



# A CAIXA DE CORES DA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA

**George Mascarenhas**

George Mascarenhas é ator, diretor e pesquisador, Doutor em Artes Cênicas (PPGAC/UFBa), formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique de Londres, professor adjunto na Escola de Teatro da UFBa.

georgemascarenhas@hotmail.com

## RESUMO

As questões levantadas neste artigo abordam as possibilidades de criação cênica contemporânea através de exercícios composicionais com a Mímica Corporal Dramática (MCD) de Etienne Decroux. O autor analisa algumas das críticas que consideram a MCD ultrapassada identificando as diferenças entre o estilo decrouxiano e a técnica propriamente dita para discutir perspectivas de criação desvinculadas do estilo original. A discussão surge da problemática enfrentada pelos praticantes da MCD, cuja aprendizagem se dá pelo estudo de peças e figuras criadas por Decroux, utilizadas como instrumentos didáticos. Considerando que a MCD foi construída de modo simbiótico com o *estilo pessoal* de Decroux, seria possível criar na técnica fora do estilo? De que modo a MCD pode ser apropriada nos processos de criação artística desvinculados do rigor do estilo decrouxiano? O texto dialoga com o discurso de Etienne Decroux, perspectivas teóricas sobre o processo criativo e experiências pessoais de criação e ensino, para investigar composições nas quais foram elaboradas partituras corporais distanciadas da poética decrouxiana. O autor se utiliza, por fim, da imagem oferecida por Thomas Leabhart (2015) – a caixa de cores de Josef Albers – para traduzir esses experimentos, apontando possibilidades de conexão da MCD com a contemporaneidade.

**Palavras-chave:** mímica corporal dramática, processo de criação, composição

## ABSTRACT

The questions raised in this paper deal with contemporary creative processes in Etienne Decroux's corporeal mime by using compositional exercises. The author discusses the criticism of corporeal mime as an *old-school technique* and identifies the differences between Etienne Decroux's personal style and the technique itself in order to point out some possibilities of creating theatrical works disconnected from MASCARENHAS, George. A caixa de cores da mímica corporal dramática. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 64-71. Disponível em:

www.mimus.com.br/revista



that style. The issue stems from the difficulties of corporeal mime artists who learn the technique by practicing technical procedures through artistic pieces created by Decroux. As the technique was built upon Etienne Decroux's personal style, would it be possible to abandon the style without parting from the technique? How could corporeal mime be applied in contemporary creative processes without the rigorousness of Etienne Decroux's style? The paper articulates Etienne Decroux's discourse, theoretical perspectives of creative processes and the author's personal experiences of corporeal mime to investigate the creation of "physical scores" away from the original poetics of corporeal mime. Finally, the author uses the image given by Thomas Leabhart (2010) of Josef Albers' Color Box to discuss those experiments, pointing out some of the possibilities of corporeal mime in contemporary times.

**Key Words:** Etienne Decroux's corporeal mime, creative processes, composition.

A Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux (MCD) foi criada a partir de matrizes político-ideológicas muito precisas e também em torno de convicções estéticas muito rigorosas. Por essa razão, as críticas contemporâneas ao trabalho de Etienne Decroux, em sua maioria, apoiam-se nas referências históricas para alienar a técnica a um passado distante, com poucas possibilidades de conexão com a contemporaneidade. Atribui-se aos mímicos contemporâneos certa homogeneidade nos trabalhos, associada, em geral, ao uso dos fundamentos técnicos, de procedimentos poéticos e de abordagens temáticas típicos do estilo decrouxiano.

Em muitas linguagens artísticas, observa-se uma diferença entre a *escola*, a *poética* dos movimentos artísticos, e o *estilo*, o modo como cada artista organiza tais princípios. Pareyson (1997) afirma que a *poética* de uma obra de arte opera um caráter programático nos diferentes estilos ou escolas aos quais se vincula. É desse modo que artistas com *estilos* tão distintos quanto Monet e Manet são abrigados pelo guarda-chuva da *escola* Impressionista, ou Beckett, Ionesco e Genet pelo Teatro do Absurdo, mesmo a contragosto. Por outro lado, o *estilo*, de acordo com Eco (2006, p. 30), "é o 'modo de formar', pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada".

Na MCD não é fácil identificar uma linha divisória entre a *escola* e o *estilo*. MASCARENHAS, George. A caixa de cores da mímica corporal dramática. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Padma, 2015. p. 64-71. Disponível em: [www.mimus.com.br/revista](http://www.mimus.com.br/revista)



Afinal, além de criar a técnica, Decroux também criou *na* técnica. Ainda hoje, aprende-se a MCD através de estudos, exercícios e *figuras* (peças corporais de curtíssima duração) carregados do seu *estilo* particular e olhar sobre a vida e a arte. Assim, já que a técnica foi construída de modo tão simbiótico com o *estilo*, é possível pensar a MCD sem o *estilo* decrouxiano?

Não se pode negar que a construção da MCD esteja vinculada a um tempo histórico preciso. A entrada de Decroux para o teatro dá-se no ambiente dos grandes movimentos modernistas da primeira metade do século XX, da sucessão de manifestos de natureza política e artística - Decroux também escreveu o seu - e de reações a estéticas vigentes. Naquele momento, as vanguardas modernistas, algumas das quais associadas a um movimento *anti-teatralista* (FERNANDES, 2010), propunham reformas que apontavam uma nova configuração da cena teatral. Afastando-se da submissão ao texto dramático, alguns artistas se distanciavam da representação da realidade, para ver o teatro como espaço de experimentação artística dotado de leis próprias. Decroux pode ser agregado, sem dúvida, à corrente dos chamados *anti-teatralistas*, como Maurice Maeterlinck e Edward Gordon Craig, que se empenharam contra e conseguiram propor a ruptura de diversos paradigmas teatrais vigentes no período. De acordo com Fernandes (2010), esses artistas podem ser considerados

precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade. (FERNANDES, 2010, p.118)

Percebe-se no discurso decrouxiano uma articulação com o pensamento de Mallarmé – uma peça de teatro deve ser como um poema - , de Maeterlinck - o ator como obstáculo à arte – e de Craig – de quem Decroux retoma o discurso da supermarionete para construir sua “marionete ideal” (DECROUX, 1994). Além disso, há características formais na MCD que são aparentadas àquelas das proposições Simbolistas:



A estética simbolista demonstra uma virada para o interior, distanciando-se do mundo burguês e dos seus padrões para um mundo mais pessoal, privado e extraordinário. A representação simbolista tinha lugar em pequenos teatros. Era indiferente, distante e estática, envolvendo pouca energia física (KIRBY apud LEHMAN, 2007, p. 94):

Em seu estilo e criações, Decroux apoia-se na constituição da teatralidade pela corporeidade do ator, em veemente reação ao teatro burguês, como princípio ideológico, e desenvolve características da subjetivação e hermetismo, como princípios estéticos. Para Decroux, “basta que se esteja nu em uma moldura cênica nua, sem palavras, sem música, para que o estilo e o *símbolo* se tornem obrigatórios: eles sozinhos vestem”. (DECROUX, 1994, p.22, tradução pessoal). Contudo, a natureza corporal de sua pesquisa o afasta da lógica do *drama* e o conduz à exploração do *tempo-imagem* a partir da aplicação de muita energia física, demonstrada ou escondida por procedimentos poéticos. O *estilo* decrouxiano caracteriza-se, ainda, pela atenção geométrica, pela preocupação com a estilização e o artificialismo, herança do Maneirismo em sua construção (BENHAIM in PEZIN, 2003). Segundo Leabhart (2015), “Decroux gostava de um tipo de movimento floreado, tudo se tornava muito elegante em certas fases do seu trabalho – não em todas – mas isso é história.” Pode-se acrescentar o gosto aparente pelas formas arredondadas, marcado pela harmonia renascentista do homem vitruviano ou das obras de Michelangelo, para quem uma boa escultura podia rolar ladeira abaixo sem ter nenhuma de suas partes quebradas.

Nota-se no estilo decrouxiano a predominância de uma visão classicista dos ideais de *belo* e *beleza*, em direto confronto com as discussões recorrentes na construção da arte moderna. As palavras *beau* e *beauté* (belo e beleza), em Decroux, estão muitas vezes articuladas a uma preocupação com o encantamento, a harmonia das formas, a sensibilidade e o equilíbrio, em associação com aspectos de natureza moral. O entendimento da arte como experiência do belo, qualidade de encantamento e educação moral, aproxima-o, de algum modo, do pensamento romântico de Schiller e aponta, para Decroux, uma direção contrária às apropriações

feitas pelos artistas modernistas. Nota-se, em seu estilo, uma recusa do grotesco e a busca de formas harmoniosas, em uma acepção clássica. *Belo* e *beleza* encontram-se associadas a um valor moralizante, em correlações entre a expressividade corporal e a moralidade, com analogias entre, por exemplo, a abertura do corpo e a abertura do espírito. Para Decroux (*in* PEZIN, 2003, p.194) “[a] beleza está para o corpo como a bondade para o coração”. A associação entre o *belo* e o *bom* – uma lembrança da *kalokagathía* platônica - a busca de um ideal de perfeição e o desejo de uma arte destinada à contemplação marcam a construção do *estilo* decrouxiano. Decroux caminha, através da subjetivação, para uma espécie de cena-paisagem, cujo contato se dá pela apreciação contemplativa e que propõe, primeiramente, o encantamento sintetizado na expressão “*c’est beau!*” (*é belo!*).

Apesar disso, considerar a MCD apenas a partir do *estilo* pessoal do seu criador é reduzir o potencial da *escola*, do projeto político-estético decrouxiano: a criação de um sistema artístico que promete conferir ao ator – o indivíduo da sociedade teatral – a liberação da influência ou submissão a qualquer forma de poder heteronômico, pela investigação artística, em favor do desenvolvimento de uma expressividade pessoal cênica engajada no pensamento coletivo.

A noção de *escola*, em oposição a *estilo*, também aparece no discurso de Leabhart (2015) que associa a MCD à imagem da caixa de cores de Joseph Albers. Segundo ele, Albers, um dos fundadores da Bauhaus, exilado nos Estados Unidos por conta da perseguição nazista, solicitava aos seus alunos na Yale University que comprassem uma caixa na qual havia papéis de seda japoneses em todas as cores. Os alunos começavam o semestre cortando pedacinhos de papel para fazer composição de cores e, desse modo, avançavam em sua aprendizagem sobre tons e matizes, em combinações absolutamente pessoais.

Neste sentido, a MCD não se define apenas em torno do *estilo* pessoal de Etienne Decroux, mas a partir de uma lógica *sistêmica*, adaptável a diferentes matrizes e contextos sócio-culturais e históricos, permitindo o diálogo para a dinamização criativa e transformadora de formas e estilos, evitando-se, com isso, reproduções doutrinárias em processos criativos autorais.

Então, de que modo a MCD pode ser apropriada nos processos de criação artística contemporâneos desvinculados do rigor do *estilo* pessoal de Etienne Decroux?

O reconhecimento da mímica em sua dimensão sistêmica permite levantar *princípios*, sintetizados pela tríade *peso/articulação/dinamo-ritmo*, e procedimentos (causalidades, edições, imobilidades, ponto fixo, inversão e repetição) que podem ser transpostos para diferentes contextos criativos. A falsa noção de totalidade e de vinculação exclusiva ao estilo original determinada pelos fundamentos técnicos é substituída por uma perspectiva de transversalidade, de modo que esses princípios e procedimentos podem se conectar, reorganizar, renovar-se dentro do próprio sistema.

Este nível de transversalidade pode ser experimentado pela ênfase em exercícios composicionais, nos quais os princípios e procedimentos da técnica são aplicados, como na caixa de cores de Albers. É preciso dizer que a disciplina de Composição – ao lado do Estudo Técnico, da Improvisação e do Repertório - é um dos elementos integrantes da aprendizagem da MCD, mas é também, sem dúvida, aquele que oferece maiores possibilidades de apropriação dos princípios em detrimento do estilo. Os exercícios de composição possibilitam a exploração mais livre de ações e têm como ponto de partida um movimento ou um gesto, imagens diversas, trechos de poemas ou canções ou qualquer outro motivo deflagrador. A infinidade de opções para deflagração do processo composicional é também geradora de inúmeras possibilidades de caminhos a serem seguidos, de seleções a serem feitas e de infinitas perspectivas de ordenação e configuração.

Exercícios que envolvem a manipulação cotidiana de objetos, mas com inversão de relações espaciais (por exemplo, mudanças de direção e nível enquanto o objeto é manipulado), exploração dinamo-ritmática de uma mesma ação, ou transposição de imagens externas para a fisicalidade, dentre outras, são estratégias que têm gerado experimentos significativos na relação entre a técnica e o estilo.

Como exemplos de composições que se definem na técnica, mas não no *estilo*, podem ser mencionadas as peças *The newspaper piece (O jornal)*, criação de Steven Wasson, que representa as diversas sensações e efeitos, a luta interna advinda da simples leitura cotidiana do jornal; *La table (A mesa)*, inspirada na temática do interrogatório político ou policial e *La Chaise (A cadeira)* um jogo de ações e relação com o objeto, ambas de autoria de Thomas Leabhart, todas aprendidas como parte de um repertório moderno de MCD, em oposição ao repertório clássico de Etienne Decroux (que inclui peças emblemáticas como, por exemplo, *A lavadeira*, *O carpinteiro* e *A Usina*). O desejo de experimentação na técnica em poéticas contemporâneas tem norteado o meu próprio trabalho artístico e aparece nas produções da Mimus – Companhia de Teatro, especialmente no espetáculo *Jogo da Memória* (2012) em que regras e procedimentos de jogos diversos (não necessariamente corporais) foram utilizados como elementos deflagradores para criação, para tratar de questões urbanas contemporâneas geradas pelo relato de um acidente de trânsito.

A aplicação dos procedimentos e princípios mencionados permite simultaneamente a filiação a uma *escola* artística, o descolamento do estilo original e a possível construção de uma poética pessoal. Isso significa que, ao serem abordados princípios e não apenas procedimentos técnicos, múltiplas perspectivas se abrem para a instauração de processos de criação desvinculados do estilo decrouxiano. Assim, na dimensão sistêmica, podem ser percebidos, através do cruzamento de princípios, espaços de diálogo com estilos e poéticas os mais variados, articulados pela noção de transversalidade. Assim como na caixa de Albers, a MCD se torna um espaço de livre experimentação e jogo, de mistura de cores e texturas, na dimensão dos desejos e perspectivas do artista criador.



## REFERÊNCIAS

DECROUX, Étienne. Paroles sur le mime. 2.ed. Paris: Gallimard, 1994.

PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2003

ECO, Umberto. A definição da arte. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2006.

FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMAN, Hans-Thyges. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 1999

LEABHART, Thomas. A caixa de cores de Joseph Albers – entrevista a George Mascarenhas.. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 5, no.5.** Salvador: Mimus, 2015. p. 53-60. Disponível em:

PAREYSON, LUIGI. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997