIG, 2012, s/p).

Teria sido Étienne Decroux um *deus* (um agente) que competiu com a matéria, a matéria humana, na proposição da Mímica Corporal? Teria Decroux, com a Mímica,

contribuído para a criação de um novo ator histórico, um ator do propósito e do controle, como buscado por Craig? Pode-se dizer que o mimo é uma "supermarionete" nos termos de Kleist e Craig? Ou ainda, o "nome melhor" para a supermarionete a que se refere Craig poderia ser o "mimo", ou o "ator da Mímica Corporal"?

Antes de discorrer sobre os questionamentos acima, para os quais não poderia ter respostas definitivas, gostaria de explicitar que não busco conferir a Decroux e à Mímica Corporal um olhar romantizado e idealizado, mas entender sua pesquisa e técnica como um desdobramento e um ressoar de outras pesquisas, técnicas e demandas históricas. O olhar por vezes conferido a Decroux de "gênio da mímica", de "pai da mímica moderna" não parece contribuir para que se compreenda efetivamente seu papel neste contexto de busca por um teatro do movimento, afastado da personalidade do artista e de egos exacerbados. Em minha pesquisa, fazendo uso das palavras de Kleist, Decroux é *deus*, agente, e não Deus, afinal não faria sentido falar de um teatro que prega menos individualidade e mais coletividade criando mais ego, *enDeusando* a personalidade.

[...] o grande pensador do teatro da primeira metade do século XX, o inglês Gordon Craig, cujas obras serão lidas por Decroux e com quem vai se encontrar diversas vezes. Decroux escreveu longamente sobre Craig em seu livro *Paroles sur le mime*. [...] Para as diferentes questões levantadas por Craig para revolucionar a arte teatral, Decroux tem sua resposta: a mímica corporal dramática. Quais são essas questões: descobrir as leis do teatro, o domínio da emoção, o pudor, o estilo e o símbolo, a necessidade de visualidade no teatro, a aprendizagem prolongada antes de representar, inspirar-se no método das outras artes, desconfiar dos outros artistas quando desejam ajudar o teatro sem serem legitimados. É verdade que quando vemos essas questões, observamos que Decroux em toda a sua vida se dedicou a encontrar uma solução. Craig, por sua vez, saudará muitas vezes o trabalho de Etienne Decroux, notadamente a propósito de um célebre espetáculo apresentado por Decroux, seus alunos, Jean-Louis Barrault e Eliane Guyon na Salle de la Chimie em junho de 1945. (SOUM, 2009, p. 14)

117

Percebe-se pela citação acima que a relação proposta aqui entre Decroux e Craig não é apenas pela aproximação de suas propostas teatrais, mas vislumbra-se uma relação direta, um contato havido entre Decroux e Gordon Craig:



Etienne Decroux, Gordon Craig, Eliane Guyon, Marcel Marceau, Maximilian Decroux, Giles Segal, Pierre Verry. Fonte: Sítio eletrônico de *The Theatre de l'Ange Fou*. Disponível em <http://www.angefou.co.uk/background.html>. Acesso em 05 de julho de 2016

Em junho de 1945, conforme citação acima de Soum, Decroux teve em sua plateia a presença importante de Craig, que após assistir à apresentação escreveu o artigo *Finalmente um criador no teatro, do teatro*, no qual elogia longamente o trabalho de Decroux, que traduzi e peço licença para transcrever quase que em sua totalidade, a fim de que seja melhor percebida a relação entre ambos:

Mais de mil pessoas encheram o Teatro de Maison de la Chime em 27 de junho para assistir à performance de Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Eliane Guyon [...]. Lá eles ouviram meu nome muitas vezes pronunciado pelo Sr. Jean Dorcy quando ele explicou a eles a ideia primordial do evento. O Senhor Dorcy disse a seu público que a performance de Decroux e Barrault tinha sido inspirada por alguma ideia que veio de mim. Eu assisti àquela extraordinária apresentação e assistindo-a, percebi que era uma tentativa, desenvolvida lentamente ao longo do tempo, de criar uma arte do palco [...]. Eu não iria tão longe a ponto de dizer que esta arte era original - apesar de eu estar praticamente convencido disso - mas posso jurar isso: O Sr. Decroux progrediu em direção a uma arte, ele caminhou sem medo na direção certa, com uma fé feroz [...]. Nós estávamos presentes na criação de um alfabeto, um ABC da mímica. Ou, se você se recusa a usar a palavra "criação", digamos "redescoberta" [...] Eu tenho viajado um bocado pela Europa, visitando muitas cidades na Holanda, Alemanha, Rússia, Itália, Inglaterra, Escócia, mas até agora nunca tinha visto algo comparável a esse esforço. De minha parte, estou inteiramente convencido de que o que eu vi dia 27 de junho deste ano foi libertação. Próximo ao trabalho de Decroux e Barrault, as óperas e outros teatros estatais da Europa parecem ridículos [...]. Mesmo assumindo que alguém possa não conferir o rótulo de "original" ao trabalho do Sr. Decroux - mas me diga, o que é "original" - o que pode ser original? O Sr. Decroux pode, pelo que eu sei, ter visto anos atrás algum boneco japonês e ter sido inspirado por ele. Ou também ter se inspirado por algum grandioso fragmento de escultura. Sem dúvida, algum viajante vai voltar algum dia de zonas geladas Norte acima para nos contar que

viu, no Alaska, ou na Islândia, pessoas cuja aparência o lembrou muito de Decroux, Barrault e Guyon em *Passagem do Homem pela Terra*. Eu duvido disso, na verdade. Mas qual a importância que isso teria? [...] Quando o Sr. Barrault, na noite de 27 de junho, performou "O cavalo" para nós, ele o fez com a graça de um gênio. E se os insatisfeitos não podem desculpá-lo por isso: que mau para eles. Gênio é algo diferente de talento. Vocês franceses sabem disso, mas vou citar uma definição inglesa que eu gosto: "O gênio consegue seu objetivo por uma percepção instintiva e atividade espontânea, ao invés de métodos que permitem uma análise definida e que são os métodos que o talento usa". Isso é Jean-Louis. É também Decroux? Eu seria tentado a acreditar que o Sr. Decroux possui genialidade mas que, sendo um homem muito atento, ele não conta com isso inteiramente - ele desconfia disso<sup>8</sup> [...] (CRAIG apud DECROUX, 2008, p. 24-27. Tradução do autor.)

É interessante observar como o próprio apresentador do evento fez referência por diversas vezes seguidas ao nome e à presença de Craig, relacionando este com a ideia do trabalho que seria apresentado. Craig toca em alguns dos pontos centrais discutidos anteriormente sobre a obra de Decroux e sua relação com a "supermarionete". Craig frisa a proatividade de Decroux na criação de um "ABC da mímica", sua "fé feroz" no desenvolvimento de uma técnica que treinaria o corpo do intérprete cênico, ou, nos termos do próprio Craig (2012), que competiria com a matéria humana. Craig enfatiza também o potencial da criação de Decroux, de sua técnica, de sua Mímica, criação esta que contribuiu profundamente para um novo ator histórico (como problematiza Craig, talvez não criado, mas redescoberto), um ator capaz de controlar os movimentos do seu corpo. Por fim, Craig contrapõe especificidades dos trabalhos de Barrault e Decroux. Aquele seria um "gênio", já este não só, estando ao mesmo tempo desconfiado com essa qualidade. Esse ato de "desconfiar" seria inerente ao trabalho com a Mímica Corporal? Esse ser desconfiado, exercitado, com capacidade consciente de articulação do corpo se chama mimo, e tem ele muitos dos elementos característicos propostos esteticamente e ideologicamente por Craig para a "supermarionete".

Decroux, em seu livro *Words on Mime* (1985) começa com o capítulo *...Originates in the Vieux-Colombier* (DECROUX, 1985, p. 1) e logo em seguida parte para algumas páginas a respeito de Gordon Craig, onde afirma que "Era em todas as frentes teatrais que Craig lutava sua batalha: administração, direção, cenário, texto, ator: o objetivo final era

---

<sup>8</sup> A tradução do título e dos trechos transcritos foram feitas pelo autor a partir da tradução do francês para o inglês por Sally Leabhart (2008).

fazer do teatro uma arte original"<sup>9</sup>. (DECROUX, 1985, p. 5. Tradução do autor) A "arte original" que Craig buscava parece ter acabado por encontrar, tendo em vista as suas próprias palavras, na arte de Decroux: a Mímica Corporal e o trabalho do mimo.

## **PANTOMIMA: A FORMA ARTÍSTICA "DETESTADA" POR ÉTIENNE DECROUX**

[...] O nascimento da mímica atual representou a ruptura com a pantomima arlequinesca que reinou na tradição do século XIX [...] <sup>10</sup> (IVERN, 2004, p. 129. Tradução do autor.)

Equívocos conceituais e históricos acometem alguns dos entendimentos e até mesmo alguns dos estudos acadêmicos relativos à mímica<sup>11</sup> e à pantomima, os quais acabam por entendê-las e reduzi-las a sinônimos, quando na verdade há diferenças formais e especificidades em seu decurso histórico. O próprio Decroux comentou reiteradamente seu desagrado com a pantomima ao longo de seu processo de proposição da Mímica Corporal:

Se fico impressionado com todas as artes, ainda que não igualmente com todas, existe uma que me desagrada francamente. É a pantomima. Pantomima: aquele jogo de rosto e de mãos que parecia tentar explicar coisas, mas que não tinha as palavras necessárias. Eu detestava esta forma. Mas isto é muito estranho, porque a pantomima sempre tinha o propósito de divertir as pessoas. A arte deve ser, antes de tudo, séria. A pintura é, antes de tudo, séria. Ela é séria antes de vermos coisas divertidas como os trabalhos de Dufy, as esculturas de Daumier. Primeiro temos algo sério. A música é, antes de tudo, séria. A poesia é quase sempre séria e o que não é? Uma arte é antes de tudo séria e só então acrescenta o aspecto cômico. E esta pantomima me parecia ser sistematicamente cômica, mesmo antes de se saber qual era o tema. E era assim que ela existia. Era como se ela dissesse "eu deixo vocês sentirem um pouco do meu sabor", mesmo antes de entrar no palco. (DECROUX apud SEIXAS, 2009, p. 7)

Faço a seguir alguns comentários sobre especificidades estéticas da pantomima, da Mímica Corporal e do embate entre estas linguagens no processo de formação da ética

---

<sup>9</sup> "It was on all theatrical fronts that Craig fought his battle: administration, direction, design, text, actor; the final goal was to change theatre into an original art".

<sup>10</sup> "El nacimiento del mimo actual representó la ruptura con la pantomima arlequinada que reinó en la tradición del siglo XX".

<sup>11</sup> Estão grafados nessa parte mímica e Mímica, esta fazendo referência especificamente ao trabalho de Étienne Decroux, e a primeira ao trabalho do mimo em uma perspectiva histórica mais ampla.

e da técnica proposta por Decroux, embate este de caráter opositivo<sup>12</sup>.

Nos textos históricos, a partir do Império Romano, é confusa a distinção entre pantomimo/pantomima e mimo/mímica, sendo comum que textos sobre a pantomima cite os mimos (atores que fazem a mímica) sem diferenciá-los. No período romano, a pantomima consistia de cenas curtas, improvisadas, burlescas, de representações de eventos corriqueiros e também temas de amor, adultério, além de zombaria a respeito dos deuses. (KOUDELA e ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 137)

No verbete *Pantomima* do livro *Léxico de Pedagogia do Teatro* (Ingrid Koudela e José Simões de Almeida Junior, 2015), verifica-se como esse cenário de uma confusão histórica entre as noções e especificidades da pantomima e da mímica não é nada recente, mas milenar, remetendo até aos textos históricos do Império Romano, nos quais não havia uma separação efetiva e problematizada de "pantomima" e "mimo" (o ator que trabalha com a mímica).

As confusões de compreensão sobre as artes mímicas ainda podem ser percebidas, seja na historiografia teatral, seja no uso corrente dos termos. No Brasil, possuímos as palavras: *mímica*, *pantomima*, *mimo* e *mímico*. Farei aqui uso delas, mas referindo-me, prioritariamente, à expressão *mímica corporal* e por vezes *mímica*, para falar da proposta artística de Decroux; usarei *pantomima* para a arte que possui herança na ação cênica muda do século 18, a *pantomima muda*, com característica bastante ilusionista e descritiva, por vezes também conhecida como *pantomima realista*. Com isso, será aqui considerada uma diferença terminológica entre os atuantes *mimo* e *mímico/pantomimo*, em associação respectiva. Aqui, a diferenciação terminológica vai ao encontro da compreensão da distinção tão cara a Decroux e que pretende ser devidamente tratada contextualmente. Diz Decroux: "A mímica dramática que eu pratico e que eu defendo, nós a chamamos também de 'mímica corporal'" (BRAGA, 2013, p. 17)

121

A pantomima é exercitada desde a Grécia Antiga e tem apresentado diferenças durante os diversos momentos da história do teatro. Não busco criar uma hierarquia de valor entre a pantomima e a mímica, ou comprovar que esta seria mais elaborada que a primeira, mas evidenciar a contradição histórica que envolve os dois termos.

Atualmente a pantomima é considerada um estilo dentro da mímica. Ela tem como característica contar uma história, na qual há um relativo respeito pelo tempo e espaço reais, com temática cotidiana,

---

<sup>12</sup> Deve ser levado em conta que o embate ou a troca entre manifestações artísticas não se dá de forma pacífica e em total harmonia, mas no caso específico da negação por Decroux do trabalho com a pantomima, esse conflito entre Mímica e pantomima é potencializado.

normalmente sem fala. (KOUDELA e ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 138)

Como já exposto, não parece completamente correto afirmar que a pantomima é um estilo dentro da mímica. Decroux, considerado o fundador da mímica moderna, é bastante preciso e contundente ao especificar as diferenças existentes entre as duas linguagens, ou mais, em sua negação em se apropriar da pantomima na criação da Mímica Corporal, o que não deixa de ser um ato de influência da pantomima em sua obra, ainda que pela negativa, que pela recusa.

Ainda desdobrando o trecho destacado acima, a pantomima não poderia ser um estilo dentro da mímica, uma vez que esta tem preceitos formais e ideológicos bastantes distintos dos definidos como característicos da pantomima: a Mímica Corporal não tem como preocupação primeira "servir" a uma fábula no sentido de drama interpessoal e de progressão linear, pelo contrário, Decroux a desenvolveu no embate com o *metiê* do teatro pautado na palavra, e também não se preocupou em respeitar a tríade clássica: personagem, tempo e espaço verossímeis. A Mímica Corporal desdobra poeticamente outras noções possíveis de tempo e de espaço, seja em seus treinamentos, no processo de formação com a técnica, como também nas apresentações de Mímica Corporal.

Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro* (2011) delimita as especificidades do mimo e da pantomima e explicita os usos dos dois termos nas discussões sobre o exercício teatral:

O mimo é apreciado como criador original e inspirado, ao passo que a pantomima é uma imitação de uma história verbal que ela conta com "gestos para explicar".[...] A oposição entre mimo e pantomima se baseia numa questão de estilização e de abstração. O mimo tende para a poesia, amplia seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima apresenta uma série de gestos, muitas vezes destinados a divertir e substituir uma série de frases: denota fielmente o sentido da história mostrada. (PAVIS, 2011, p. 333)

“O grande nome desse estilo [pantomima] é Marcel Marceau, falecido em 2007, criador da famosa personagem Bip. No Brasil a pantomima é o estilo mais frequente entre os artistas, pela grande influência que teve a vinda ao Brasil de Marcel Marceau na década de 1950”. (KOUDELA e ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 138). Marcel Marceau é um dos maiores nomes e um dos mais conhecidos da arte da pantomima, foi aluno de Decroux e posteriormente abriu a sua própria escola, o que parece simbólico para evidenciar as



especificidades de cada linguagem, ou mesmo das buscas estéticas e ideológicas diversas de cada um dos maiores expoentes da pantomima e da mímica moderna.



Marcel Marceau. Fonte: Telegraph.

Disponível em <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/5365488/Battle-over-sell-off-of-Marcel-Marceaus-property.html>. Acesso em 11 de julho de 2016.

É importante ainda frisar que a confusão envolvendo as duas linguagens artísticas perpassa inclusive pesquisadores e acadêmicos, como Bya Braga (2013) menciona sobre a dissertação de mestrado do Prof. Eduardo Coutinho *O mimo e a mímica: uma contribuição para a formação do ator brasileiro* da Universidade de São Paulo – USP:

Ressalto, porém, que Coutinho considera que Decroux "se esforçou para restaurar a arte da pantomima". [...] Mas não foi esse o objetivo da pesquisa prática do artista, como busco enfatizar aqui, entre outras questões. (BRAGA, 2013, p. 426)

Alberto Ivernem *El arte del mimo* (2004) evidencia três elementos básicos que caracterizariam a ruptura da mímica moderna com a pantomima: a independência por parte do mimo dos gestos, a colocação da coluna e do tronco como centro da expressão e a criação de uma "gramática" corporal. Alberto Ivern desenvolve ainda:

Até meados do século XIX se denomina "pantomima" aos espetáculos mudos em geral. [...] Existem, com efeito: a "pantomima-ballet" [...]; paródias com mudança de personagens e recitação de textos; fantasias misturadas com magia e ilusionismo e acima de tudo "arlequinadas" (cenas grotescas - entre outras - de dança e acrobacia). [...] Os personagens da Commedia del Arte (Arlequin, Pierrot, Casandra) seguem reencarnando uma e outra vez [...]. Durante todo este período, a mímica parece estar destinada a fazer rir, a converter-se em uma arte ingênua ou a estar ligada a outros entretenimentos. [...] Em 1855, tinham começado a surgir escritores de pantomima e ela deu lugar à

pantomima realista. [...] As ideias de Debureau são resgatadas por Étienne Decroux, que marca o começo de um novo período, talvez ainda oculto pela vigência da tradição arlequinesca e bufona do período anterior. [...] Decroux não só pretende se diferenciar da dança, do teatro falado e das demais artes, como particularmente da pantomima tradicional. Despoja-se da gesticulação exagerada, da palavra, dos gestos..., ou seja, de tudo que tinham os pantomimos.<sup>13</sup> (IVERN, 2004, 13-15. Tradução do autor.)

Ainda que reducionista, afinal toda tabela é simplificadora, o esquema a seguir parece ajudar a compreender as especificidades da pantomima e da Mímica Corporal proposta por Decroux:

PANTOMIMA	MÍMICA CORPORAL
Expressividade centrada no rosto e nas mãos	Coluna e tronco passam a ser o centro da expressão
Explicativa	Simbólica e metafórica
Cômica e burlesca	"A arte deve ser, antes de tudo, séria" (nos termos de Decroux)
Temática cotidiana	Temáticas existenciais, humanas, do mundo do trabalho físico
Desdobramento do tempo e do espaço de forma verossímil	Extrapolação das noções de tempo e espaço verossímeis
Rosto pintado de branco nas apresentações	Utiliza pano branco sobre o rosto em alguns treinamentos e apresentações

A referencialidade negativa pela Pantomima e as afinidades com a Escultura e a ideia da Marionete, via Craig, apontam para as especificidades da obra de Decroux, respectivamente: o uso não literal e metafórico dos elementos da cena; a fragmentação e dilatação do corpo do intérprete; a codificação de gestos e movimentos e a proposição de uma técnica de treinamento para o ator.

<sup>13</sup> "Hasta mediados del siglo XIX se denomina "pantomima" a los espectáculos "mudos" en general. [...] Existe, de hecho, la "pantomima-ballet" [...]; parodias con mutación de personajes y recitado de textos; fantasias mezcladas con magia e ilusionismo y, sobre todo, "arlequinadas" (escenas grotescas - entre otras - de danza y acrobacia). [...] Los personajes de la Comedia Del Arte (Arlequín, Pierrot, Casandra) se siguen reencarnando una y otra vez [...] Durante todo este período, el mimo parece estar destinado a hacer reír, a convertirse en un arte ingenuo o a estar ligado a otros entretenimientos. [...] Hacia 1855, habían comenzado a surgir escritores de pantomima y ello dio lugar a la pantomima realista. [...] La enseñanza de Debureau es rescatada por Etienne Decroux, quien marca el comienzo de un nuevo período, acaso todavía oculto por la vigencia de la tradición arlequinesca y bufona del período anterior. [...] Decroux no sólo pretende diferenciarse de la danza, del teatro hablado y de las demás artes, sino particularmente de la pantomima tradicional. Se despoja de la gesticulación exagerada, de la palabra, de los ademanes..., es decir, de todo lo que tenían los pantomimos."

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRECHT, Bertolt. Um Homem é um Homem. In *Teatro Completo 2*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a arte da atuação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CRAIG, Gordon. O ator e a supermarionete. In: *Sala Aberta*. Volume 1. Edição nº 12. 2012.
- DECROUX, Étienne. *Words on Mime*. California: Mime Journal, 1985.
- DECROUX, Étienne. LEABHART, Thomas; CHAMBERLAIN, Franc (Org.) *Decroux sourcebook*. Nova York: Routledge. 2008.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre du Soleil – Des traditions orientales à la modernité occidentale*. Paris: Baccalauréat Théâtre. 2003.
- GOMES, Iraitz Lizarraga. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Tese de doutorado da Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- IVERN, Alberto. *El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº zero. 1988.
- KLEIST, Heinrich von. *Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- KOUDELA, Ingrid Dormien e ALMEIDA JUNIOR, José Simões (Org.) *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MARINIS, Marco de. *The Semiotics of Performance*. Indiana: Indiana University Press, 1993.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- SEIXAS, Victor (Org.). *A Mímica Corporal Dramática no Brasil e o legado de Etienne*

*Decroux*. São Paulo: Projeto Mímicas, 2009.

SOUM, Corinne. Etienne Decroux e a mímica corporal dramática. In: *Revista on-line de mímica e de teatro físico* ano 1. no. 1, 2009.

STELZER, Andrea. Mímica Corporal e a escritura do ator. In: *Portal ABRACE*. 2008.

\_\_\_\_\_, Andrea. O corpo máscara do ator contemporâneo. In: *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas da UNIRIO*. 2010.

\_\_\_\_\_, Andrea. Entrevista com atriz Tatiana Tiburcio, da peça *Salina*, do Amok Teatro. In: *Revista Ouvirouver*. Volume 11, número 2. 2015.

\_\_\_\_\_, Andrea. *SALINA*: o ator etnógrafo na cena contemporânea. *Revista Ouvirouver*. Volume 11, número 2. 2015.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.