

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Transportar como foi desenhado? - abordagens contemporâneas da mímica corporal de Étienne Decroux

George Mascarenhas

Para citar este artigo:

MASCARENHAS, George. Transportar como foi desenhado? - abordagens contemporâneas da mímica corporal de Étienne Decroux. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0206

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Transportar como foi desenhado? - abordagens contemporâneas da mímica corporal de Étienne Decroux¹

George Mascarenhas²

Resumo

Encontrar uma voz própria que alinhe um sistema artístico tradicional às demandas da contemporaneidade é um dos maiores desafios enfrentados por mímicos corporais. Pouco mais de três décadas após o desaparecimento de Étienne Decroux, quais as estratégias utilizadas por artistas-mímicos pós-decrouxianos para lidar com essas demandas? O artigo destaca as estratégias utilizadas por mímicos contemporâneos na fricção entre o sistema e sua expressão artística pessoal. Transportar como está desenhado, incorporar técnicas distintas e explorar princípios de criação são algumas dessas estratégias que podem ser também aplicadas a outras práticas artísticas baseadas em relações mestre-aprendiz.

Palavras-chaves: Mímica corporal. Étienne Decroux. Treinamento para o ator. Técnica externa. Processos de criação.

Transporting as devised? – contemporary approaches to Étienne Decroux’s corporeal mime

Abstract

Finding one’s own voice that could merge a traditional artistic system and the demands of contemporary times is one of the most significant challenges faced by corporeal mime artists. Just over three decades after the passing of Étienne Decroux, what are the strategies devised by post-Decrouxian mimes to meet those demands? The article highlights some strategies contemporary mimes employ to deal with the friction between the system and their own artistic expression. Transporting as devised, incorporating different techniques, and exploring creative principles are some of those strategies that could also apply to other artistic practices based on master-apprentice relationships.

Keywords: Corporeal mime. Étienne Decroux. Actor’s training. External technique. Creative processes.

¿Transportar como concebido? – enfoques contemporâneos del mimo corpóreo de Étienne Decroux

Resumen

Encontrar una voz propia que pueda fusionar un sistema artístico tradicional y las exigencias de la contemporaneidad es uno de los mayores desafíos que enfrentan los mimos corpóreos. Poco más de tres décadas después del fallecimiento de Étienne Decroux, ¿cuáles son las estrategias ideadas por los mimos post-Decrouxianos para satisfacer esas demandas? El artículo destaca algunas estrategias que emplean los mimos contemporâneos para lidiar con la fricción entre el sistema y su propia expresión artística. Transportar como concebido, incorporar diferentes técnicas y explorar principios creativos son algunas de esas estrategias que también podrían aplicarse a otras prácticas artísticas basadas en relaciones maestro-aprendiz.

Palabras clave: Mimo corporal. Étienne Decroux. Formación actoral. Técnica externa. Procesos creativos.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Aline Silva Santos. Graduação em Letras – Inglês pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Preparadora e revisora de textos da Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba).

² Pós-doutorado na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado em Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, na École de Mime Corporel Dramatique in London, Grã-Bretanha. Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Ator, diretor, mímico corporal.  george.mascarenhas@ufba.br  <http://lattes.cnpq.br/2242471657037271>  <https://orcid.org/0000-0002-1189-0163>



De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe:
nunca se viu tanto caminho.

Clarice Lispector

Nos últimos trinta anos em que tive a oportunidade de investigar, criar e ensinar a mímica corporal, em contextos diversos, uma questão sempre se fez recorrente: de que modos os artistas-mímicos lidam com as tensões entre os princípios e procedimentos corporais intrínsecos e os ideais de modernidade da Mímica Corporal Dramática (MCD) na contemporaneidade?

Desenvolvida entre as décadas de 1920 e 1980 por Étienne Decroux (1898-1991), a mímica corporal se configura como um sistema de formação e criação artística. Para Decroux, a MCD seria uma forma de arte em si, separada do teatro: “A mímica, eu pensava, tem mais a fazer do que completar outra arte”, declara. (Decroux, 1994, p. 34)³. O pensamento de Decroux se associa às tendências dos movimentos de renovação do teatro das vanguardas europeias do início do século XX. Mascarenhas (2021) afirma existir uma aproximação entre a mímica corporal em seus primórdios e o Simbolismo, mesmo sem haver uma adesão formal de Decroux a qualquer movimento de vanguarda.

A mímica corporal guarda a ideologia *antistanislavskiana* e *antiburguesa* de Decroux, mantendo em seu arcabouço suas referências históricas, culturais, estéticas, filosóficas e ideológicas. Como resultado, é quase indistinta a relação entre o sistema, como o conjunto de princípios formativos e expressivos, e o estilo, como o conjunto de procedimentos específicos do artista-criador. Essas referências se fazem presentes nos exercícios técnicos, nos temas de improvisação e no repertório artístico desenvolvido por ele. Por essas razões, a aprendizagem da mímica corporal, ainda hoje, se alimenta dos modos de criação, dos gostos pessoais e dos fundamentos estéticos adotados pelo próprio Decroux.

Pouco mais de três décadas após o desaparecimento de Decroux, de quais modos artistas contemporâneos ultrapassam a técnica, assimilam ou se distanciam do *modus operandi* original da MCD? Como as experiências com a

³ Le mime, pensai-je, a mieux à faire que de compléter un autre art (Decroux, 1994, p. 34). (Tradução nossa).



mímica corporal dialogam com os diversos contextos culturais em que se inserem? Quais as estratégias de abordagem da mímica corporal experimentadas por artistas-mímicos pós-decrouxianos⁴?

Essas perguntas-passaporte⁵ constituem a base da pesquisa intitulada *Caminhos pós-decrouxianos: a criação contemporânea com a mímica corporal*⁶, desenvolvida junto ao Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA), da Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris-III), ao longo de 2022. Para a presente discussão, dialogamos com artistas exemplares, por sua formação e experiência artística com a mímica corporal, tendo origens culturais distintas e instalados em contextos culturais variados: Sophie Kasser (Moveo Teatro, Barcelona), Tania Coke e Kentaro Suyama (Tarinainanika, Osaka, Japão), Janaina Tupan (Platform 88, Montpellier, França) e Ricardo Gaete (Escenafísica – Escuela y Compañía Internacional de Teatro Corporal, Santiago, Chile). Os entrevistados são oriundos da École de Mime Corporel Dramatique/Ange Fou International Mime School (Londres) dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum⁷. As entrevistas tinham como propósito mapear as trajetórias e estratégias utilizadas por esses artistas em suas práticas artísticas e formativas. Além disso, são utilizadas referências de trabalhos realizados por artistas e pesquisadores brasileiros, como Victor de Seixas (2023) e Bya Braga (2022), além da minha própria experiência com Deborah Moreira junto à Mimus – Companhia de Teatro e na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

O artigo tem como foco a compreensão das diferentes estratégias na abordagem da técnica e a investigação de estilos pessoais de criação artística a partir de dois aspectos: 1. a relação entre o sistema e o estilo; e 2. a reflexão sobre

⁴ Utilizo o termo *pós-decrouxiano* para artistas da chamada *terceira geração*, ou seja, formados por artistas que estudaram com o próprio Étienne Decroux.

⁵ A noção de perguntas-passaporte se encontra na abordagem artístico compreensiva de Sonia Rangel (2019).

⁶ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁷ Steven Wasson e Corinne Soum foram os últimos assistentes de Étienne Decroux. Fundadores da Compagnie de l'Ange Fou e da École de Mime Corporel Dramatique/Ange Fou International Mime School (Paris/Londres). Atualmente dirigem o White Church Theater Project, nos Estados Unidos.



estratégias de abordagem da mímica corporal, como sistema artístico e formativo para a cena.

Sistema e estilo: entre a ginástica específica e a voz pessoal

Considero o *sistema* como o conjunto de princípios formativos que compreende aspectos técnicos ou filosóficos da mímica corporal. Nesse conjunto, estão os exercícios e procedimentos que fazem parte do que Decroux denomina de *ginástica específica* (incluindo a aludida *gramática*), bem como suas bases estéticas, de ordem filosófica. De natureza psicofísica, os exercícios propõem que artistas da cena tenham conhecimento de suas possibilidades expressivas, a partir da corporeidade, e que possam desenvolver o mesmo tipo de autonomia artística que artistas de outras linguagens possuem.

O estilo, por sua vez, é a marca pessoal, reconhecível do artista em seu trabalho (Eco, 1989, p. 165), uma voz particular. No caso da mímica corporal, Étienne Decroux desenvolve a técnica ao mesmo tempo que elabora exercícios e peças nos quais as suas referências e gostos pessoais estão impregnados. É assim que a preferência por um movimento arredondado, para “não ferir os olhos do espaço”, é a tônica nos acordes das composições decrouxianas. O estilo de criação de Étienne Decroux pode ser definido em torno da noção de *politesse*, para ele, uma marca de civilidade: “Quando nos separamos da *politesse*, isso significa que andamos para trás” (Decroux, 2003, p. 203)⁸.

Nos processos de aprendizagem e criação com a mímica corporal, compreender os limites entre o sistema e o estilo se configura como um desafio importante para os/as artistas que desejam expressar-se com uma voz própria. A adesão a um estilo ou técnica que se constitua pela relação mestre-aprendiz, como é o caso da mímica corporal e de outras técnicas em diversas linguagens, acaba por definir um padrão de dependência entre aprendizes e mestres. Não por acaso, estabelece-se um vínculo que pode ser eventualmente associado a laços familiares, com suas implicações de afetividade.

⁸ Quand on s'écarte de la politesse, ça veut dire qu'on marche en arrière (Decroux, 2003, p.203). (Tradução nossa)



Ao falar da sua experiência, Janaína Tupan (2022)⁹ declara:

A gente recebe tanto material, como é que usa isso? Aí vem a segunda questão: como pôr em pratica com seu próprio universo? Eu já tinha me desvinculado da École e eu sentia que precisava descobrir a minha própria maneira de estar dentro da mímica. Tinha a necessidade de treinar, mas eu queria buscar um caminho próprio. [...] É como um filho: tem uma hora que tem de sair de casa.

Também Ricardo Gaete¹⁰ se utiliza da mesma analogia para falar da construção de uma espécie de ruptura, mesmo que parcial, entre o estilo original e a criação pessoal:

Há, muitas vezes, uma certa imitação sana de adolescência. Quando sai da escola, é um adolescente que parece imitar seu pai. Mas depois tem de entrar na profundidade de descobrir qual é a sua própria poética e como a sua poética se distancia da particularidade da utilização da técnica e da gramática de Decroux para encontrar a sua própria (Gaete, 2022).

Em outra perspectiva, mas também de algum modo associada a laços familiares, aparece a noção de *legado*, compreendida a partir da ideia de *transmissão*.

Alguns artistas que aderem à poética decrouxiana – e talvez seja possível generalizar esse sentido para outros artistas e linguagens – lidam com a prática artística como um patrimônio legado a ser cuidado e gerido. A preservação desse patrimônio também é acompanhada pela ideia de *transmissão*, compreendida como compartilhamento da tradição artística e pertencimento a uma linhagem.

Essas noções aparecem, por exemplo, no texto *Petite histoire d'une grande transmission* de Corinne Soum (2003, p. 466):

Transmitir é dar a mão, é ligar o passado ao presente para se comprometer no futuro. [...] Nós tentamos, para nossa maior satisfação e na medida de nossa vida, manter uma promessa feita a Decroux. Ele tinha feito esse pedido depois de um ensaio: « Prometam-me que vão

⁹ Atriz e mímica corporal brasileira radicada na França. Além de performer, é diretora, produtora e cofundadora da Plaform88, ao lado do francês Sebastien Loesner.

¹⁰ Ator, mímico corporal e diretor chileno, dirige a Escenafísica – Escuela y Compañía Internacional de Teatro Corporal (Chile).

continuar, como os homens que construíram o túnel do Simplon¹¹, vale a pena. »¹²

Considerar a formação na mímica corporal – e, arrisco mais uma vez, em outras técnicas externas – como uma espécie de legado se, por um lado, possibilita aos artistas o reconhecimento da filiação a uma determinada linhagem, por outro, sublinha a problemática em torno dessa mesma fidelidade e das possibilidades de transformação ou transgressão do sistema original.

Na busca de uma poética pessoal, em que medida a dita manutenção do legado recebido não implica em uma reprodução do estilo? Ou como tradição transmitida pela *(corp)oralidade*, de que modos os olhares dos artistas, influenciados por seu tempo, permitem, de modo dinâmico, as transformações necessárias para que ela se mantenha como uma língua viva? E em que medida estratégias utilizadas pelos artistas em sua abordagem da mímica corporal não afastam as poéticas pessoais das bases originais? Sobre esses aspectos, Sophie Kasser (2022)¹³ afirma:

Nós queremos ao mesmo tempo ser fiéis à herança que nós recebemos, ao legado que recebemos de Étienne Decroux [...]. Então nós honramos o conhecimento, mas não queremos que seja uma pedra fixa que não se move e que vai ser transmitida de geração em geração, mas que possa ser mudada com as pessoas, com o tempo, e que se transforme. [...] No museu, temos lá uma pedra egípcia e é necessário que ela fique lá, que o museu a preserve durante séculos e séculos. A mímica não é uma coisa fixa.

O delicado equilíbrio instável da relação entre o sistema e o estilo se estabelece sobre a *pirâmide invertida*¹⁴ daquilo que se guarda, do que se adapta e do que se transforma. No entanto, essas fricções se revelam também a partir de escolhas artísticas próprias tomadas pelos artistas individuais ou em suas relações

¹¹ Túnel ferroviário nos Alpes que interliga a Suíça e a Itália.

¹² Transmettre c'est tendre la main, c'est relier le passé au présent pour s'engager dans l'avenir. [...] Nous essayons pour notre plus grand plaisir et dans la mesure de notre vie, de tenir une promesse faite à Decroux. Il en avait ainsi formulé la demande après une répétition : « Promettez-moi de continuer, comme les gars là-bas qui ont creusé le tunnel du Simplon, ça vaut le coup ». (Soum, 2003, p. 466) (Tradução nossa)

¹³ Atriz, mímica corporal, criadora e professora, de origem suíça radicada na Espanha, é cofundadora da Moveo Teatro (Barcelona).

¹⁴ A imagem da pirâmide invertida – *pyramide sur la pointe* – é utilizada por Decroux para falar da colocação do peso corporal e do centro de gravidade em equilíbrio instável. "Mime is like a pyramid on its point" (A mímica é como uma pirâmide sobre a ponta). (Decroux apud Leabhart, 2008, p. 116)



de grupo, quando, por adesão poética, desejam continuar investigando o sistema. E é nessa direção que seguimos, para compreender um pouco como esses artistas abordam, atualmente, a MCD em seus trabalhos de ensino e criação artística.

Transportar como foi desenhado: estamos fazendo igualzinho?

A ordem da filiação, do legado ou da transmissão configura uma estratégia de abordagem para a mímica corporal que será nomeada aqui de “transportar como foi desenhado”. O termo é um princípio técnico da mímica corporal: *le transport ainsi dessiné*. Trata-se do deslocamento de uma curva, de um gesto ou de uma atitude exatamente como está “desenhado” no corpo. O transporte como foi desenhado remete à perspectiva da estatuária móvel – *la statuaire mobile*¹⁵ –, princípio decrouxiano desenvolvido a partir da observação da impressão de movimento tridimensional das esculturas.

Tomo o termo de empréstimo como imagem para tratar daquela que se constitui como a primeira e talvez inevitável estratégia de abordagem da mímica corporal utilizada por artistas formados em uma relação de mestre e aprendiz. *Transportar como foi desenhado* significa transferir para outro espaço, levar de um lugar para outro, como uma planta que é transvasada. Há, certo, pequenos ajustes que podem ser necessários, mas não há alterações significativas estruturais.

Artistas saídos da relação mestre-aprendiz seguem uma tendência de imitação, de transplante do sistema para seus novos contextos. Ao deixar os espaços escolares ou de experiência artística junto aos mestres, o estilo, o *modus operandi*, as perspectivas teórico-filosóficas, as abordagens originais são *transportadas* por aqueles artistas para seus novos contextos *como foram desenhadas*.

Yoshi Oida refere-se a isso a propósito da busca do virtuosismo técnico e da ausência de uma voz pessoal:

A técnica não basta. Se você conseguir ultrapassar a técnica, você será muito forte. Mas por enquanto você se contenta com sua compreensão

¹⁵ A *estatuária móvel* é um modo de movimentação da mímica corporal que se define pela conscientização da tridimensionalidade do corpo, especialmente através do princípio da articulação. “É a ideia de que o próprio fenômeno do pensamento possa ser materializado por um trajeto efetuado pelas diferentes partes do corpo, que seduz Decroux”. (Soum, 2003, p. 415) (Tradução nossa)



técnica e você pensa que isso o torna um expert. É um erro. Você deve ir além da técnica.

O que há além da técnica?

Uma outra existência. No interior de sua existência física, há uma outra existência. Quando você tiver a experiência disso, você compreenderá (Oida, 1988, p.155)¹⁶.

Há, nessas circunstâncias, uma raridade ou mesmo ausência de mudanças significativas e de ruptura com o estilo do mestre e, talvez, a necessidade de uma voz própria ainda nem se manifeste claramente.

O reconhecimento do *transporte* da técnica *como foi desenhada* se revela nas entrevistas realizadas. Janaína Tupan (2022) confirma: “Quando a gente tem um mestre, a gente segue a própria estética do mestre. Qual era a minha? Eu precisava descobrir.”

Os desafios dessa busca, a necessidade de ruptura e o reconhecimento da proximidade com o estilo original são evidenciados também no depoimento de Sophie Kasser:

Eu acho que uma das coisas mais desafiadoras no início foi encontrar o nosso próprio estilo porque estávamos muito imbuídos do estilo do *l'Ange Fou* e muito reconhecidos de tudo que nós aprendemos e toda a bagagem que nós temos. Eles nos influenciaram muito no nível físico e pedagógico. Então encontrar nossa linha de trabalho, nossa maneira de fazer, não foi fácil (Kasser, 2022).

Ao se defrontar com a distância dos seus mestres, os aprendizes, agora donos dos próprios encaminhamentos artísticos, *transportam seu conhecimento como foi desenhado*, possivelmente na expectativa da manutenção do sistema, da técnica, da poética, do desejo de preservação do legado. Em várias experiências, isso implica em uma reprodução ou imitação do estilo e metodologias do mestre por um certo período. “É parte do que eu disse quando estava com Steve e Corinne. Eles me deram tanto e quero honrar isso!”, declara Tania Coke¹⁷ (Suyama; Coke, 2022).

¹⁶ La technique ne suffit pas. Si vous parvenez à dépasser la technique, vous serez très fort, mais pour l'instant vous vous contentez de votre compréhension technique et vous pensez qu'elle fait de vous un expert. C'est une erreur. Vous devez aller au-delà de la technique. Qu'y a-t-il au-delà de la technique ? Une autre existence. A l'intérieur de votre existence physique, il y a une autre existence. Quand vous en ferez l'expérience, vous comprendrez” (Oida, 1998, p. 155). (Tradução nossa)

¹⁷ Tania Coke é atriz, diretora e professora, de origem inglesa. Radicada atualmente no Japão, é cofundadora



Como artista formado nessa técnica, compreendo que essa também foi a perspectiva que se manifestou para mim, quando comecei o trabalho de ensino e criação com a mímica corporal, em 1998.

Durante cerca de 10 anos, mantive, junto com Nadja Turenkko¹⁸, um curso livre de MCD, em Salvador, pelo qual passaram diversos artistas de diferentes linguagens artísticas. O curso despertou para a atriz Deborah Moreira¹⁹ o desejo de uma formação completa na técnica, o que a assegurou um diploma em mímica corporal, em 2004, nos mesmos moldes que Turenkko e eu tínhamos recebido da École de Mime Corporel Dramatique (Paris/Londres). Após um estágio com Steven Wasson e Corinne Soum, em Londres, a atriz se submeteu, sob nossa coordenação e com aval dos mestres, a seu exame público de diplomação.

Sobre essa experiência em Londres e no curso livre na Bahia, a atriz recorda:

Era igual. Vocês faziam igualzinho a Steven e Corinne. Lembro que ao chegar nas aulas em Londres não tive nenhum problema de adaptação. As aulas na École eram do mesmo jeito que vocês faziam. E lembro de ter dito isso a vocês na época, porque isso me chamou muita atenção. (Moreira, 2022).

Naquele momento, a ideia de que fazíamos igualzinho trouxe uma grande satisfação e mesmo orgulho, no sentido de “honrar o legado”, de “pertencer à linhagem”. “Fazer igualzinho”, nesse caso, é emblema do *transporte como foi desenhado*: utilizávamos as mesmas práticas, nos apoiávamos nas mesmas referências, nas mesmas anedotas. Utilizávamos as mesmas regras de conduta e vestimentas, a mesma organização espacial, os mesmos métodos de ensino, a mesma musicalidade na condução dos exercícios, a mesma divisão das aulas. Os artistas que passaram por aquele curso puderam experimentar um pouco daquilo que Nadja Turenkko e eu tínhamos recebido diretamente dos mestres que estudaram e viveram com Decroux.

da companhia Tarinainanika, ao lado de Kentaro Suyama, sediada em Osaka.

¹⁸ Nadja Turenkko (1968-2016), atriz e diretora teatral paraense, radicada em Salvador-Ba durante a maior parte de sua vida, foi a primeira brasileira diplomada na técnica pela École de Mime Corporel Dramatique (Paris), em 1995.

¹⁹ Deborah Moreira é atriz, dramaturga, diretora e professora. Formada em mímica corporal no Brasil, por Nadja Turenkko e George Mascarenhas, com aval da École de Mime Corporel Dramatique de Londres, é cofundadora da Mimus Companhia de Teatro (Salvador – Ba) ao lado de George Mascarenhas.



Um conhecimento raro, complexo, de difícil acesso estava sendo compartilhado no Brasil, na Bahia, com fidelidade ao sistema artístico, do ponto de vista técnico e metodológico. Mas *transportar como foi desenhado* não significa ausência total de adaptações. Colocar uma planta em outro vaso requer alguns ajustes para a própria planta, noção que também é compartilhada por Kentaro Suyama:²⁰

Eu queria ensinar do modo que aprendi. Claro que por causa de nossa personalidade, as coisas são ligeiramente diferentes, mas a essência é o que mantemos. Eu acho (Suyama; Coke, 2022).

Em nosso caso, as adaptações evidentes eram de ordem objetiva: carga horária, mudanças de espaço constantes, alta rotatividade dos/as participantes. Todavia, naquele momento, não tínhamos consciência dos ajustes que já estavam acontecendo, na ordem do conhecimento escondido, intuitivo, pelo fato de sermos pessoas diferentes, com origens distintas e radicadas em lugares diversos.

Embora natural e legítima, essa estratégia traz limites importantes na condução do trabalho. Com o passar do tempo, começaram a brotar questões nessa direção: por que fazíamos “igualzinho” se somos distintos e temos uma perspectiva cultural tão distante da original? Em que medida essa formação precisa obedecer àqueles parâmetros metodológicos, quando os participantes estão imersos em outros referenciais culturais, poéticos, artísticos e outras condições de ensino-aprendizagem? Como a mímica corporal poderia se tornar mais acessível nessas dimensões?

Ter distanciamento, problematizar, criticar e gerar rupturas durante o processo de formação ou de experiência criativa com seus mestres e mesmo imediatamente após intensos períodos de convivência não é uma tarefa fácil. O *transporte como foi desenhado* talvez seja a estratégia de abordagem mais ao alcance desses artistas.

Isso se dá em função da própria natureza do trabalho que impõe um mergulho profundo na técnica e na adesão poética – a partir do gosto pessoal ou

²⁰ Ator e diretor teatral, de origem japonesa. Formado em mímica corporal pela École de Mime Corporel Dramatique de Londres, onde permaneceu durante 13 anos, atuando na companhia Théâtre de l'Ange Fou, dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum. Cofundador, ao lado de Tania Coke, da companhia Tarinainanika, com sede em Osaka, no Japão.



identificações com metodologias e perspectivas filosóficas. Tudo isso alinhavado por transferências afetivas – um pouco talvez como nos processos de terapia psicanalítica (Freud, 1910)²¹ –, que mesmo sendo eventualmente negativas, estruturam e mantêm a relação entre mestres e aprendizes durante um longo período ou por toda a vida dos envolvidos. Em alguns casos, para haver uma ruptura estética é preciso que haja uma ruptura afetiva com os mestres, o que pode levar, inclusive, ao eventual abandono daquela linha de trabalho.

Essas rupturas estéticas, quando acontecem, derivam de um processo de maturação longo e contínuo, de reflexões críticas conscientes e de prática criativa. Trata-se de um processo laboratorial ou, como afirmam Bya Braga e Alexandre Correia (2022), de artesanaria:

A noção de artesanaria demanda uma prática específica aprofundada que prevê também a reflexão sobre a materialidade artística, não se reduzindo a formalismos. Trata-se de uma prática de si mesmo, na qual a intimidade de cada um joga com uma realidade material instalada, expressando algo de modo singular, mediado por uma habilidade corpórea desenvolvida em grau mais elevado (Braga; Correa, 2022, p. 10).

A problematização acerca da relação mestre-aprendiz, mas também das abordagens metodológicas de ensino-aprendizagem e criação na técnica, está na origem do reconhecimento e construção de uma voz própria, mantendo-se, quando desejado, a adesão poética inicial.

Para os artistas entrevistados, essa problematização aparece em torno de dois aspectos: a discussão dos limites inerentes ao próprio sistema decrouxiano e as reflexões sobre as metodologias de ensino-aprendizagem utilizadas nos processos formativos em mímica corporal.

Quando o tema da discussão é a própria mímica corporal, os artistas referem-se a um jogo de tensões entre a liberdade criativa, proporcionada pela assimilação técnica, e as restrições do próprio sistema. Observam-se atribuições de valor para a mímica corporal que recaem tanto sobre a perspectiva técnica quanto filosófica, com efeitos na ordem do amadurecimento pessoal e expressivo.

²¹ “Não pensem, além disso, que o fenômeno da transferência, a respeito do qual infelizmente pouco posso dizer aqui, seja produzido pela influência da psicanálise. A transferência surge espontaneamente em todas as relações humanas e de igual modo nas que o doente entretém com o médico.” (Freud, 1910, p. 36-37).

A mímica corporal me trouxe fundamentalmente uma grande liberdade, uma estrutura. Trouxe estrutura física, de visão da cena, do “*homem que quer ficar de pé*”²². Me trouxe muita estrutura para o estudo da poética do corpo. Eu me emociono a cada vez que volto a ler e escutar Decroux. Com essa estrutura, também me trouxe muita liberdade. Me sinto livre a partir da mímica. Quando eu vou dar aula, se a gente consegue ultrapassar as etapas mais difíceis, se chega no lugar da liberdade. Para mim, foi um ponto firme, uma raiz. É bom ter raiz (Tupan, 2022).

Em sua trajetória, o artista chileno Ricardo Gaete também reconhece a mímica corporal como sendo uma raiz do seu trabalho:

Um trabalho como esse se faz na ação. E esse é o tronco da árvore, sempre. O aspecto técnico, na parte da *gramática*, ou na estética de como resolvo [as cenas], essa é a raiz. Porque, justamente, por ser a raiz, posso chamar, a partir da mímica, outros elementos, e identificar outros passos que podem ser dados. Esse corpo formado em mímica decrouxiana, que tem precisão – ou outro nome, se quiser – é o central (Gaete, 2022).

Para Tania Coke, sua formação na MCD ultrapassa a perspectiva artística e integra uma trajetória de desenvolvimento pessoal:

Eu diria que para alguém que era completamente fora do mundo da arte foi uma mudança importante. [...] Eu trabalhava num escritório [no mercado financeiro] o dia todo. E eu tenho o sentimento de que a sabedoria que é mais necessária - ou um dos tipos de sabedoria mais necessários - no mundo hoje é a sabedoria física, do corpo pensante. Em colaboração com o coração e a mente (Suyama; Coke, 2022).

Paralelamente, a reflexão crítica sobre a própria técnica e sobre as metodologias de ensino-aprendizagem nos processos de treinamento aponta perspectivas que parecem contraditórias com o valor atribuído por esses artistas praticantes: a aridez da técnica, as excessivas repetições e mesmo o cerceamento da pulsão criativa aparecem de modo vigoroso nos relatos.

Janaína Tupan argumenta que há questões inerentes à própria mímica corporal. Com formação inicial em dança, a artista compreende que uma aprendizagem técnica passa por momentos de rigor para o seu aprimoramento. Como estratégia, em geral, escolhe-se o caminho da *repetição*, da concentração

²² *L'homme qui voulait rester debout (O homem que queria ficar de pé)* é o título do espetáculo criado pela Compagnie Théâtre de l'Ange Fou, em 1992, que reúne 12 peças do repertório de Étienne Decroux, algumas das quais recuperadas por Steven Wasson e Corinne Soum. Esse título sintetiza uma declaração de Decroux na abertura do espetáculo: “Ser mímico corporal é ser um militante, um militante de alguma coisa, um militante do movimento em um mundo que está sentado”.



no estudo técnico, descolado da perspectiva criativa. É nesse campo que pode se instalar a *aridez da técnica*, em que se colocam metas de superação.

O trabalho somente com a mímica pode ter uma coisa meio árida, ficar na frente do espelho e ter de fazer exercícios muito técnicos. Intuitivamente, eu acho que essa aridez é uma coisa inerente à mímica corporal. Não acho que em 100%, mas em grande parte. Claro que a gente pode trabalhar de maneira mais lúdica, numa abordagem que a gente possa sentir menos árida [...] E eu venho da dança e sei que a gente tem de fazer muito *plié, degagé*. [...] Tem um lado que eu acho que é árido e que pode ser difícil, mas é necessário. Mas ter uma abordagem que se distancie muito desse lugar, da escala²³, eu não sei se a aprendizagem da técnica vai ser interiorizada de uma maneira profunda no corpo. [...] Então, tem uma coisa que acho que sim, é inerente à mímica e acho que a gente tem de aceitar que é isso (Tupan, 2022).

A ênfase excessiva no trabalho técnico, justificada pela necessidade de aprimoramento vinculado à repetição, eventualmente se manifesta com uma natureza cerceadora da liberdade criativa. Nessa perspectiva, o trabalho técnico implicaria em ignorar características pessoais que *interfiram* na aprendizagem ou mesmo na execução da técnica. Gaete (2022) relata:

Eu vinha com um trabalho criativo muito forte e creio que, durante a minha formação na mímica, eu tive de voluntariamente – não me calar exatamente – mas colocar a parte do criador em segundo plano, quando eu era estudante. Steven [Wasson] e Corinne [Soum] sempre me diziam, quando eu improvisava, que eu tinha uma improvisação forte, mas que eu precisava trabalhar a técnica. Então eu tive de me dedicar a trabalhar puramente a técnica. De certa forma, eu tive de me relegar como criador. Quando eu saí da escola e comecei a trabalhar na companhia [Théâtre de l'Ange Fou] o que interessava a Steven era esse traço raro. Ele dizia: “A outra pessoa que é mais doida do que eu nessa escola é você. Isso é ótimo!”.

Para enfrentar essa perspectiva, Janaína Tupan e Sebastien Loesner, nos trabalhos com o Platform88, optaram por mesclar outros conhecimentos à mímica corporal.

Eu senti, como eu já sentia na escola, que me faltavam alguns apoios para interiorização da técnica. [...] Eu sempre pensei que quando a gente oferecesse uma formação mais longa, o que poderia entrar em acordo com isso? Que técnicas poderiam casar? A mímica te dá uma coisa muito forte, mas eu acho que se a gente puder enriquecer, ela se potencializa,

²³ Na mímica corporal, a escala é uma série de exercícios de segmentação corporal para trabalhar o princípio da “articulação”. Decroux desejava que o ator tivesse com seu corpo o mesmo conhecimento e precisão que um músico tem com seu instrumento musical. As escalas seriam o equivalente corporal do estudo de uma escala musical.



faz mais sentido para as pessoas que vão receber. [...] Eu sinto que a pedagogia confirma para mim que só a mímica corporal pura, eu acho, não se sustenta (Tupan, 2022).

Além dos fundamentos decrouxianos, esses artistas experimentam a investigação de duas técnicas de suporte: a anatomia aplicada ao ator e o *ActionTheatre*²⁴. A anatomia aplicada ao ator se configura como um trabalho de natureza pré-expressiva para ampliação da consciência corporal, enquanto o *Action Theatre* se define como uma possibilidade estrutural para as improvisações, inteiramente baseadas na fisicalidade. Segundo Tupan, essa experiência trouxe grandes contribuições:

Quando a gente ia para a mímica e fazia alguma exploração, de criação expressiva, para tentar encontrar caminhos de como expressar isso ou aquilo, os apoios dessas outras disciplinas foram fundamentais porque dialogaram muito bem com a mímica (Tupan, 2022).

Nota-se que, aos poucos, os artistas afastam-se do “como desenhado” e começam a investir em processos que agregam conhecimentos distintos para suprir o que consideram lacunares em sua formação ou mesmo na própria exploração artística da mímica decrouxiana. Esse diálogo íntimo com outros modos de trabalho pode ser observado, por exemplo, nas investigações de fotogramas, por Ricardo Gaete, nos jogos mímicos de Deborah Moreira e George Mascarenhas, na dança contemporânea e acrobacia, da Moveo (Barcelona) e no teatro dançado de Victor de Seixas. Observa-se, no entanto, que o *transporte como foi desenhado* só dá espaço para essa hibridização técnica quando os artistas se colocam em busca de sua própria voz, mesmo quando não têm originalmente o desejo de ruptura com o sistema original.

Outro aspecto problematizado pelos artistas se refere a questões contemporâneas de tempo e espaço. Atingir certo nível de liberdade artística depende da inteireza da assimilação, de modo que, em algum momento do

²⁴ *Action Theatre* é um método de treinamento para o teatro físico desenvolvido pela artista estadunidense Ruth Zaporah na década de 1990. O trabalho se concentra na ampliação da expressão (movimento, voz e fala) e na experimentação dos componentes da ação (tempo, espaço, forma e energia).

processo, assim como propunha Stanislavski, a técnica se torne uma espécie de “segunda natureza.”²⁵

Hoje vocês aprendem alguma coisa. E amanhã já estão pensando que podem dominar perfeitamente a técnica. Mas o *sistema* não é uma roupa feita que a gente enfia e sai andando, nem um livro de cozinha que basta se achar a página e lá está a receita. Não. [...] [vocês] não podem assimilá-lo, absorvê-lo na carne e no sangue até que ele se torne uma segunda natureza, uma parte de tal modo orgânica de seus seres, que vocês, como atores, sejam transformados por ele para o palco e para sempre (Stanislavski, 1986, p. 316).

Ricardo Gaete (2022) acrescenta: “A coisa mais difícil é fazer com que o trabalho se torne a sua primeira natureza, não a segunda, mas a primeira, para estar em cena”.

Esse aspecto, todavia, se esbarra nas relações com o tempo na contemporaneidade: o desejo e necessidade de assimilação de conhecimentos diversos em um curto período, de modo cada vez mais rápido, assegurando sua aplicação imediata. Essa característica se choca com as demandas de aprendizagem técnica configuradas em torno do tempo dilatado, de longo prazo.

Eu acho que as pessoas [que iniciam o trabalho] se deparam com a noção de que não é assim: “sair com um truque na mão”. Tem um trabalho árduo por trás. Tem essa frase do Decroux “eu só vendo coisas caras”²⁶. Tem de pagar o preço se quiser passar para o próximo nível. (Tupan, 2022).

A tentativa de encontrar soluções que possam responder a essas percepções não se configura, no entanto, como modos de “consumo” rápido da técnica ou de redução da complexidade e profundidade da investigação. Essa é também uma reflexão trazida por Kentaro Suyama e Tania Coke (2022), sobre seu trabalho no Japão. O equilíbrio instável entre o rigor metodológico, as exigências da própria técnica e a ampliação das possibilidades de acesso está no horizonte desses artistas.

Coke: Do ponto de vista do professor, também é o mesmo tipo de coisa: como eu posso ensinar adequadamente? Não sei se essa é a palavra correta. Mas como não tornar superficial, não baixar o nível? É uma tentação com os alunos: tornar mais fácil.

²⁵ Sobre “segunda natureza”, v. Whyman (2014)

²⁶ « Je ne vends que des choses chères... » (Decroux apud Leabhart, 2003, p. 232)



Suyama: ...de algum modo, criar pontos de identificação entre as pessoas e a mímica.

Coke: Eu acho também que tem a ver com o nível técnico... Até onde você pode exigir das pessoas, incluindo nós mesmos?

Suyama: E não deixar no nível superficial. Realmente tentar ensinar a importância de tudo. (Suyama; Coke, 2022).

Similarmente, como estratégia de abordagem para a mímica corporal, Sophie Kasser relata o modo como o trabalho da Moveo (Barcelona) vem sendo desenvolvido:

Tomber foi nosso primeiro espetáculo de rua. Foi uma ideia muito simples e que funcionou e nos surpreendeu. Foi a primeira vez que trabalhamos com pessoas que não tinham uma formação. Ríamos porque não fazíamos *annelés* ou triplos desenhos²⁷. Mas havia *causalidades*, *dinamo-ritmo*, a hierarquia do movimento, a lógica da ação-reação. Enfim, todos os princípios. E, claro, eles tinham uma formação em teatro físico do Conservatório. [...] Isso nos abriu uma porta para trabalhar com pessoas que tinham uma formação ou não e que tinham vontade de misturar ainda mais as coisas. Como eu tinha dito antes, ao vermos como esses princípios funcionam, nós podemos trabalhar com qualquer pessoa (Kasser, 2022).

A associação com a dança, tão rejeitada por Decroux²⁸, aparece também como estratégia no pensamento e práticas artísticas de Victor de Seixas e seu “teatro dançante”:

Teatro dançante é o outro caminho, partimos do teatro em direção a dança, não é um teatro que dança ocasionalmente como o teatro musical, mas um ‘teatro dançado’ que parte inicialmente da proposta *Decrouxiana*, mas não busca segui-la à risca originalmente. De certa forma, acredito que quando Decroux criava gestos simbólicos e movimentações baseadas em seus pensamentos e sentimentos estava, de alguma forma, dançando o seu mundo interior, mesmo que ele nunca tenha dado essa nomenclatura, essa transposição é algo bem comum e conhecido no universo da dança (Seixas, 2023, p.185).

²⁷ *Annelés, triplos desenhos, causalidades e dinamo-ritmos* são fundamentos técnicos da mímica corporal. v. Mascarenhas (2021).

²⁸ No livro *Paroles sur le Mime*, Decroux dedica um capítulo à distinção entre a dança e sua mímica corporal, no qual caracteriza as duas formas de arte com perspectivas até mesmo antagônicas. Os textos que compõem o capítulo, escritos entre 1951 e 1962 e revistos para a publicação do livro, adotam uma posição de separação nas artes cuja discussão se define em clara oposição à compreensão contemporânea de apagamento de fronteiras entre as linguagens artísticas.



Em minha experiência, as primeiras fricções giravam em torno da mímica corporal como sistema em relação aos contextos culturais nos quais eu estava inserido, particularmente na cidade de Salvador (BA).

Estudantes e artistas que participaram de processos de criação ou formação, ainda durante os períodos do curso livre mencionado, aludiam algumas vezes ao excessivo rigor ou às referências europeias presentes na técnica como dificuldades para ultrapassar os choques entre os desejos de expressão pessoais e as perspectivas procedimentais da MCD.

Há, no estilo decrouxiano, aspectos que apontam para a destituição do individual em prol de imagens supostamente universais, a partir de temas como o trabalho, a luta, o pensamento, o amor, a morte, o sonho etc. “E quando vejo um corpo se levantar, é como se a humanidade estivesse se levantando”, declara Decroux (1978,-p. 10)²⁹

Mas, como ser “universal” quando o corpo é tão subjetivado e encarnado na cultura? Um processo de aprendizagem técnica é, de algum modo, uma forma de aculturação do corpo. Então, seria evidente que tensões pudessem surgir no ensino-aprendizagem da mímica corporal, como técnica externa, repleta de referências culturalmente distanciadas.

A questão é discutida por Tania Coke, em sua experiência no Japão. Em seu depoimento, ela argumenta, porém, não identificar, em seu trabalho de formação e criação artística, barreiras culturais na exploração da técnica, advogando em prol de uma sensibilização humana, de natureza universal:

De algum modo, eu tento ter consciência de que as referências culturais [da mímica corporal] são ocidentais. Os nomes das figuras, por exemplo, como *L'adieu du lys dans la vallée*³⁰. Mas são expressões humanas com as quais todo mundo pode se relacionar. Você não precisa ser francês para entender a beleza daquele adeus. Eu não vejo nenhuma barreira aqui (Suyama; Coke, 2022).

Contrariamente, em minha experiência, observo que esse desejo *universalizante*, que está presente na mímica corporal, se baseia em uma

²⁹ And when I see a body rise, I feel as if it's humanity that's rising up (Decroux, 1978, p. 10). (Tradução nossa)

³⁰ O *Adeus do Lírio do Vale* é uma *partitura* decrouxiana que compõe uma série de estudos de “adeuses”. O título é retirado do romance de 1835 do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850).



compreensão da corporeidade que pode travar um difícil diálogo com os modos de comportamento culturais locais.

O trabalho decrouxiano sobre o tronco, por exemplo, a partir do estilo da *politesse*, condiciona o movimento do quadril ao posicionamento do peso ou em relação ao alto do corpo (cintura, busto, cabeça) como um bloco. Essa sistematização do movimento determina um contraste absoluto para um grupo cultural que tem sua base de movimentação na liberdade do quadril. Ricardo Gaete discute essa reflexão:

O que pode haver de *afro* na mímica corporal? No seu país tem uma influência africana muito forte, no meu não tem. Ai também tem alguma coisa dos quadris, de um ritmo distinto, um suingue diferente. E creio que podemos lidar com o nosso corpo desse modo também. Imaginemos como seria a mímica corporal africana que creio que também mudaria para se tornar uma coisa diferente (Gaete, 2022).

Um aspecto exemplar dessa reflexão se encontra na técnica do rosto coberto da MCD e suas aplicações. Nas fotografias de Étienne Decroux, publicadas tanto no *Paroles sur le mime* quanto em livros e artigos de autores/as diversos/as, há várias menções sobre o *rosto coberto*. Decroux optou, no processo de desenvolvimento da MCD, pela busca de dispositivos que possibilitassem a anulação da face. A literatura decrouxiana indica algumas razões para isso: o valor da máscara neutra nos trabalhos do Vieux Colombier; o excessivo foco no rosto que denuncia expressões desgastadas e que restringe as possibilidades de interpretação pelo espectador; a ritualização do trabalho do ator, em torno da ideia da *supermarionete* de Gordon Craig; o desejo radical de se afastar da pantomima, “aquele jogo de mãos e rosto”; a perspectiva de centralidade na expressividade corporal mais abrangente, dentre outros. Decroux chegou a criar um dispositivo com aquele objetivo:

Quando eu comecei a fazer mímica sozinho, eu convidava pequenos grupos, nunca mais do que cinco, aqui nessa casa, e escrevia o que eles diziam sobre o meu trabalho. Uma vez, uma mulher jovem perguntou: “por que você usa isso em sua cabeça?” Eu não tinha condição de comprar uma máscara, então eu colocava uma máscara de esgrima que tinha pedaços de fita amarrados através de toda a tela metálica. “É para que você aprecie os movimentos do corpo e não se distraia com o rosto”, eu

respondi. “Sim, mas isso nos faz querer ver apenas o rosto!”, ela riu. [...] (Decroux, 1978, p.36)³¹.

A utilização de um véu semitransparente que pudesse servir como uma espécie de máscara neutra é a configuração última, feita por Decroux, nessa busca de anulação da face. “Mas o véu distrai menos e efetiva o desejado grau de abstração”, diz Decroux (1978, p. 36)³². Embora ele mesmo confesse ter hesitado posteriormente entre usar ou não a máscara, a *técnica do rosto coberto* é frequentemente utilizada em processos pedagógicos com a mímica corporal para dilatação da expressividade. Porém, se por um lado o rosto coberto pode ser utilizado como um modo de ampliação da percepção corporal, por outro, traz questões importantes em torno da subjetividade dos artistas.

Aplicado sobre a cabeça e com o corpo seminu (ou com vestimentas que marquem as linhas corporais) o véu teria a função de criar um perfil em que todo o contorno corporal se mantivesse legível, como nas imagens para estudo anatômico. Nessas experiências, o véu ajusta-se rigorosamente, mantendo-se, o máximo possível, o contorno das estruturas da face e do crânio. Criar-se-ia, nesse sentido, a imagem de um corpo humano supostamente universalizado.

Em uma cidade cuja população é majoritariamente negra e que guarda a sua expressão cultural pela assunção de valores e marcadores corporais de matriz africana e pela luta antirracista, a técnica do rosto coberto ganha outros contornos. Os cabelos, com penteados nas mais diversas configurações, são emblema de identidade, expressão pessoal e afirmação racial. Delimitar o contorno do crânio com a técnica do rosto coberto, achatando os cabelos, tirando-lhes volume e forma, pode se configurar como uma profunda agressão pela eliminação do que se constitui como construção identitária cultural, pessoal, subjetivada, racial.

³¹ “When I first began performing mime on my own, I invited small audiences, never more than five, here to this little house, and I wrote down what they said about my work. Once a young woman asked, “Why do you have that on your head?” I didn’t have the means to buy a mask, and so I’d put a fencing mask on that had bits of ribbon woven through the wire mesh. “It’s so you’ll appreciate the movements of the body and not be distracted by the face”, I replied. “Yes, but that makes us want to watch only the face”, she laughed” (Decroux, 1978, p. 36). (Tradução nossa.)

³² But the veil is less distracting, and accomplishes the desire degree of abstraction (Decroux, 1978, p. 36) (Tradução nossa)



Sabe-se que o alisamento de cabelos de pessoas negras se configurou, durante muito tempo, como uma prática repetida de intervenção corporal com instrumentos de tortura (produtos químicos de alta toxicidade e ferros em brasa), que resultava em queimaduras no crânio e nas identidades.

A técnica do rosto coberto, ao ser experimentada, traz problemas importantes quando transportada *ainsi dessiné*. Como recurso didático e mesmo expressivo, o rosto coberto pode ser aplicado para garantir o princípio de ampliação da consciência e dilatação da corporeidade. No entanto, sua prática reconfigurada, deixando de lado os contornos cranianos e assumindo a forma corporal existente, inclusive pelos penteados, permite integrar as diferenças e as individualizações dos/as participantes. O rosto coberto à baiana afasta-se radicalmente de uma noção de universalidade e desconsidera a ideia de proporcionalidade corporal. Em lugar do contorno do crânio, o rosto coberto abre espaço para a compreensão das singularidades corporais e das afirmações individuais, subjetivadas e culturalmente construídas. Assim, uma possibilidade de exploração do rosto coberto *pós-decrouxiano* identifica, singulariza, caracteriza.

O uso do véu, em sua materialidade, ao promover o exercício de singularização e não de universalização, se constitui como uma metáfora às avessas³³ para compreender os caminhos e possíveis categorias de estratégias utilizadas por artistas-mímicos contemporâneos em suas trajetórias e diálogos com a mímica corporal. A busca de uma voz própria tende a passar pelo reconhecimento de si e do outro e do entendimento da técnica, cada vez mais, como um sistema expressivo que ultrapassa os limites temporais, poéticos e estéticos da criação decrouxiana.

Novos desenhos...

Encontrar uma voz própria que alinhe, por um lado, a adesão a um sistema poético e artístico e, por outro lado, as demandas do tempo se configura como um

³³ A *metáfora às avessas* (*métaphore à l'envers*) é um princípio metodológico desenvolvido por Decroux para dar conta da natureza das imagens criadas pela corporeidade. Ao contrário da figura de linguagem que se define pela tradução de uma imagem subjetiva por uma imagem concreta – por exemplo, estar com a cabeça nas nuvens – a *metáfora às avessas* propõe a realização de ações concretas, fisicamente materializadas, que possam se abrir para a criação de imagens abstratas.



dos maiores desafios enfrentados por mímicos corporais contemporâneos. Essa construção, que implica no reconhecimento do sujeito criante em um processo de construção individual e coletivo, se manifesta na identificação de diversas estratégias que se situam entre o respeito pelos princípios fundamentais da mímica corporal e o desejo de diálogo com perspectivas mais subjetivas, pessoais e culturalmente inclinadas.

Em primeiro lugar, os artistas defendem e se posicionam como descendentes de uma linhagem de artistas na qual Étienne Decroux é um ponto de referência fundamental, senão um marco fundador. Nessas circunstâncias, a relação de lealdade ao sistema e, em alguns casos, também à sua poética, se mantém viva através das práticas pessoais de estudo da técnica e nos modos de ensino-aprendizagem. Os mímicos continuam a sua jornada de aprofundamento e aprimoramento da técnica, em busca do domínio do sistema que, compreendem, permitirá o desenvolvimento do seu trabalho artístico.

Aliado a isso, a própria vivência do método e os desejos de expressão pessoal apontam possibilidades ou despertam interesse em ampliar as fronteiras poéticas do sistema decrouxiano, de modo que o pensamento contemporâneo sobre a corporeidade e a arte se manifestem com mais precisão nos trabalhos artísticos.

O reconhecimento das dissonâncias do pensamento decrouxiano com a contemporaneidade, a invenção de novas formas de ensino-aprendizagem, a associação de técnicas artísticas diversas, a identificação de espaços de ampliação das possibilidades de desenvolvimento cênico-criativo, o mapeamento de limites de tradução da técnica para outros contextos socioculturais e a construção de críticas de natureza decolonial sobre a suposta universalidade do sistema são algumas dessas estratégias apontadas por artistas cuja prática, de longa duração, se enraíza na mímica decrouxiana.

Cerca de 30 anos após o desaparecimento de Étienne Decroux, *transportar como desenhado* se reorganiza em diversos caminhos, em busca de uma espécie de pluriversalidade, na qual as singularidades dos artistas criadores se somam, coletivamente, aos pensamentos e desejos de expressão contemporâneos. Na perspectiva que poderíamos chamar de *pós-decrouxiana*, esses artistas mantêm,



de modo resistente, os princípios técnicos e filosóficos do sistema criado por Étienne Decroux, acrescentando suas próprias vozes e olhares, garantindo, de algum modo, a preservação pela transformação da técnica.

Compreendo que reside no abandono da ideia de universalidade e na busca de abordagens singulares da mímica corporal, a potência de assimilação, aprofundamento e exploração do sistema, não em sua configuração histórica, como tradição artística, mas como língua viva, transformada cotidianamente em sua dinâmica. Nessa reconfiguração, o corpo que se levanta talvez não seja o da humanidade, mas de um sujeito, específico, particular, com suas dúvidas e lutas, seus desejos de expressão.

Nesse sentido, estabelece-se um paradoxo curioso: ao se afastarem relativa ou criticamente dos fundamentos decrouxianos, os artistas-mímicos tornam-se ainda mais próximos do pensamento de Étienne Decroux (2003, p. 200) para quem “a mímica não existe; é um projeto”.

Referências

BRAGA, Bya; CORREA, Alexandre. B. A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mímexe. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 12(2), p. 1-31, 2022.

DECROUX, Étienne. A origem da mímica corporal. In: LEABHART, Thomas (ed). *Mime Journal*. no. 7-8. Allendale (MI): The Performing Arts Center - Grand Valley State College. [S.l.]: [s.n.], 1978.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris (França): Librairie Théâtrale, 1994.

DECROUX, Étienne. Les dits d'Étienne Decroux. In: PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel*. Paris: L'Entretemps, 2003. p. 143-209.

ECO, Umberto. *The open Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise (1910). In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XI, 1976.

GAETE, Ricardo. Entrevista [jun, 2022]. Entrevistador: George Mascarenhas. Paris: [s.n.], v. 1 arquivo. mp3. 67 min, 2022.

KASSER, Sophie. Entrevista [jun/2022]. Entrevistador: George Mascarenhas. Paris: [s.n.], v. 1 arquivo. mp3. 94 min, 2022.



LEABHART, Thomas. Je ne vends que des choses chères. In: PEZIN, P. *Étienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003. p. 231-237.

LEABHART, Thomas; CHAMBERLAIN, Franc. *The Decroux Sourcebook*. Londres: Routledge, 2009.

MASCARENHAS, George. *A ação mímica: princípios e poéticas da mímica corporal dramática de Étienne Decroux*. Salvador: EDUFBA, 2021.

MOREIRA, Deborah. Entrevista [jun/2022]. Entrevistador: George Mascarenhas. [S.l.]: [s.n.], v. 1 arquivo. mp3. 50 min, 2022.

OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible*. Paris: Actes Sud, 1998.

PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel: textes, études, témoignages*. Paris: L'Entretemps, 2003.

RANGEL, Sonia. *Imagem e pensamento criador*. Salvador: Solisluna, 2019.

SEIXAS, Victor Paulo de. *Um labirinto de carne: micronarrativa corporal e potência cênica*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

SOUM, Corinne. Petite histoire d'une grande transmission. In: PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003. p. 453-466.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

SUYAMA, Kentaro; COKE, Tania. Entrevista [jun/2022] Entrevistador: George Mascarenhas [Paris: [s.n.], v. 1 arquivo. Mp3. 80 min, 2022.

TUPAN, Janaina. Entrevista [maio/2022] Entrevistador: George Mascarenhas. Paris: [s.n.], v. 01 arquivo. mp3. 90 min, 2022.

WHYMAN, R. A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James. 2014. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, maio-agosto 2014.

Recebido em: 05/06/2024

Aprovado em: 11/09/2024