

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso de Teatro-Licenciatura**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**O Corpo Poético do Ator:**

Contribuições do Mimo Corporal para a preparação de atores no processo de criação do musical *Hairspray* em uma experiência acadêmica.

**Murilo Melloto Furlan**

Pelotas, 2014

**Murilo Melloto Furlan**

**O Corpo Poético do Ator:**

Contribuições do Mimo Corporal para a preparação de atores no processo de criação do musical *Hairspray* em uma experiência acadêmica.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Maria Amélia Gimmler Netto

Pelotas, 2014

**Murilo Melloto Furlan**

**O Corpo Poético do Ator:** Contribuições do Mimo Corporal para a preparação de atores no processo de criação do musical *Hairspray* em uma experiência acadêmica.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas

Banca examinadora:

.....  
Prof. Me. Maria Amélia Gimmler Netto (Orientadora)

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....  
Prof. Me. Moira Beatriz Albornoz Stein

Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina.

.....  
Prof. Me. Carmen Anita Hoffmann

Mestre em História Ibero-americana pela Universidade de Cruz Alta.

**Dedico este trabalho aos meus pais, à minha orientadora, à Luciana Cesconetto e à minha amiga, Beatriz Schiavinatto (*in memoriam*).**

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Fausto Furlan e Teresinha Furlan, que me apoiaram, me auxiliaram e me financiaram nesses estudos.

À minha orientadora, Maria Amélia Gimmmler Netto, que me recebeu de braços abertos para me orientar em um momento conturbado de minha pesquisa.

Aos meus amigos, em especial Fernanda Schindel, Carlos Prado e Hirina Renner, que foram essenciais para a realização desta pesquisa, pois muito me apoiaram e estiveram comigo em todos os momentos de dificuldades.

*Devemos nos ocupar da mímica como os primeiros cristãos se ocuparam do cristianismo. Como os primeiros socialistas se ocuparam do socialismo. Os militantes são necessários. E a questão de saber “para que serve” não me interessa, ela me choca. (DECROUX apud BRAGA, 2013, p. 89)*

## Resumo

FURLAN, Murilo Melloto. **O Corpo Poético do Ator:** Contribuições do Mimo Corporal para a preparação de atores no processo de criação do musical *Hairspray* em uma experiência acadêmica. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

Política, crítica, reflexão e sociedade. Tudo isso atrelado à música, à dança e à atuação. Esta pesquisa traz o desafio de relacionar uma arte extremamente comercial, os Musicais, com uma arte voltada à pesquisa da linguagem, o Mimo Corporal, criado por Étienne Decroux; tendo como propósito a busca por uma metodologia de preparação de atores que incentivasse a preparação corporal e o senso crítico de atores-dançarinos não profissionais, a fim de experimentar um processo de criação e preparação voltado para a poética cênica. Para tanto, formou-se um grupo, com atores amadores da cidade de Pelotas/RS, que nunca havia tido uma prática frequente de Mimo Corporal. Eles passaram a experimentar essa arte, atrelada ao estudo do musical *Hairspray*, baseado no filme de 2007. Essa experiência realizou-se durante o segundo semestre de 2013, e serviu como campo de pesquisa para o trabalho. Ao final da análise feita, sobre os registros dos ensaios, pode-se notar um avanço significativo no trabalho criativo dos atores durante o processo de criação cênica.

**Palavras-chaves:** mimo corporal, *hairspray*; preparação de atores.

## **Abstract**

FURLAN, Murilo Melloto. **The actor's poetic body:** contributions of corporeal mime to actors preparing in a creation process of the musical *Hairspray* in an academic experience. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

Politics, critical reflection and society. All this in harmony to music, dance and acting. This research brings the challenge to relate an extremely commercial art, the Musical, with an art focused on the research of language, Corporeal Mime, created by Étienne Decroux; with the intent to search a methodology of preparing actors that encouraged critical sense and corporeal prepare of non-professional actors-dancers, in order to experience a process of creation and preparation toward the poetic scenic. To this end, we have formed a group with amateur actors in Pelotas / RS, who never had a frequent practice of Corporeal Mime. They began to experiment with this art, linked to the study of the musical *Hairspray*, based on the 2007 film. This experiment was carried out during the second half of 2013, and served as a research field for this work. After the analysis made on the records of the tests, one can notice a significant advance in the creative work of the actors during the process of scenic creation.

**Keywords:** corporeal mime, hairspray, actors prepare



## SUMÁRIO

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 Apresentação .....</b>                                                          | <b>10</b> |
| <b>2 O Mimo Corporal de Étienne Decroux .....</b>                                    | <b>14</b> |
| 2.1 Contextualização.....                                                            | 14        |
| 2.2 Étienne Decroux.....                                                             | 16        |
| 2.3 O Mimo Corporal.....                                                             | 17        |
| 2.3.1 Exercícios Ginásticos .....                                                    | 18        |
| 2.3.1.1 Exercícios Ginásticos – Simples .....                                        | 19        |
| 2.3.1.2 Exercícios Ginásticos – Complexos .....                                      | 20        |
| 2.3.2 Exercícios de Expressão .....                                                  | 21        |
| 2.3.3 Figuras de Estilo .....                                                        | 22        |
| 2.3.4 Quadros de Mímica .....                                                        | 22        |
| <b>3 O Musical <i>Hairspray</i> .....</b>                                            | <b>24</b> |
| 3.1 Sinopse .....                                                                    | 25        |
| 3.2 Contextualização do musical.....                                                 | 27        |
| 3.2.1 Segregação racial.....                                                         | 28        |
| 3.2.2 Moda e a beleza padronizada .....                                              | 30        |
| 3.3 A dança e a música em <i>Hairspray</i> .....                                     | 32        |
| 3.4 Produção de musicais na Broadway e a preparação de atores nos musicais.....      | 33        |
| 3.5 Histórico de Apresentações .....                                                 | 34        |
| <b>4 A Preparação de atores: Uma experiência com o musical <i>Hairspray</i>.....</b> | <b>36</b> |
| 4.1 Projeto de Encenação .....                                                       | 36        |
| 4.2 A preparação dos atores.....                                                     | 38        |
| 4.3 Análise dos Diários de Bordo .....                                               | 40        |

|                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| 4.3.1 Do Encenador.....            | 42        |
| 4.3.2 Dos Atores.....              | 43        |
| 4.4 Resultados dos Ensaios.....    | 46        |
| <b>5 Considerações Finais.....</b> | <b>50</b> |
| <b>Referências .....</b>           | <b>54</b> |
| <b>APÊNDICES.....</b>              | <b>56</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                | <b>63</b> |

## 1 Apresentação

Atualmente, no mundo ocidental, principalmente nas grandes capitais, um dos estilos das artes cênicas que vem se destacando imensamente no mercado, são os Musicais. Tanto na Broadway, nos Estados Unidos, quanto em *West End*, no Reino Unido, os Musicais são pontos turísticos imperdíveis para os visitantes de seus países. Já no Brasil, esse tipo de cultura não é muito difundido, portanto aqui não se dá a valorização que os teatros de musicais têm no hemisfério Norte.

Os Musicais, além de serem importantes agregadores de valores para a economia dos países já citados anteriormente, são fundamentais para a construção da cultura dos seus países de origem. A disputa pelo sucesso e a megaprodução dos espetáculos faz com que todo o cotidiano de uma comunidade de artistas se modele para e através desses shows. A meu ver, o principal foco artístico das cidades de Nova York e Londres são os Musicais. Pude chegar a essa conclusão, após viagem realizada por mim a Londres, em Julho de 2012, onde tive um contato mais próximo com essa indústria e seus profissionais.

Também pensando nas manifestações cênicas do mundo ocidental, outro tipo de arte que é muito prestigiada na Europa e até mesmo na América do Norte, é a mímica; e de uma forma ramificada, podemos destacar o Mimo, a Mímica Corporal Dramática e a Pantomima. Arte aclamada e reconhecida, mas que não tem o mesmo grau de comercialização dos musicais da Broadway, por exemplo. Esse tipo de arte tem como foco a pesquisa e o desenvolvimento da linguagem, por mais que a comercialização da mesma aconteça.

A mímica que surgiu na Grécia antiga assim como o teatro ocidental ganhou grande valorização no final do século XVIII e hoje é estudada e praticada por muitos atores-mímicos em todo o mundo. Entretanto, aqui no Brasil, não vemos com frequência, a não ser nos circos, a prática da mímica nas ruas e nos teatros.

Porém, a Mímica Corporal Dramática, também chamada de Mimo Corporal, criada por Étienne Decroux, tem seu destaque no campo das artes cênicas. Tida como uma técnica por muitos, porém vista como uma arte autônoma por seus praticantes e pesquisadores, a Mímica Corporal Dramática é uma forma poética e diferenciada de expressar cenicamente diversas críticas sociais e questões humanas.

Durante os anos de 2010 e 2011, juntamente com meus colegas Fernanda Schindel e Flávio de Lima participei de um projeto de Pesquisa de Mimo Corporal<sup>1</sup> com a orientação da Professora Doutora Luciana Cesconetto<sup>2</sup> que foi aluna de Thomas Leabhart<sup>3</sup> durante o seu doutorado<sup>4</sup> na França. Durante o projeto, trabalhamos a prática no Mimo Corporal na construção de um texto espetacular, com base nos poemas de Manuel de Barros<sup>5</sup>.

Partindo do meu interesse pessoal em valorizar a linguagem dos musicais e também a arte do Mimo Corporal, dois estilos que me agradam muito e que não são comuns no Brasil, surgiu a pergunta desta pesquisa: Como o Mimo Corporal pode contribuir para a preparação de atores no processo de criação do musical *Hairspray* em uma montagem acadêmica experimental? Para que essa experiência se realizasse, propus uma metodologia em que o trabalho com o Mimo Corporal serviria como apoio e base para a preparação dos atores, com vistas à criação de um espetáculo.

A direção desse espetáculo se deu através da minha orientação. Entretanto, a parte de criação de cena se deu pelos integrantes do grupo, enquanto que a parte de estímulos para a criação foi feita através das oficinas de Mimo Corporal ministradas por mim. Essas oficinas foram de caráter introdutório às técnicas do Mimo Corporal, dando suporte básico para a experiência com esse tipo de arte,

---

<sup>1</sup> Projeto de Pesquisa - A Linguagem Do Mimo Corporal Na Construção Do Texto Espetacular.

<sup>2</sup> Luciana Cesconetto Fernandes da Silva foi professora assistente da Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2008 e 2012. Possui Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1992), Mestrado em Educação e Cultura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2001), Mestrado em Teatro e Artes do Espetáculo pela *Université de la Sorbonne Nouvelle* - Paris III, e Doutorado em Estudos Teatrais pela *Université de la Sorbonne Nouvelle* - Paris III. Atualmente é professora temporária do Instituto Federal Catarinense.

<sup>3</sup> Thomas Leabhart é professor de Teatro e Dança do Pomona College na Califórnia nos Estados Unidos, e editor do *Mime Journal*. Estudou na Escola de Mimo de Étienne Decroux em Paris de 1968 a 1972.

<sup>4</sup> Título da Tese: A dualidade interior-exterior presente nas teorias para a formação do ator, esclarecida pela teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre.

<sup>5</sup> Espetáculo - Manuel, menino do mato.

fazendo com que os atores fossem iniciados nesse tipo de prática. Além disso, tive como foco, juntamente com as práticas, questões relacionadas ao tema do espetáculo, como o preconceito estético e étnico, pois, para Decroux, a função do Mimo Corporal não era criar atores capacitados para a arte cênica, e sim artistas da mudança social. (DECROUX, 1963).

Convidei aproximadamente sete atores, que trabalharam para a criação do musical, onde desenvolveram as técnicas do Mimo Corporal, orientadas por Fernanda e eu. Durante o trabalho com esses atores/bailarinos realizei a escrita de um diário de bordo. Nele, os atores relataram a sua evolução durante os ensaios de criação do espetáculo. Solicitei aos atores que, ao final de todos os encontros, escrevessem suas impressões a respeito do trabalho com Mimo Corporal.

Eu esperava que a partir dessa pesquisa fosse possível notar e identificar se é possível ou não trabalhar a preparação do ator com as técnicas do Mimo Corporal, a fim de criar um espetáculo musical em que o corpo do ator seja o centro do espetáculo, e não o texto. Para realizar esta pesquisa de campo, busquei um suporte teórico em referenciais sobre o Mimo Corporal, e a respeito do musical *Hairspray* e da preparação de atores para os musicais da Broadway e de West End.

A metodologia utilizada para a realização do trabalho prático foi baseada em metodologias de improvisação teatral e expressão corporal. Os atores eram incentivados a repetir com precisão os exercícios do Mimo Corporal a fim de aplicarem as aquisições técnicas nas construções das partituras de movimentos. Cada encontro, com cada um dos atores, tinha seu conteúdo específico, com o propósito de fazer com que os atores evoluíssem de forma gradativa e minimamente igualitária uns com os outros.

Após aproximadamente cinco encontros de trabalho com os exercícios ginásticos da arte de Decroux, os atores passaram para a criação das partituras. Por falta de compatibilidade de horário, realizei um mesmo ensaio com cada ator, totalizando cinco encontros de criação poética para cada ator participante da pesquisa. Atrelado ao trabalho com a linguagem do Mimo Corporal estava o trabalho com as temáticas do musical que era realizado em forma de discussões teóricas, nas quais os atores opinavam, assim como eu, colocando as nossas reflexões a respeito.

Para tanto, no capítulo que tem como título “O Mimo Corporal de Étienne Decroux”, apresento de forma sucinta as técnicas do Mimo Corporal que aprendi nas

aulas que tive sobre esta arte e também embasado nos livros de Bia Braga e do próprio criador do Mimo Corporal.

Já no capítulo nomeado “O Musical *Hairspray*”, trago uma contextualização geral do musical, juntamente com as suas principais temáticas e críticas. Ademais, trago um estudo específico voltado nos conteúdos trazidos pelo musical, como elementos questionadores para o espectador.

Por fim, no capítulo intitulado “A Preparação De Atores: Uma Experiência com o Musical *Hairspray*” reflito sobre as inter-relações possíveis do musical *Hairspray* com a arte do Mimo Corporal, de acordo com as análises feitas durante os ensaios do grupo de atores, criado para a realização desta pesquisa.

## 2 O Mimo Corporal de Étienne Decroux

### 2.1 Contextualização

Contemporaneamente, ao utilizarmos o termo “Mimo Corporal”, nos confundimos com outros termos como, por exemplo, “Mimo”, “Pantomima”, entre outros. Portanto, neste primeiro capítulo vou me deter a estudar e aprofundar meus conhecimentos na arte do Mimo Corporal, ou como chamava Étienne Decroux, Mímica Corporal Dramática.

A fim de vencer a debilidade do teatro estrelado fortemente presente na França no início do século XX, Jacques Copeau fundou a *École Du Vieux Colombier* em 1913, com o propósito de treinar o ator para desaprender toda a artificialidade que ele havia adquirido.

Foi nesta escola que surgiu o Mimo Corporal, não com esse nome, mas como uma técnica (*techniques mimiques*<sup>6</sup> - mimo), para a preparação do ator. Copeau utilizava o mimo como uma ferramenta, a fim de criar atores capacitados a contar através do corpo o que ele pretendia dizer, e deixar que a palavra viesse quando necessária. O Mimo proporciona ao ator sair da rotina do teatro declamatório, investindo na disciplina corporal, sem diminuir a importância da fala, sendo “[...] o resultado do desabrochar de sua atitude interior traduzido pela expressão corporal.” (COPEAU, 1974, s/p.)

Segundo Marinis (1995), o termo Mimo Corporal, surge mesmo com Étienne Decroux, que foi aluno de Jacques Copeau, com quem aprendeu a técnica, e a tornou então, uma arte e não apenas uma ferramenta para a preparação do ator. Decroux fazia exercícios de representar com precisão, sem o uso da palavra, com o

---

<sup>6</sup> Técnicas mímicas: tradução literal do termo francês escrito por Copeau sobre a escola do *Vieux Colombier*.

rosto coberto e com o corpo quase nu, improvisações silenciosas com máscaras neutras (nesse quesito se aproxima da Pantomima<sup>7</sup>), movimentações não humanas, entre outras.

Porém, Decroux cria o Mimo Corporal, indo contra a arte da pantomima de rosto branco, mesmo tendo trabalhado a pantomima ilusionista no início de sua carreira. Ele busca através do Mimo Corporal, mostrar no corpo do ator o pensamento. Decroux faz muitas analogias à música com o trabalho do Mimo Corporal. Associando o corpo do ator a um instrumento musical, no qual o ator deverá saber como afinar e compor.

As finalidades do Mimo Corporal para Decroux e para Copeau eram visivelmente diferentes. Para Decroux, o Mimo Corporal é uma arte autônoma que fala por si só, enquanto que para Copeau é uma técnica que surgiu dos estudos da educação física com a finalidade de criar atores capacitados a interpretar sem o uso da fala, explorando movimentos corporais.

Primeiramente, Decroux entra na escola de Copeau com a vontade de adquirir maiores conhecimentos na área da declamação e dicção vocal, para seu trabalho com a política. Porém, ao deparar-se com os trabalhos artísticos da escola, volta seus esforços para o trabalho cênico com o Mimo Corporal.

Portanto, quando falo do estudo de Mimo Corporal, relaciono Decroux a esse tipo de arte. O estudo de Mimo Corporal consiste na busca de elementos expressivos no teatro falante; expressar-se com o corpo; observar a realidade e figurá-la em cena; independência articular e muscular do corpo; não ficar apenas no gesto que traduz a palavra, entre outros.

A fim de melhorar o desempenho e a capacidade de exploração corporal do ator, é possível trabalhar os conceitos do Mimo Corporal podendo servir como apoio para a construção de um texto espetacular tanto como uma forma de ferramenta quanto como estímulo para a criação e a composição cênica.

Hoje em dia, um dos mais conceituados professores de Mimo Corporal, é o ex-assistente e ex-aprendiz de Decroux, Thomas Leabhart, o qual trabalhou diretamente com o fundador da Mímica Corporal Dramática, de 1968 a 1972, e hoje

---

<sup>7</sup> Pantomima, segundo o Dicionário Online de Português: “Arte de demonstrar, através dos gestos e/ou expressões faciais, os sentimentos, pensamentos, ideias, sem utilizar palavras; mímica. Ação de representar uma história utilizando somente gestos e/ou expressões faciais, geralmente, no teatro ou na dança. Representação teatral em que a palavra é substituída por gestos e atitudes. Arte dos gestos e das atitudes.”



é professor de Teatro e Dança do Pomona College na Califórnia nos Estados Unidos. Além disso, Leabhart é o principal tradutor dos textos sobre Mimo Corporal de Decroux. Foi com Thomas Leabhart que minha professora, Luciana Cesconetto, com a qual tive o primeiro contato com a Mímica Corporal Dramática aqui no Brasil, teve aulas de Mimo Corporal, no período de seu Doutorado na França. Além de Leabhart, outros artistas-professores pesquisam e trabalham a arte da mímica, como: Claire Heggen, Corinne Soum, Steven Wasson e Leela Alaniz.

## 2.2 Étienne Decroux

Decroux foi um artista francês que repensava a vida através de paradigmas ideológicos, acreditando na transformação pessoal através do pensar, do imaginar e do agir.

Para Georger Mascarenhas, Decroux tinha que “a necessidade de uma criação poética antirrealista manifesta em sua arte e o debate sobre a legitimidade e necessidade de sua criação artística definem um largo panorama de inspiração para o seu percurso como artista e pensador.” (2008)

Na juventude, quis se tornar orador político, porém viveu efetivamente como um homem de teatro. Decroux, segundo ele mesmo, foi “pintor, encanador, marceneiro, telhador, açougueiro, aterrador, estivador, reparador de vagões, lavador de prato, enfermeiro (...)” (DECROUX, 1963, pág. 08), durante toda a sua vida.

Trabalhou como ator em diversas peças e inclusive em filmes, sendo o mais aclamado deles “O Boulevard do Crime”, no qual atuou juntamente com Jean-Louis Barroult, importante artista da “Pantomima Branca Silenciosa”.

Foi em 1945 quando começou a se dedicar ao trabalho com estudos e a prática da Mímica Corporal, dando oficinas e palestras a respeito do assunto, assim como explorando novas técnicas e experimentos com seus alunos. Então, de uma forma mais consolidada, intensificando ainda mais sua pesquisa, Decroux funda em 1963 sua escola de Mímica Corporal Dramática.

Para Decroux, as coisas só começavam a lhe interessar quando elas se manifestavam materialmente. A arte para ele era tida como séria, pois só após ela ser séria é que poderia então acrescentar algo cômico nela.

Tendo como base o trabalho do diretor como aquele que deve guiar as habilidades do ator, Decroux tenta mostrar o teatro como um reflexo da vida. Utilizando da medida certa de dedicação, o ator trará em cena momentos e circunstâncias que lhes foram significativas para ele e, a partir disso, discutir em cena, através do corpo, questões e discussões que surgiram dos momentos vividos na sociedade.

### **2.3 O Mimo Corporal**

Este tipo de arte, criada por Étienne Decroux, que também a chama de Mímica Corporal Dramática<sup>8</sup>, ganhou bastante destaque na Europa na segunda metade do século XX. Surgindo de um dos ramos do Mimo, a Mímica Corporal de Étienne Decroux busca uma pré-expressividade do ator.

Já dizia Decroux, que a expressão do rosto viria por último lugar de uma ordem hierárquica aonde o corpo vinha em primeiro lugar, depois as mãos e por fim o rosto. (DECROUX, 1963, pág. 89).

O Mimo Corporal é uma visão poética e ritmada do corpo do ator, que através dele criará uma cena mímica dramática, no qual será possível encontrar um conflito de ações que por si só desenvolverá uma dramaturgia.

Além do trabalho corporal muito intenso na escola de Mimo Corporal de Decroux, este deixava clara a importância do debate político e com isso, intrínseco à dramaturgia, a crítica política dentro do espetáculo. De nada adiantava ter um bom trabalho físico em cena e não se discutir algum assunto/conteúdo político e social que estivesse em alta na época.

Por isso, antes de escolherem algum tema para discutir em cena através da Mimo Corporal, os atores, juntamente com Decroux, traziam do cotidiano ocasiões relacionadas com a situação política e social daquele momento da sociedade. Ou até mesmo algum fator político de outrora, mas que era influenciador para a política presente, como, por exemplo, o nazismo e o fascismo na Europa.

---

<sup>8</sup> Mímica Corporal Dramática é a forma mais comum de chamar a arte decrouxiana. Entretanto, neste trabalho vou utilizar mais o termo Mimo Corporal, o qual tive o primeiro contato com a arte de Decroux.

É importante salientar que Decroux, ao falar do mimo, fala do ator. Mas trata-se do mimo-ator. Para ele, o trabalho do mimo-ator é diferenciado do trabalho de um ator que se dedica mais à atuação por meio da dramaturgia textual como fonte de duas ações. Um ator pode existir sem ser mimo, mas não é o que Decroux propõe. (BRAGA, 2013, pág. 17)

Nota-se a importância que o trabalho com o Mimo Corporal tem, não somente para a criação cênica, mas também para a construção pessoal artística do mimo-ator. Além disso, Decroux vê a necessidade de trabalhar não somente o corpo desse mimo-ator, mas também o seu pensamento e com isso as suas emoções, tanto em cena quanto previamente.

Para o seu desenvolvimento, o Mimo Corporal é dividido em quatro partes: Exercício Ginástico; Exercícios de Expressão; Figura de Estilo; e Quadros de Mímicas. Para seu desenvolvimento com plenitude, é necessária dedicação intensa e responsável por parte dos mimo-atores:

Especificamente, a arte decrouxiana, dada sua complexidade e abordagem diferenciada para o trabalho de ator no teatro ocidental, para poder se apresentar em sua plenitude de ação e abrir espaços inovadores de pesquisa de atuação, necessita de transmissão que se sustente na continuidade e aprofundamento de seus estudos. (BRAGA, 2013, pág. 20)

E ainda sobre a prática do Mimo Corporal, Bia Braga complementa:

(...) a arte de Decroux pode se abrir, portanto, ao desenvolvimento de experiências singulares de pesquisas práticas de ator que fertilizem, inclusive, o próprio repertório clássico existente criado pelo artista, revisando e atualizando seu pensamento, bem como a existência do sujeito ator/atriz que a vivencia. (pág.20)

### **2.3.1 Exercícios Ginásticos**

Para o estudo do corpo, Decroux dividiu-o em partes separadas por órgãos de expressão: Cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril (bacia) e pernas-peso (coxofemorais).

Nestes exercícios, divididos em simples e complexos, os alunos estudam o corpo de forma anelar. Ou seja, como trabalhar cada parte do corpo separada ou em harmonia com outras partes do corpo, de acordo com a divisão proposta por Decroux. Criando desta forma uma visão tridimensional do trabalho do ator em cena.

Partindo do tronco, são estudados os movimentos do corpo humano, seguindo os planos distintos já citados anteriormente. “Para Decroux, o tronco, por ser a grande massa do corpo, deveria ser o seu centro de expressão, e não as “terminações periféricas” como o rosto ou braços.” (BURNIER, 2009, pág. 67).

Este tipo de exercício, que também é chamado de “Exercício de Escalas”, é feito decodificando o corpo do ator em frente a um espelho, para que se possa identificar as partes do corpos que estão sendo trabalhadas (sempre pensando na divisão do corpo proposta por Decroux). Por ser uma técnica, este exercício visa a repetição para obter a perfeição e precisão dos movimentos, assim como ter consciência de cada parte do corpo de forma independente ou articulada a outra(s) parte(s).

### **2.3.1.1 Exercícios Ginásticos – Simples**

Nos exercícios simples, trabalham-se as divisões do corpo de forma frontal (profundidade – frente ou trás), lateral (egípciano – direita e esquerda) e rotacional (frente, trás, esquerda e direita). Esse tipo de exercício se chama “Anelados Progressivos e Regressivos”, em que o foco do trabalho é o movimento autônomo das partes do corpo.

Com o corpo, são feitos desenhos corporais simples, duplos e triplos. Nos desenhos simples, é trabalhada apenas uma direção (rotação ou inclinação – direita ou esquerda, frente ou trás). Já os desenhos duplos, duas direções são executadas (rotação e inclinação – direita ou esquerda e frente ou trás). De uma forma mais complexa, porém ainda nos exercícios simples, os desenhos triplos são feitos com três movimentos (rotação – direita ou esquerda, inclinação para frente ou para trás e inclinação para direita ou para a esquerda).

Para praticar estas técnicas do Mimo Corporal, o mimo-ator deve manter-se em posição neutra na frente do espelho, e explorar todas essas variações de direções e mudanças de partes do corpo. De forma sempre gradativa, partindo dos exercícios simples, depois os duplos e por fim os triplos. Apenas avançando de um para o outro quando conseguir ter organicidade no exercício anterior.

Nas aulas que tive de Mimo Corporal, pude ter boa continuidade e intensidade de repetição dessa técnica. Juntamente com os meus colegas de aula e minha

professora, exercitamos em aula uma parte do corpo por vez, trabalhando inclinação e a rotação desses membros. Após termos conseguido trabalhar de forma aprofundada os desenhos corporais simples, partimos para os duplos e os triplos, que possuem um grau de dificuldade maior.

O interessante de se conseguir ter um domínio dessas variações é poder utilizá-las em cena, tanto para uma cena mímica ou não. Com a consciência da divisão do corpo e as variações de rotação e inclinação, tornamos o corpo mais presente e expressivo em cena. Para uma cena mímica, os exercícios de escala propiciam um corpo de desenho tridimensional em cena, fugindo da neutralidade.

Além desses, outros exercícios fazem parte do grupo dos exercícios Simples.

### **2.3.1.2 Exercícios Ginásticos – Complexos**

Assim como os exercícios ginásticos simples anelados progressivos e regressivos, os exercícios complexos trabalham “Ondulações” progressivas e regressivas. Esses exercícios trabalham o restabelecimento de uma parte do corpo sobre outra, fazendo ondulações com o corpo. Enquanto uma parte do corpo<sup>9</sup> segue uma direção, outra parte do corpo segue uma direção contrária/inversa ou simplesmente diferente. Variando as direções de rotação (direita ou esquerda) e inclinação (frente, trás, esquerda ou direita).

Estes exercícios apresentam uma importância no trabalho da contraposição corporal, a respeito das direções opostas. Além disso, trabalha o aperfeiçoamento do “Conflito da Humanidade”<sup>10</sup>. Este conflito consiste no trabalho do ator em manter-se em pé contra a gravidade, e que este esforço não seja visível no trabalho artístico, e sim esteja intrínseco na partitura poética corporal.

O Conflito da Humanidade traz consigo a questão do equilíbrio do mimo-ator em cena. Para Decroux, o ator em cena deve estar em constante desequilíbrio, e nesse quesito podemos associar o trabalho do Mimo Corporal com o esforço contra a gravidade de se manter em pé.

---

<sup>9</sup> Lembrando que, ao falar de partes do corpo, tem-se como base a divisão já proposta por Étienne Decroux de Cabeça, Pescoço, Peito, Cintura, Quadril e Pernas.

<sup>10</sup> Termo Utilizado por MASCARENHAS; TURENK; 1999, s/pág.

Os Exercícios Ginásticos Complexos são treinados assim como os Simples, através de muita prática e repetição, passando por todas as partes do corpo, aumentando de forma gradativa a dificuldade dos exercícios.

### 2.3.2 Exercícios de Expressão

Um dos exercícios proposto por Étienne Decroux para os exercícios de expressão são os chamados “contrapesos”. Este exercício trata de um trabalho corporal, na qual o ator deve utilizar de seu corpo para demonstrar uma determinada força para a execução de uma tarefa com a utilização de um objeto. Por exemplo, empurrar um objeto pesado sem utilizar esse objeto pesado.

Para isso, os alunos estudavam e pesquisavam o “*contra-peso*” ao peso do objeto, fazendo uma substituição da força muscular. Decroux criou partituras desses contrapesos para diferentes tipos de tarefas, como, por exemplo, empurrar, puxar e queda sobre a cabeça.

Desta forma, os atores do Mimo Corporal, poderiam fazer a substituição da força. Ao omitir o objeto, era necessário que uma força de um músculo, contrário àquele utilizado com o objeto, fosse necessária. Quando vemos um ator de Mimo Corporal em cena, podemos observar que mesmo que ele não esteja realmente empurrando ou segurando algo pesado, em seu corpo, a força daquela ação é visível.

Outros exercícios de Expressão estudados pelos alunos da Mímica Corporal Dramática são as Estátuas móveis; os tipos de Andares (diferentes formas de andar); os tipos de Sentares (diferentes formas de sentar); o fazer sem olhar e o olhar sem fazer.

Além desses, em suas partituras corporais, Decroux trabalhava os dinamorritmos. Nesse tipo de exercício, eram feitos diferentes tipos de velocidade, direção e peso para os movimentos. Esses movimentos poderiam ser: rápidos ou lentos; pesados ou leves; para a direita ou para a esquerda (assim como para as diagonais); e para frente ou para trás. Os dinamorritmos foram importantes para a construção e a montagem das figuras de estilo.

Atualmente, os dinamorritmos ainda são utilizados para a construção de cenas tanto do Mimo Corporal quanto de outras formas dramáticas.

### 2.3.3 Figuras de Estilo

As figuras de estilo são cenas ou partituras de toda uma sequência de ações corporais, sem emoção facial, de uma determinada ação do dia-a-dia, como, por exemplo, tomar banho ou colocar um casaco.

Nessas cenas, trabalham os anelados e as ondulações progressivas e regressivas, desenvolvendo os desenhos simples, duplos e triplos além de aplicar os dinamoritmos em todas essas ações, partindo o movimento todo da coluna (tronco). Essas partituras de ações surgem da decodificação das ações, separadas e estudadas individualmente, e após serem estudadas minuciosamente, eram novamente agrupadas, finalizando essa coreografia corporal, de forma poética.

Decroux criou várias figuras de estilo que até hoje são estudadas por seus seguidores e pesquisadores. São elas: Oferta a Deus; A oração; Saudação a Aurora; Empurrando água; O beijo; O mosqueteiro; As Reverências; entre outras.

Ainda na atualidade, diretores e pesquisadores da Mímica Corporal Dramática utilizam das figuras de estilos como objeto base para a criação dramática do Mimo Corporal. Através dessa sequência de ações, novas partituras e novos quadros de mímicas eram criados e improvisados para a criação de um texto espetacular.

### 2.3.4 Quadros de Mímica

Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo as linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo na sua pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho. (DECROUX, 1963, pág. 23)

Após todo esse trabalho intenso corporal, o ator estaria pronto para poder trabalhar em cena. Porém para Decroux, o próprio Mimo Corporal já era considerado uma arte, ou seja, a própria construção de partituras e de Figuras de Estilo já era a construção de uma estética teatral.

Portanto, os Quadros de Mímica eram nada mais que cenas de mímica, nas quais o ator construía uma cena em que ele falasse com seu corpo, de forma “*mimificada*”, sem dizer literalmente com os gestos, mas sim utilizar o corpo para mostrar de uma forma poética aquilo que deveria ser dito, e a fala vir então como o desabrochar de uma flor.

A união de diversos quadros de mímica, ou apenas um único quadro é considerado por Decroux um espetáculo dramático, na qual a poesia e a arte do Mimo Corporal estão presente.



### 3 O Musical *Hairspray*

*Hairspray* é um musical norte americano, baseado no filme de mesmo título de 1988 dirigido por John Waters, que retrata a cidade de Baltimore em 1962 através de sua protagonista, a adolescente Tracy Turnblad, que é apaixonada pelo protagonista Link Larkin.

Escrito por Mark O'Donnell e Thomas Meehan, *Hairspray* é contado através de músicas ritmadas por Marc Shaiman com autoria de Scott Wittman. Dividido em dois atos, a peça conta com nove personagens secundários além de seus protagonistas, sendo eles: Corny Collins; Edna Turnblad; Velma Von Tussle; Penny Pingleton; Motormouth Maybelle; Amber Von Tussle; Seaweed J. Stubbs; Wilbur Turnblad; e a Pequena Inez.

Inicialmente apresentado na cidade de Seattle, no Teatro da Quinta Avenida, no estado de Washington nos Estados Unidos, o espetáculo começou com um estrondoso sucesso para um público que mal obteve algum tipo de informação sobre o filme *Hairspray*, dirigido por John Waters.

Sobre as primeiras apresentações do musical, temos as palavras do ator Harvey Fierstein, que interpretava a personagem Edna Turnblad:

O elenco parece deleitar-se com a positividade de tudo. Alguns deles nunca estiveram em uma apresentação de sucesso antes. Talvez eu não devesse usar a palavra SUCESSO, uma vez que não tenho ideia se os críticos vão entender o que estamos fazendo no palco. Quero dizer, quantos críticos que você conhece que se dizem fãs do trabalho de John Waters? (...) Na verdade, poderíamos avançar e nos auto aprovar criticamente antes mesmo deles verem o show. (...) Acho que é quase impossível imaginar uma única pessoa não perceber o que estamos fazendo aqui.<sup>1</sup> (O'DONNELL; MEEHAN; SHAIMAN; WITTMAN, 2003, p. 37)

---

<sup>1</sup> Tradução minha do original: "The cast seems to revel in the positivity of it all. Some of them have never been in a hit show before. Maybe I shouldn't use the word HIT since we have no idea if the critics will understand what we are doing on that stage. I mean, how many critics do you know who claim to be fans of John Waters's work? (...) We could actually build an advance and make ourselves critic-poof before they even see the show. (...) I find it almost impossible to imagine a single person not getting what we are doing here."

Sua primeira apresentação na Broadway deu-se no dia 15 de Agosto de 2002, no Teatro Neil Simon e estendeu-se até o dia 4 de janeiro de 2009, completando 2642 apresentações, só na Broadway. Assim como em Nova York, em Londres, o musical apresentou-se no Shaftesbury Theatre durante Outubro de 2007 e Março de 2010 com mais de duas mil apresentações.

Além das apresentações fixas, Hairspray teve vários *tours*, tanto pelos Estados Unidos (2003), quanto no Reino Unido (2010 e 2013). Com 19 canções originais, este musical teve adaptações para vários países orientais e ocidentais. Foi com essa grande repercussão, e o alto nível de qualidade do musical da Broadway (Nova York), que o espetáculo recebeu mais de 12 indicações para a premiação do Tony Award<sup>1</sup> e recebeu mais de 20 prêmios, sendo alguns deles: *Tony Award Best Musical*; *Tony Award Best Book*; *Tony Award Best Original Score*; *Drama Desk Outstanding Musical*; *Drama Desk Outstanding Book*; *Drama Desk Outstanding Music*; e *Laurence Olivier Award for Best New Musical*.<sup>2</sup>

### 3.1 Sinopse

Bom dia Baltimore!!!<sup>3</sup>

Em uma eletrizante canção, Tracy Turnblad inicia o musical *Hairspray*, a caminho para a escola, em um dia aparentemente normal. Sua rotina parece ser sempre a mesma, para uma adolescente gordinha e rebelde da cidade de Baltimore. Entretanto, Tracy mostra-se cansada dessa normatividade que ela vive nos anos 60, por isso, ela está sempre fugindo dos estereótipos da época.

Foi em uma dessas tardes normais na cidade natal de Tracy, que algo instigante a chamou atenção. Seu programa favorito, “The Corny Collins Show” estava procurando uma nova menina para dançar no programa. A personagem vê

---

<sup>1</sup> Comumente chamado de “Tony Award”, o “*Antoinette Perry Awards for Excellence in Theatre*” é o nome do maior prêmio dado para o Teatro nos Estados Unidos. Pode ser comparado ao Oscar do Cinema e também ao Grammy da Música.

<sup>2</sup> Tradução minha, em ordem respectiva: Prêmio Tony de Melhor Musical; Prêmio Tony de Melhor Livro (Melhor Texto); Prêmio Tony de Melhor Trilha Sonora; Drama Desk de Melhor Musical; Drama Desk de Melhor Texto; Drama Desk de Melhor Música; e Prêmio Laurence Oliver de Melhor Musical Novo.

<sup>3</sup> Título original em português da música que abre o espetáculo. Tradução feita por Miguel Falabella para a adaptação brasileira do musical.

nisso, a chance de finalmente fazer parte de um programa de TV. Porém, no teste para fazer parte do grupo de adolescentes mais descolados da cidade, Amber (a dançarina principal do show) e Welma (mãe de Amber e produtora Executiva do show) não aceitam Tracy pelo fato dela ser gordinha e apoiar a integração.

Entretanto, Tracy não desistiu de seu sonho. Usando um cabelo diferente das outras meninas/mulheres, e dançando ritmos não “aconselhados” pelas pessoas brancas, Tracy consegue ser vista por Corny Collins, o apresentador do programa. Encantado com a sua dança, Corny convida-a para participar do show.

Não vamos parar!!!<sup>4</sup>

Tracy estava oficialmente no show, e não havia nada que a fizesse parar de pensar nos seus ideias. Tracy queria mostrar para o mundo que o diferente estava na moda, e que não existia mais um padrão de beleza que ela deveria seguir. Além disso, em uma entrevista ao vivo no programa, a menina fala que é totalmente a favor da integração racial e de não existir mais o dia do negro<sup>5</sup>.

Com este propósito que Tracy, juntamente com Motormouth Maybelle (apresentadora do Dia do Negro, e dona de uma loja de CDS de Baltimore) e toda a comunidade Negra de Baltimore, saem pelas ruas da cidade até a emissora de TV, para protestar contra a segregação racial. Porém, a polícia municipal não vê esta ação com bons olhos e leva todos para a prisão.

Link, principal dançarino do programa, se apaixona por Tracy e por tudo que ela está fazendo pela sociedade e então resolve resgatar ela da prisão. Contudo, ela agora além de ser acusada de apoiar a integração é foragida da polícia. Porém, as ações dela na peça não param.

Tracy consegue entrar no programa Corny Collins escondida e acaba com a apresentação de Amber no dia da coroação da *Miss Teenage Hairspray*. Mostrando a sua “dança-negra”, com um cabelo todo liso jamais visto na televisão antes, Tracy declara ao vivo, com a ajuda de Corny Collins, a integração do programa The Corny Collins Show. Na cena final, todos dançam juntos no palco, movidos pelo jazz.

---

<sup>4</sup> Título original em português da música que encerra o espetáculo. Tradução feita por Miguel Falabella para a adaptação brasileira do musical.

<sup>5</sup> Dia do Negro: Acontecia uma vez por mês, o programa “The Corny Collins Show” era apresentado pelos negros da cidade de Baltimore.

### 3.2 Contextualização do musical

Para poder entender melhor a dramaturgia do musical *Hairspray*, as críticas, a temática e a estética da peça, é preciso fazer uma retomada histórica da época em que ela é datada. Determinados assuntos, como a segregação racial e os padrões estereotipados de beleza, que podem passar despercebidos quando assiste-se pela primeira vez o musical (e também os filmes), são de extrema importância para se analisar com clareza e profundidade a riqueza de conteúdos que este espetáculo pode oferecer a seu espectador.

O elenco percebe que esse musical não se trata apenas de uma mercadoria, mas também uma forma de passar aos espectadores uma ideia/crítica central que John Waters aborda no filme, assim como Mark O'Donnel e Thomas Meehan no *script* original da peça. Esse pensamento pode ser visto em diversas partes do livro “As raízes do *Hairspray*”<sup>6</sup>, nos e-mails do ator Harvey Fierstein sobre a segunda apresentação do musical, e nas palavras de Jack O'Brien, diretor do espetáculo da Broadway.

Especificamente, no prólogo do livro em questão, podemos ler as seguintes palavras dos autores, as quais nos introduzem ao que vem a ser as temáticas abordadas por *Hairspray*:

A persistente Tracy Turnblad, amável como ela é, é gorda, e todos nós, amáveis como somos, somos de alguma forma, metaforicamente, gordos. Magro, desajeitado, novo na cidade, do sexo feminino, estrangeiro, negro, judeu, gay, ingênuo, inteligente, muito baixo, muito alto, entusiasmado, tímido, pobre, canhoto, sardento, *pyrokinetic* (como Carrie), mãos de tesoura (como Edward) ou amante de musical-comédia - há sempre algo real ou imaginário que mantém o indivíduo para além da tentadora, mas limitada Multidão. *Hairspray* é sobre aceitação e inclusão, e que a criança (ou pior, o adolescente) em todos, pode se identificar com o desejo de pertencer. É suposto ser Nós, o povo, depois de tudo<sup>7</sup>. (O'DONNELL; MEEHAN; SHAIMAN; WITTMAN, 2003, p. 37)

<sup>6</sup> Tradução minha, do título original: “*Hairspray: The Roots.*”

<sup>7</sup> Tradução minha para: Tenacious Tracy Turnblad, lovable as she is, is fat, and all of us, lovable as we are, are somehow, metaphorically, fat. Skinny, clumsy, new in town, female, foreign, black, Jewish, gay, naive, brainy, too short, too tall, overeager, shy, poor, left-handed, over-freckled, pyrokinetic (like Carrie), scissor-handed (like Edward), or musical-comedy-loving-there's always something real or imagined that keeps the individual apart from the tantalizing but narrow-minded In Crowd. *Hairspray* is about acceptance and inclusiveness, and the child (or worse, the teen) in everyone can identify with the longing to belong. It supposed to be We the People, after all.

### 3.2.1 Segregação racial

Na tentativa de mostrar a realidade da cidade de Baltimore, no estado de Maryland nos Estados Unidos, *Hairspray* se passa no ano de 1962, época de segregação racial em que negros e brancos não podiam ocupar os mesmos ambientes e não tinham direitos iguais. Mesmo a segregação sendo forte no estado de Maryland na década de 60, em outros lugares dos Estados Unidos a luta pela miscigenação já iniciara em meados da década de 50.

Chamados de *colored* (“de cor” em português), os negros somavam 80% da população de Baltimore nos anos 60, o que torna a segregação racial ainda mais contraditória. Até porque, além da separação espacial entre negros e brancos, ainda nesta época os brancos tinham muito mais direitos constitucionais que os negros. Os negros não podiam votar, além de pagar mais caro ou simplesmente não ter acesso a supermercados, hipoteca e ao sistema básico de saúde.

Para explicar melhor o que é a segregação na nossa sociedade capitalista, trago aqui algumas citações de Isabela Pereira, a qual diz que a segregação parte do princípio da ação de inferiorizar algumas pessoas e da exaltação de outras, onde as pessoas “exaltadas” são seres melhores que as inferiorizadas. “Se formos seguir a linha de pensamento do grande filósofo inglês Thomas Hobbes (1588 – 1679), o ser humano nasce egoísta e é incapaz de reconhecer o outro como igual.” (2012, p. 6)

Portanto, é algo natural do ser humano buscar a exaltação diante da sociedade, desta forma, inferiorizando outras pessoas, consequentemente propiciando a segregação de povos, e ainda mais, dando valor para isso. Entretanto “Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) acredita que o indivíduo nasce livre de pensamentos ruins, a sociedade é a grande culpada por corrompê-lo.”. Ou seja, a segregação, não só é natural do homem, como é criada pela sociedade que intensifica a negatividade das diferenças presentes nela. (2012, p. 6)

E mais adiante ela ressalta:

A segregação por parte do Estado é uma segregação legalizada na qual leis são feitas para oficializar esse preconceito, além de proteger as pessoas que estão cometendo essa separação, já que se torna algo legal, e poder punir de forma pública quem desobedece a ideologia. Ao instituir leis que segregam, o Estado passa a colocar a mentalidade preconceituosa como certa já que a legislação costuma prezar pelo correto. A legislação coloca que quem mata e rouba deve ser punidos e, por isso, consideramos as duas atitudes erradas, mas, e quando a legislação coloca leis que legalizam o racismo? Um famoso exemplo disto foi o Apartheid (significa separação, em africâner) que aconteceu na África do Sul entre os anos de 1948 a 1994. O Estado colocou leis radicais para separar as etnias. (PEREIRA, 2012, p. 7)

Entretanto, por mais que as leis acabem com a segregação constitucionalmente – fato este que aconteceu nos Estados Unidos, na década de 80 e ainda hoje pode ser observado ao exemplo de algumas cidades americanas que se dividem em bairros por etnia. Com isso, o preconceito e a luta entre essas culturas se refletem no ambiente de estudo, como nas escolas e centros culturais, nos ambientes de trabalho, e no próprio cotidiano das pessoas como na área da saúde e do lazer.

Também na década de 60 os negros passam a ocupar um lugar significativo no campo midiático, como nas televisões e nas rádios. Por mais que fosse restrito o acesso a essa etnia nos palcos americanos, quando os negros entravam em cena, fosse na dança ou na música, era impossível não reconhecer o talento dessas pessoas.

Um dos programas de grande sucesso nos anos 60, no qual uma vez por mês se poderia desfrutar do talento da cultura negra, era o “*The Buddy Deane Show*”. Programa que foi inspiração para o “*The Corny Collins Show*” do musical *Hairspray*. *The Buddy Deane Show* foi ao ar por oito anos em Baltimore, e só saiu do ar pelo fato da emissora não querer integrar brancos e negros durante todas as apresentações do programa.

Um das críticas feitas ao musical *Hairspray*, trago a escrita por David Denby, na revista *The New Yorker*, intitulada “*Beehives*<sup>8</sup> na Broadway – A vida é um prato de comida sem fim”, no qual o autor traz em suas palavras a questão da segregação racial da peça:

Mas, acima de tudo, os negros aparecem no show como uma minoria irreprimível com o talento e o suco de fazer as coisas acontecerem. As crianças brancas mais aventureiras, lideradas por Tracy, entram na loja de discos do Motormouth Maybelle, onde são apresentados aos prazeres

---

<sup>8</sup> Este termo será melhor explicado no subtítulo “Moda e Beleza Padronizada”.

intoxicantes do rhythm e blues. Motormouth, uma loira carnuda, orgulhosa da sua cor e do seu cabelo, canta a agitação "*I know where I've been*", e de forma bizarra o show se transforma em um protesto dos direitos civis em que Tracy e seus amigos atormentam a estação de TV e exigem que os negros sejam deixados participarem do show todas as tardes, e não restrito a uma vez por mês no "dia do negro".<sup>9</sup> (DENBY, 2002, s/p)

### 3.2.2 Moda e a beleza padronizada

Caracterizada por uma década de quebras de padrões, a década de 60 chegou no mundo da moda e da beleza impondo inovações no modo de se vestir, de se portar e de se pentear. Inovações estas que não seguiam uma forma fixa para todas as pessoas. Nos primeiros anos da década de 60, vários tipos de penteados e comprimentos de cabelos eram vistos nas ruas.

Entretanto, para que essa nova fase chegasse ao seu máximo, várias tradições e padronizações tiveram de ser quebradas. As formas de se vestir e de se portar, principalmente, que eram totalmente tradicionais e "bem comportadas", foram sendo questionadas e afrontadas durante os anos finais da década de 50 e iniciais dos anos 60.

Por mais que o movimento contra a padronização fosse crescente, ainda as altas classes sociais (principalmente de etnia branca) eram contra a mudança da padronização da beleza da época. Roupas hippies, cortes de cabelos diferentes dos cacheados e curtos e posturas de revolta contra as políticas da época eram coisas inadmissíveis para esta camada social.

Ainda os ternos masculinos e os coletes femininos, assim como os babados e as cores foscas e pálidas estavam muito presentes nos primeiros anos da década de 60. Vestidos longos, com cinturas aderentes e decote baixo eram vestuários do dia-a-dia de muitas mulheres.

Este é outro tema que o musical *Hairspray* traz na sua dramaturgia. A personagem Tracy, sempre aparece buscando renovar o estilo de se vestir, de se portar diante as autoridades (questionando e contrariando algumas decisões

---

<sup>9</sup> Tradução minha para: But, over all, blacks appear in the show as an irrepressible minority with the talent and juice to make things happen. The more adventurous white kids, led by Tracy, drop in on Motormouth Maybelle's record shop, where they are introduced to the intoxicating pleasures of rhythm and blues. Motormouth (Mary Bond Davis), a fleshy blonde, proud of both flesh and hair color, sings the stirring "*I Know Where I've Been*," and the show bizarrely turns into a civil-rights protest in which Tracy and her friends storm the TV station and demand that blacks be let into the teen sock hop every afternoon, rather than restricted to a monthly "Negro day."

impostas) e principalmente a forma de pentear o seu cabelo. Pode-se notar, na citação subsequente de Renata Cidreira, como se portavam alguns jovens nesse movimento, que além de estético era também político:

Conforme observa Maria José Arias, em *Os Movimentos Pop* (1979), ao perceberem que os valores da sociedade em que viviam não os faziam felizes, os alienavam e envolviam numa engrenagem de que eles, como indivíduos, eram apenas uma peça a mais, esses jovens propunham uma vida baseada no amor a todas as coisas e no presente, sem hipotecas sobre o futuro. (CIDREIRA, 2008, pág. 36)

Diferentemente da época, na qual todas as mulheres tinham cabelos cacheados, Tracy tem seu cabelo seguindo o movimento dos anos 60: Liso e um penteado que o cabelo longo ficava empilhado bem alto – “*Beehive*”<sup>10</sup> (Colmeia no português). Já na cena final do musical, mostrando a nova moda que os modernistas trouxeram para a época, Tracy aparece com um vestido curto e decotado, com um cabelo liso e comprido, além de uma maquiagem com cores fortes e extravagantes.

Além de todo esse espírito revolucionário, a personagem principal da aventura *Hairspray* tem em sua personagem alguns quilos a mais por baixo daquele “penteado promiscuo”. Aproveitando desse corpo carnudo, Tracy busca romper com os padrões novamente.

Na década de 60, e ainda hoje – talvez seja por isso que esse musical se mostre tão presente na atualidade – os padrões da televisão são impostos pela sociedade. Mulheres altas e magras era o que a televisão queria mostrar e o que a sociedade machista queria ver. E Tracy fugia totalmente deste tipo de beleza – ela era baixa e gorda – o que era totalmente inaceitável pelos produtores do programa e da televisão.

Entretanto, isso não fez com que ela desistisse de seus sonhos e seus ideais. Tracy mostrou que mesmo com alguns quilos extras ela também poderia mostrar como se dança de verdade e além disso mostrar simpatia e carinho para seus fãs. Então, foi dessa forma que ela conseguiu mostrar para o público que assistia ao programa, que mesmo não seguindo os padrões de beleza do show, ela também conseguiria sucesso sendo quem ela era, Tracy Turnblad.

---

<sup>10</sup> Nos anos 90, a cantora Amy Winehouse tinha o penteado “*Beehive*” como sua principal identidade visual.



### 3.3 A dança e a música em *Hairspray*

Com finalidade de romper com a dança clássica fortemente presente nas primeiras décadas do século XX, a dança contemporânea surge nos anos 60 com uma linguagem própria de desconstrução dos estereótipos artísticos que eram corriqueiros da época, focando-se na auto expressão, na autonomia dos movimentos e na criação do artista-dançarino.

Desenvolvido nas décadas de 10 e 20, e chegando ao seu ápice na década de 50 e 60, o Jazz teve suas origens na cultura negra, no tempo da escravidão americana, dando origens a diversos outros subgêneros musicais. O termo Jazz surgiu nos Estados Unidos, obtendo grande sucesso no estado de Nova Orleans. Entretanto, é evidente que a miscigenação de culturas (europeia e africana), foi influenciadora para o desenvolvimento do Jazz propriamente dito, assim como a influência da dança latino-americana.

“É importante ressaltar que a origem do jazz se deu pela união das culturas branca e negra. Os negros começaram a manifestação como forma de expressão, que muitas vezes era influenciada pelas músicas ou danças brancas e/ou satirizava o comportamento dos brancos.” (MUNDIM, 2005, pág. 97)

Como os negros, nessa época, estavam em um processo de liberdade e, de forma mais intensa, de miscigenação, foram os brancos que levaram o *jazz* para os palcos de teatro e telas do cinema. Por mais que esse tipo de dança estivesse sendo popularizado pela prática constante das pessoas de etnia negra.

Relacionado com o musical *Hairspray*, nota-se a forte presença do Jazz nas coreografias do espetáculo. Com isso é possível chegar à conclusão de que a dança Jazz tem um fator duplo para a importância da concepção do musical. Primeiramente, ao citar musicais, logo vem à tona o Jazz (principalmente quando relacionado aos musicais da Broadway), por conta da sua forte influência para a construção coreográfica do espetáculo; em um segundo aspecto, vê-se o jazz importante para a dramaturgia do espetáculo *Hairspray*, mais precisamente, com o qual os personagens (da década de 60) se munem para lutar contra as padronizações e normatividades da época.

Ao som de *rhythm and blues (R&B)*, as coreografias de jazz vão ganhando forma no espetáculo pois, por se tratar de um musical dos anos 60, essa vertente musical é a que se faz presente na dramaturgia da peça. Muito influenciado pelo gênero musical jazz – e servindo de inspiração para esse também, futuramente –, o R&B surgiu por volta da década de 40, tornando-se mais popular na década de 60, e servindo de inspiração para outros gêneros musicais como o *Rock'n Roll*. Foi também nos anos 60 que o termo caiu em desuso, dando espaço para o *soul* e *Motown*.

Criado pela Billbord para substituir o termo “*race music*”, o R&B é um estilo de blues mais eletrizante e dançante, motivo pelo qual encantou a população branca da época. Portanto, assim como o Blues, o R&B teve suas origens nos americanos de etnia negra, e sobre esse estilo musical, trago aqui Paul Oliver que fala a respeito da importância deste gênero para os que escutavam e tocavam:

O blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar (...) (OLIVER, 1995, p.27)

### 3.4 Produção de musicais na Broadway e a preparação de atores nos musicais

Assim como *Hairspray* os principais musicais da Broadway surgem a partir de um produtor que vê em uma história (uma dramaturgia específica) a oportunidade de construir um grande ícone da “indústria cultural americana”.

É por isso que não existe na Broadway, de acordo com a pesquisa nos acervos disponíveis em inglês e português que fiz, nenhuma preparação de atores e dançarinos para as produções profissionais da Broadway. O que mais encontrei, em Nova York, por exemplo, são escolas de preparação para aqueles que querem participar de testes para integrar o elenco de algum espetáculo da Broadway.

Essas escolas vão ajudar seus alunos a desenvolver os três princípios (e exigências) básicas para os ingressantes da indústria de musicais – Atuação, Canto e Dança. Porém de forma muito básica, sem aprofundar muito nas teorias e técnicas de cada um desses princípios. Na atuação se estuda interpretação e improvisação;

no Canto estuda-se Coro e Ópera (atrelado a isto as questões de sincronia, ritmo e afinação); e na Dança estuda-se Jazz e Balé Clássico.

Consequentemente, quando um musical começa a ser produzido na Broadway (e aqui posso estender essa conclusão para os demais centros de musicais do mundo, como West End), espera-se que os atores/dançarinos cheguem já preparados para fazer tudo aquilo que o diretor, coreógrafo e/ou maestro lhes exijam. E para os musicais, o que faz seus profissionais tornarem-se melhores é a prática que leva a perfeição.

Com os atores e bailarinos capacitados para realizar o show, os ensaios iniciam, em poucos meses a estreia se concretiza, e um novo sucesso explode nos palcos teatrais. Portanto, concluo que não existe um treinamento técnico específico para os atores em cada montagem realizada, a não ser a seleção de atores e os ensaios frequentes e acirrados.

### **3.5 Histórico de Apresentações**

Dirigido inicialmente por John Walters em 1988, *Hairspray* chegou até nós através das telas do cinema, estrelado por Divine (famosa *drag queen* da época) como Edna Turnblad, não como um musical, mas trouxe as músicas dos anos 60 para as telas.

Adaptado do filme para o palco do Teatro da Quinta Avenida de Seattle, na forma de Musical, *Hairspray* foi montado por um grupo de Teatro do estado de Washington em 2002 de forma caridosa a ajudar instituições não governamentais de apoio da cidade local. Porém, com seu estrondoso sucesso, o musical finalmente chegou aos palcos da Broadway, no Teatro Neil Simon no mesmo ano.

Dois anos após sua estreia nos Estados Unidos, seu país vizinho, Canada, faz uma produção própria do mesmo musical, o qual teve o mesmo grau de sucesso no seu país. O mesmo aconteceu em 2007 em West End, em Londres, onde até hoje existem apresentações do musical.

Além da Broadway, tamanho foi o sucesso do Musical, que outras produções foram feitas em Las Vegas em 2007, e em Hollywood Bowl, em 2011, ambas com apresentações fixas (não itinerantes) e semanais.

Foi também ainda nos anos 2000, que produções por todo o mundo surgiram, tentando acompanhar o sucesso que o musical estava tendo na Broadway e em West End. As principais produções de grande sucesso pelo mundo foram nos seguintes países: Austrália, África do Sul, Argentina, Filipinas, Brasil, Israel, França, Países Baixos, Finlândia, Japão, Coreia do Sul, China, Dinamarca, Noruega, México, Espanha e Itália. Todas as adaptações foram traduzidas para os respectivos idiomas nativos.

Em 2009, umas das primeiras adaptações itinerantes foi criada. Foi no o Cruzeiro *Royal Caribbean International* que o musical *Hairspray* era apresentado para os passageiros de todo o mundo, em diversos países do mundo.

Com o sucesso mundial do espetáculo, uma adaptação do musical da Broadway para o filme de mesmo nome de 2007, com direção e coreografia de Adam Shankman e estrelado por John Travolta como Edna Turnblad, Nikki Blonsky como Tracy e Zac Efron como Link, chegou novamente ao cinema para o desfrute de todos os fãs do musical.

## 4 A Preparação de atores: Uma experiência com o musical *Hairspray*

### 4.1 Projeto de Encenação

Inspirado no filme *Hairspray* de Adam Shankman (2007), iniciei o projeto de encenação do musical como campo de trabalho para a minha pesquisa. A proposta tinha como finalidade o trabalho com atores amadores e a criação de cenas do musical, tendo como preparação física e criativa a arte do Mimo Corporal.

Inicialmente, pretendi reconstruir todo o espetáculo, tal como ele é encenado no filme de 2007. Porém, após alguns estudos das apresentações dessa peça, outras fontes mostraram-se mais interessantes para a encenação que iríamos criar, eu e os atores amadores convidados por mim.

Já com o *script* original do musical da Broadway em mãos, passei a utilizá-lo como principal material. Por estar escrito em inglês, julguei mais interessante eu escrever o meu próprio *script*, sem perder as linhas de ações do original, assim como as músicas, temas e críticas do espetáculo. Entretanto, o curto espaço de tempo forçou-me a resumir cada vez mais a peça, chegando a um texto que teria aproximadamente vinte minutos de duração. Quatro canções do original do musical adaptado aqui no Brasil<sup>1</sup> foram escolhidas para serem apresentadas por apenas oito personagens.

Para colocar em prática este projeto, um grupo de sete atores<sup>2</sup> (eu seria o oitavo ator) foi convidado, buscando seguir os estereótipos físico propostos originalmente na peça (as três versões que eu assisti do musical – o filme de 1988, o musical da Broadway e o filme de 2007), sendo eles, cinco acadêmicos do Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e dois atores de grupos de teatro amador da cidade de Pelotas/RS.

---

<sup>1</sup> O musical *Hairspray* da Broadway foi adaptado aqui no Brasil por Miguel Falabella, e foi apresentado no Teatro Oi Casa Grande no Rio de Janeiro em Julho de 2009, e estreou em Março de 2010 em São Paulo.

<sup>2</sup> Sempre quando eu falar dos atores convidados para o projeto, estou me referindo a atores amadores em formação.

Finalizei o *script* com todas as falas e rubricas adaptadas por mim. Planejei duas apresentações abertas ao público com entrada gratuita para o mês de Janeiro de 2014, na sala Carmem Biasóli, do Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel.

Para as apresentações seriam utilizadas luzes em diversas cores (um mapa de iluminação seria feito por uma colega já formada em Direção Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria), quatro músicas gravadas em estúdio, todas elas coreografadas por duas coreógrafas amadoras, estudantes do curso de Dança-Licenciatura da UFPel.

Além dos atores convidados por mim, quatro casais de dançarinos também estavam no projeto inicial de encenação, que entrariam em cena durante todas as músicas, principalmente na cena final do espetáculo<sup>3</sup>. Ademais, esses dançarinos fariam os “*back vocals*”<sup>4</sup> das músicas, e as partes de coro (quando todos cantam juntos) nas cenas de música.

Portanto, para o meu projeto inicial de encenação, os meus atores deveriam ter um conhecimento básico, mínimo, de atuação, dança e canto. Além dessas três exigências, fora proposto que os atores tivessem também um conhecimento básico iniciante das técnicas do Mimo Corporal.

Para isso, dois ensaios semanais com o grupo seriam necessários, além do estudo teórico do Mimo Corporal e o aprofundamento temático do *Hairspray*. Com apenas um semestre disponível para trabalho, a primeira frustração apareceu: Seria incabível trabalhar tudo o que estava sendo planejado. Portanto, optei por focalizar o desenvolvimento das habilidades no Mimo Corporal (e a atuação ligada diretamente a ele), e não no canto e na dança.

O pouco tempo para a realização desta pesquisa, atrelada a falta de compromisso de alguns atores, fizeram com que apenas a parte do Mimo Corporal se concretizasse, portanto não foi possível realizar a apresentação do *Hairspray* em Janeiro de 2014, conforme a minha previsão inicial. A não concretização do projeto inicial de encenação se deu também pelo fato dele ser muito grandioso, e buscar trabalhar muitos aspectos teatrais que não eram acessíveis de serem trabalhados no momento e local onde a pesquisa foi realizada.

---

<sup>3</sup> Os participantes do projeto de encenação foram: Acadêmicos do Curso de Teatro-Licenciatura UFPel – Carlos Prado, Hirina Renner, Carolina Sanchi, Ingrid Duarte e Airton Marino; Atores de Companhias de Teatro Amadoras de Pelotas/RS – Andy Matte e Bibiana Morossino; Acadêmicas do Curso de Dança-Licenciatura UFPel – Taís Botelho e Ândrea Rodrigues.

<sup>4</sup> Segunda voz das músicas.

Tampouco houve tempo para um desenvolvimento maior do projeto de encenação do mesmo. Os ensaios feitos com os atores focalizaram-se praticamente no desenvolvimento das técnicas dessa arte e na parte de criação artística que serviria como base para a criação cênica do espetáculo. Sobre esses ensaios darei maiores detalhes adiante.

## **4.2 A preparação dos atores**

Como citado anteriormente, no segundo semestre do ano de 2013, iniciei os ensaios com o grupo de atores. Para este trabalho, compartilhei o campo de minha pesquisa com a minha colega de turma, Fernanda de Castro Schindel, que estava pesquisando o Mimo Corporal como tema para a seu Trabalho de Conclusão de Curso.

Com um propósito diferente, mas vivenciando o mesmo processo prático, eu e Fernanda conduzimos os ensaios conjuntamente. Entretanto minha colega ministrou os ensaios de preparação física e desenvolvimento das técnicas dos exercícios ginásticos do Mimo Corporal e eu foquei meus esforços nos ensaios de criação de partituras corporais e discussões teóricas sobre a arte de Decroux.

Nos ensaios, julgamos<sup>5</sup> interessante trabalhar com os atores apenas as técnicas do Mimo Corporal para todas as atividades, como de aquecimento, alongamento e concentração. Portanto, todos os exercícios feitos pelos atores durante os ensaios, eram orientados por um de nós ministrantes.

Quando eu ainda estava planejando os ensaios, sem mesmo ter escolhido os atores que iriam fazer parte da pesquisa, li um texto sobre a vida de Decroux, no qual a autora conta como era a relação de Decroux com o pai, e o surgimento da paixão de Decroux pela política: “O pai de Decroux revela pensamento político em favor da constituição de comunidade de trabalhadores, em princípios ‘antiburgueses’, e o filho compreendia isso como um ‘lirismo político’.” (BRAGA, 2013, p.66)

---

<sup>5</sup> Neste subcapítulo, quando me referi a nós, quero dizer eu e Fernanda Schindel, os ministrantes dos ensaios.

E mais adiante, Bia Braga nos traz, pelas próprias palavras de Decroux, a importância da política no trabalho dele. Tamanha importância dada por ele, que não se pode deixar passar despercebida em um trabalho de Mimo Corporal:

Para mim, graças a ele [o pai], acima do sentido político não há nada. Se eu acreditasse em deus eu faria com que a crença voltasse para o sentido político. Depois, tem a minha natureza: sou o que pode se chamar de um espiritualista materialista. Isto quer dizer que o espiritual se impõe quando ele dá forma ao material. (DECROUX apud BRAGA, 2013, p. 66)

A partir desta leitura pude perceber o caráter político e de crítica social presente na proposta de Decroux. Sendo assim, o planejamento dos ensaios e a preparação dos atores não teria mais como ser única e estritamente física e poética, como era a minha intenção inicial. Os encontros com os atores deveriam prever, também, momentos de estudo, contextualização histórica e reflexão crítica. Não separados de forma fragmentada, mas sim desenvolvidos em concomitância um com o outro: Trabalho prático (físico e poético) juntamente com as discussões teóricas (crítica e política).

Dando início, os primeiros ensaios focaram o trabalho apenas no desenvolvimento físico das técnicas básicas/simples do Mimo Corporal. Com base nesses encontros, os ensaios subsequentes tiveram como foco o processo de criação pessoal de cada um. Neles, os atores deveriam utilizar os exercícios aprendidos do Mimo Corporal, e as temáticas propostas pelo *Hairspray* para criar partituras que serviriam como apoio criativo para a construção do espetáculo, ou que, até mesmo, poderiam ser utilizadas como partitura de ações físicas que comporiam o musical.

Juntamente com eles, busquei meios de criar um texto espetacular que o foco não ficasse apenas na técnica física corporal e vocal (como na maioria dos musicais), mas que transcendesse para um nível poético e crítico. Para isso algumas conclusões foram necessárias para se entender o treinamento que buscávamos:

A arte não está em o que, mas em como fazer. A técnica, por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras desse como fazer, descobrindo novos instrumentos, aprimorando os já conhecidos. A estruturação técnica significa a criação de um vocabulário, de uma “língua” própria à arte de ator. Na medida em que é codificada e estruturada gramaticalmente, ela se transforma num léxico, utilizado pelo ator para “falar”. Uma vez criada e estruturada esta “língua”, podemos partir para a criação propriamente dita, para a construção do texto artístico, o texto cultural. (BURNIER, 2009, p. 169)



Foi então que nesses ensaios, os atores escolheram uma ação física cotidiana, e dividiram-nas em micro ações, eliminando os movimentos desnecessários para a ação, e especificando cada micro ação realizada durante toda a partitura. A lista de cada um dos atores pode ser vista no final deste trabalho, nos anexos da pesquisa.

Nas partituras, trabalhamos os princípios de dinamorritmo, direções e planos. Ou seja, os atores foram orientados a criar, para cada micro ação, uma variação específica alterando: Velocidade; Força; Direção de cada parte do corpo (sempre lembrando da decupagem proposta por Decroux, ou seja, a divisão do corpo em partes já citada no capítulo um); E o plano vertical (baixo, médio e alto) em que aquela ação iria ser feita.

Só foi possível trabalhar com os atores os princípios de direção e planos nas partituras, pois quando os atores chegaram a uma fruição orgânica dos movimentos, o período para a realização da minha pesquisa já havia se esgotado. Entretanto, no final dos ensaios, os dois atores que analisei haviam conseguido decorar toda a partitura e memorizar todas as variações de direções e planos.

#### **4.3 Análise dos Diários de Bordo**

Afim de registrar todas as atividades feitas nos ensaios com os atores, foi proposto pelos pesquisadores (eu e Fernanda Schindel) que se escrevessem/relatassem os encontros em um diário pessoal – um Diário de Bordo. Tanto os atores quanto os pesquisadores redigiram um diário com o propósito de se comparar as informações contidas em cada diário.

No material produzido, pode-se notar as dificuldades e melhorias de cada ator, em cada um dos ensaios. Como podemos ver nas citações a seguir de Carlos Prado e Hirina Renner, respectivamente, falando sobre as dificuldades de cada um:

Das dificuldades que vêm diminuindo a cada encontro, acho que a maior é manter o quadril encaixado, mas já sinto uma melhora na minha percepção dessa falha e, conseqüentemente na correção durante a criação. (PRADO, Diário de Bordo III, 2013)

Quando passamos para as ações onde seria uma ação dividida em várias micro ações achei muito difícil! É um desafio não só corporal, mas, sobretudo, mental. Precisei prestar bastante atenção no que estava fazendo; procurei ser bem detalhista (...). (RENNER, Diário de Bordo III, 2013)

Ademais, achei importante para o desenvolvimento da compreensão do trabalho deles, quando conseguiam se auto corrigir, retomando as técnicas ensinadas minimamente por mim e por Fernanda Schindel:

Em relação às tensões do encontro passado até este, suponho que eu melhorei bastante; tive foco nas partes tensionadas e logo busquei relaxá-las. O que deve ser trabalhado, mesmo, agora, é meu equilíbrio, no mais, as outras coisas estão, aos poucos, tomando rumo. (RENNER, Diário de Bordo I, 2013)

O “encaixe do quadril”, que é um facilitador, já acontece de forma mais orgânica, assim como as partes das escalas. O corpo já está mais preciso onde deve estar. Melhor no momento em que deve estar. (PRADO, Diário de Bordo I, 2013)

É possível notar nessas citações, que os atores falam sobre correções e melhorias que eles notaram ou realizaram, com base nos encontros passados, porém esses são os primeiros diários de bordo trazidos por mim para esta pesquisa. Isso ocorreu porque tomei a decisão de anexar neste trabalho apenas os diários que julguei ter importância para o foco da pesquisa. Os diário que serviram de base para eu ter um conhecimento cronológico dos encontros, mas que não agregaram algum conteúdo referente ao foco de minha pesquisa, foram descartados, e não se encontram nos anexos deste trabalho. Os demais, tanto do ator Carlos Prado, quanto da atriz Hirina Renner, estão em ordem cronológica nos anexos desta monografia.

Importante ressaltar que a escrita dos diários foi realizada pelos atores com base nas minhas orientações. Durante a redação dos diários, eu trazia algumas perguntas que instigavam os atores, e direcionavam seus os registros para questões relevantes à essa pesquisa. Perguntas como: Quais os exercícios das técnicas do Mimo Corporal que se tornaram mais presentes em sua partitura? Como ele entrou na partitura? Por que entrou? Qual o objetivo? Vocês estão sentindo uma melhora corporal e criativa com base nos ensaios anteriores? Onde estão sentindo? Em que momento dos ensaios?

#### 4.3.1 Do Encenador

Lendo os meus diários, pude fazer várias interlocuções entre as minhas palavras como encenador e as palavras dos meus colegas como atores, quando relatadas as práticas de criações de partituras. Porém ficaria demasiadamente extenso eu trazer aqui todas as relações observadas. Apresentarei a seguir algumas informações retiradas de citações do meu próprio diário de bordo.

Tive a sorte de trabalhar com dois atores que foram além das minhas expectativas. Em diversas atividades, ambos trouxeram e mostraram conteúdos que iam além dos abordados durante os ensaios. Como podemos ver em um trecho que descrevo sobre o ensaio com os dois atores acima citados:

Hirina tem um bom “feeling” para escolher a melhor forma de praticar cada parte do exercício de criação das partituras. Na oficina de hoje ela conseguiu trabalhar as “oposições” do Mimo, mesmo sem termos aprofundado isso nas aulas. Tendo também uma boa noção de tridimensionalidade. (...) Percebo que Hirina, assim como o ator Carlos, sente a necessidade de mais técnicas do Mimo Corporal para criar uma partitura mais completa. (FURLAN, Diário de Bordo III, 2013)

Em outro momento, em um ensaio exclusivamente com Carlos Prado, noto as associações que o ator faz, e sua experiência com a arte de Decroux:

Carlos já está colocando um toque poético na partitura dele. Ele já fez aulas de Mimo Corporal com a professora Luciana Cesconetto, e portanto percebo que ele já tem uma consciência corporal melhor que os outros. (...) Ele consegue pensar muito bem nas variações. O que eu percebo é que ele vem melhorando na questão de usar os exercícios do Mimo Corporal para questões cênicas para o musical. No ensaio de hoje ele brincou de cantar uma música do *Hairspray* durante a partitura, sem eu pedir isso à ele, e aparentemente ficou bem interessante. Um caminho para o que eu estou pesquisando. (FURLAN, Diário de Bordo IV, 2013)

Durante os ensaios, cada um dos atores teve um avanço individual, de acordo com as dificuldades de cada um. Pude notar, que a cada encontro, os atores traziam algo de novo e exclusivo para o ensaio, no momento de criação e estudo de suas partituras. Essa especificidade individual de cada ator trouxe uma riqueza para o

trabalho do grupo, no qual houve uma troca de experiências a respeito da prática e da consciência da arte do Mimo Corporal.

Resumidamente, percebi que os atores conseguiram apropriar-se das técnicas aprendidas minimamente<sup>6</sup> do Mimo Corporal, e relacionaram-nas com toda as discussões a respeito das temáticas do *Hairspray* e dos estudos sobre a arte de Étienne Decroux. Dessa forma, os atores conseguiram criar de maneira coerente à proposta da pesquisa, as suas partituras corporais mímicas.

#### 4.3.2 Dos Atores

Para um trabalho completo de Mimo Corporal, em todos os textos que li sobre essa arte, estava muito presente a dedicação necessária que ela exige de quem está praticando. Portanto, um dos quesitos que analisei nos ensaios foi a dedicação e concentração dos atores no trabalho. Tanto na parte de criação poética, quanto de desenvolvimento das técnicas ginásticas.

(...) uma técnica corpórea estruturada e codificada significa algo bem preciso, com códigos elaborados, com um sistema coeso de regras e uma estrutura equiparável à estrutura gramatical de uma língua natural. Como no caso de Decroux (...), uma técnica significa uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até as formas de expressão. (BURNIER, 2009, p. 81)

Com o passar dos ensaios, alguns atores não se dedicaram de forma suficiente ao trabalho com o Mimo Corporal, e por conta disso fui forçado a focar a minha pesquisa no trabalho de apenas dois atores, ambos acadêmicos da UFPel. Aqueles atores que não frequentaram os ensaios de forma assídua não tiveram seus trabalhos analisados na pesquisa.

Os dois atores cujos trabalhos foram analisados neste estudo, se mostram disponíveis e dedicados aos ensaios. Ao todo, cada um deles participou de mais de 10 ensaios, dos quais trago aqui um breve resumo para análise da minha pergunta central.

Após a leitura dos diários de bordo dos dois atores, lembrei de uma citação do livro “A Arte de Ator: da técnica a representação” de Luís Otávio Burnier, no qual o

---

<sup>6</sup> Aprendidas minimamente porque não houve tempo para um trabalho constante de Mimo Corporal, e porque os pesquisadores não eram profissionais do Mimo Corporal, e não por falta de dedicação dos atores convidados.

autor fala de uma experiência vivida por ele a respeito do trabalho de treinamento de ator:

(...) após muitas sessões do treinamento energético, ações recorrentes são detectadas e passam a ser codificadas quase que naturalmente, devido à própria repetição, e são classificadas segundo esquemas do próprio ator. É importante frisar que a memorização e codificação não estão limitadas ao aspecto puramente físico. As ações devem permanecer acompanhadas de suas colorações, da “temperatura” particular que lhes é própria. Aliás, essa temperatura é o primeiro sinal detectado pelo ator; as ações físicas decorrentes dela só o serão num segundo momento. No entanto, a codificação acontece por meio das ações físicas e não da temperatura. (BURNIER, 2009, p. 140)

Foi então que eu comecei a me lembrar de como eu estava avaliando a prática dos atores durante os ensaio. E a análise que eu estava fazendo (que já foi sintetizada no subtítulo anterior), apareceu também nos diários dos próprio atores. Era impossível para eles fazerem as ações propostas, sem que algo individual se mostrasse durante a execução da partitura.

O mais interessante, era que essa diferenciação entre o trabalho dos dois atores era também algo de extremo valor para o trabalho com o Mimo Corporal. Até porque, cada ator tinha suas próprias dificuldades, e por conta disso, conseguiam progredir mais em alguns exercícios do que em outros. Além de constatar avanços físicos específicos em cada um dos atores foi visível o avanço que eles obtiveram na parte de teorização e reflexão sobre a prática. Também nas relações do Mimo Corporal com o musical *Hairspray*, tanto nos diários quanto nas observações dos ensaios analisei alguns avanços.

Desde os primeiros relatos de encontro em que escrevemos a partir das perguntas trazidas pelo pesquisador, falo sobre os mesmos exercícios ou técnicas utilizados: escalas, encaixe do quadril, rotação e, mesmo que com menos força, a variação de ritmo e velocidade. Há também o desequilíbrio e a tridimensionalidade, que expande, por assim dizer, o corpo e a nossa presença cênica. Estes, que aqui citei, são peças fundamentais para a nossa criação e desenvolvimento. Penso que alguns desses já se fizeram presentes em outras experiências de construção de partitura, mas não de maneira decupada como nesse experimento. (PRADO, Diário de Bordo IV, 2013)

Posso notar nessa citação de Carlos Prado, que o mesmo consegue, de forma clara e coesa, refletir em como o trabalho com o Mimo Corporal pôde auxiliá-lo no processo de criação. E mais especificamente, as técnicas do Mimo Corporal no processo de criação do atual experimento, do qual o ator fala, o musical *Hairspray*.



Partitura com o Cachecol, Carlos Prado. Foto: Murilo Furlan

Foi também na leitura das anotações da atriz Hirina Renner que me surpreendi quando ela descreve como foi o trabalho de criação da sua partitura de ações. A atriz traz em suas palavras, a compreensão do que se trata o trabalho de Decroux. Ademais, pude notar durante os ensaios, que ela se mostrava muito confiante em seu trabalho e dedicada em conseguir compreender a essência do trabalho do Mimo Corporal assim como utilizá-lo no processo de criação do musical *Hairspray*.

Quando terminei de anotar as micro ações no papel e mostrei para o Murilo, foi muito incrível... Ele mostrou como podemos cortar movimentos dispensáveis para compor aquela ação, ou seja, fazendo isso, tudo fica mais claro e limpo, esteticamente falando. O trabalho ganha um “up” porque não é uma enrolação. Claro que foi mais complicadinho, mas eu gostei! Desafios desse tipo são ótimos. (RENNER, Diário de Bordo III, 2013)

Acredito que, seja de forma consciente ou inconsciente, os atores conseguiram fazer uma ligação entre as técnicas do Mimo Corporal, ou seja, o trabalho com os exercícios ginásticos e a criação da partitura mímica. Também defendo que eles avançaram ainda mais, pois conseguiram ligar todo esse processo

de trabalho com a arte de Decroux à criação de cenas para a montagem do espetáculo *Hairspray*. Desta forma, observo uma possibilidade de relacionar a preparação de atores com o Mimo Corporal à criação de um musical da Broadway.



Partitura com o Adorno, Hirina Renner. Foto: Murilo Furlan

#### 4.4 Resultados dos Ensaios

Sempre que Decroux fala sobre a arte que criou, deixa muito claro que o Mimo Corporal vai muito além do trabalho físico do ator, apesar das técnicas terem o foco central na expressão corporal. Para tanto é fundamental que, concomitantemente ao trabalho físico, os atores deixem vir para a cena e para as discussões do trabalho cênico, os seus sentimentos e inquietudes:

Para o artista, a mímica corporal acaba por revelar, em sua densa proposta, um modo de sofrimento e angústia de existir, que pode ser compreendida como grande inquietude interior, um temor e, ao mesmo tempo, uma curiosidade experiencial por este existir. Existir no limite. (BRAGA, 2013, p. 81)

Foi a partir desta reflexão sobre o Mimo Corporal que comecei a analisar os resultados dos ensaios teórico-práticos. Focados não somente na prática das técnicas, os ensaios também serviam como momentos de discussão sobre a temática de *Hairspray*. Os atores, incentivados pelas discussões, passaram a criar ações que tiveram uma relação direta com as temáticas do musical, por exemplo: A partitura de Carlos Prado, com o cachecol, relacionada com a temática de “padrões de beleza”; E a partitura de Hirina Renner, com o adorno de cabelo, baseada na temática “beleza e estética padronizada”.

Para os atores chegarem a essas partituras, fora trabalhado com eles, sob minha orientação e de minha colega de curso Fernanda Schindel, os princípios básicos do Mimo Corporal – “*back exercises*”<sup>7</sup>, exercícios de escalas e figuras de estilo. Mesmo nos ensaios de criação poética para as partituras, os atores passavam por todos esses exercícios antes de partirem para a composição das partituras.

Em um de seus diários, o ator Carlos Prado descreve como seria possível relacionar o seu trabalho de composição de partitura com o musical *Hairspray*. Ou seja, de que maneira ele poderia utilizar a sua partitura, criada nos ensaios, para a construção do texto cênico:

Não tenho NENHUMA experiência com musicais, mas penso que eles se utilizam de partituras na construção. Acho que em ações cotidianas desse musical, como brincar na detenção para uns ou passar roupas para outros. A tridimensionalização e variação de força e ritmo, deixariam essas ações ainda mais interessantes. (PRADO, Diário de Bordo IV, 2013)<sup>8</sup>

Em sua partitura, posso notar um alto nível de adequação das técnicas simples e complexas do Mimo Corporal, assim como a associação da poética e da crítica que o musical *Hairspray* traz consigo. Nas três imagens a seguir, vejo posturas na partitura de Carlos nas quais é possível observar as técnicas de tridimensionalidade e variação de planos. Além disso, pude notar que além de criar a partitura, em diversos momentos de execução da mesma, o ator buscou relacionar suas ações com a história e a temática do musical, sem que lhe fosse requisitado.

---

<sup>7</sup> Exercício relacionado ao trabalho do Mimo Corporal, porém criado por Thomas Leabhart para preparar as costas (a coluna) para o trabalho das outras técnicas do Mimo Corporal e para trabalhar o encaixe da pelve afim da coluna ficar totalmente alinhada, sem nenhuma ondulação.

<sup>8</sup> Tridimensionalização – Tornar o corpo tridimensional e deixar de ser bidimensional aplicando os exercícios ginásticos do Mimo Corporal, alterando lado, rotação e inclinação das partes do corpo.





Partitura com o Cachecol, Carlos Prado. Foto: Murilo Furlan

Além dessas três imagens selecionadas, toda a partitura com o cachecol do ator Carlos Prado pode ser visualizada nos anexos deste trabalho. Afora essa, tive acesso também à partitura da atriz Hirina Renner, que trabalhou com a ação de colocar um adorno no cabelo.

As partituras de Hirina tiveram uma relação muito grande com o musical, numa primeira análise visual. Hirina sempre trazia estímulos externos ao trabalho do Mimo Corporal para a composição das micro ações de sua partitura, mesmo sem a minha orientação. Como por exemplo, situações presentes no texto do *Hairspray*, além de críticas e visões pessoais da sociedade atual.

Na composição de sua partitura, a atriz mostrava posturas corporais que poderiam ser interpretadas como uma busca da personagem por algum elemento ou material, que pudesse ser utilizado para agregar beleza à sua fisionomia. Essas posturas, apresentadas nas imagens a seguir (e nos apêndices), mostravam ações que também poderiam remeter à ideia de submissão da personagem, nos momentos em que a mesma se encontrava abaixada com os braços abertos. Esta mesma sequência de ações propiciava ao espectador a possibilidade de ter, ao menos, duas diferentes interpretações para a mesma partitura.



Partitura com o Adorno, Hirina Renner. Foto: Murilo Furlan

## 5 Considerações Finais

Durante a criação do meu projeto de encenação, alguns questionamentos começaram a surgir sobre o musical *Hairspray* e sobre o Mimo Corporal: Como relacionar duas artes que, teoricamente, estão muito distantes uma da outra, tanto nas suas concepções poéticas quanto nas suas ideologias? Seria possível utilizar o Mimo Corporal, uma arte caracterizada pela pesquisa da linguagem, para a criação de uma adaptação de um musical da Broadway? Estas questões foram fundamentais para a minha pesquisa. Penso que, a tentativa de respondê-las estaria, de forma direta, respondendo ao questionamento central de meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Foi então que uma citação de Decroux me motivou a dar continuidade ao meu projeto e orientou-me na direção que encontrei mais cabível para relacionar, na prática, a sua arte com o processo de montagem de uma adaptação do *Hairspray*: “Se se quer um espetáculo completo, são necessários seis virtudes, cujos nomes copiei de um cartaz de *music hall*: 1- alegria; 2- riso, 3- ritmo, 4- dinamismo, 5- encanto, 6- emoção.” (DECROUX apud BRAGA, 2013, p. 97)

A partir desta citação, pude perceber que talvez houvesse uma chance de ser positiva a inter-relação do Mimo Corporal como possibilidade de treinamento de atores para a montagem da adaptação do musical da Broadway, *Hairspray*. Porque, até momentos antes de ler esta citação de Decroux, tudo que se lia sobre o sua arte era que o Mimo Corporal era completo por si só, e por isso não se relacionava com outras técnicas cênicas. Mesmo que o seu criador a tenha relacionado muito com a música e a poesia, Decroux não via com bons olhos o Mimo Corporal atrelado à outras formas de atuação.

Porém, Decroux também afirmou que o Mimo Corporal, ou Mimica Corporal Dramática como ele preferia chamá-la, era muito além de apenas uma arte performativa:

Um caráter importante da mímica corporal é o fato dela ser, para Decroux, o retrato do trabalho, o retrato do interior do artista, uma ação de trabalho, uma ação produtiva. Essa dimensão do ato do trabalho traz ao pensamento de Decroux uma visão política da arte. (BRAGA, 2013, p. 81)

Durante nossos ensaios, os atores e eu buscamos relacionar a arte de Decroux com as temáticas abordadas no *Hairspray*, que são políticas e sociais. Assim como a segregação racial, a padronização da moda e da beleza foram temáticas abordadas através do trabalho com o Mimo Corporal, tanto no trabalho físico quanto nas discussões teóricas de ensaios. Desta forma nossa intenção era a de despertar em cada um de nós e nos futuros espectadores um questionamento social e político a respeito da dramaturgia apresentada.

Convencido de que o Mimo Corporal tivesse alguma chance de ser trabalhado com o *Hairspray*, dei continuidade a preparação do meu projeto de encenação. E conforme colocava em prática os exercícios do Mimo Corporal com a função de preparação dos atores convidados por mim, mais era perceptível como a arte tão rica de Decroux poderia ser relacionada com a preparação de atores para a montagem de um musical da Broadway.

Qualquer pessoa, com a formação completa na arte de Decroux, que visse o trabalho analisado, diria que não estava sendo praticada a arte do Mimo Corporal, mas sim a utilização das técnicas mímicas para o preparo físico dos atores. Pois, o propósito de nosso trabalho, era que a partir do trabalho com o Mimo Corporal, os atores amadores conseguissem relacionar técnicas desta arte com a criação cênica do musical.

Considero, através da análise dos diários de bordo dos atores, que foi possível concretizar o meu propósito. Pois os dois atores relacionaram em seus trabalhos criativos o Mimo Corporal com a temática de *Hairspray*, e utilizaram as técnicas corporais aprendidas para criar cenicamente as ações que compuseram partituras que seriam utilizadas na encenação do musical.

Porém, não posso falar que o que estávamos buscando era criar um Musical de Mimo Corporal. Muito pelo contrário, o intuito era ter como princípio o Mimo Corporal para o processo de criação espetacular de cada personagem/cena e foi justamente isso que fizemos.

Até porque, para Decroux a necessidade de se intensificar corporalmente esta arte surgiria da dedicação individual de cada ator. A Mimica Corporal Dramática é tida por seu criador como uma leveza de movimento, que prepara o ator para mostrar a dramaturgia através de seu corpo, principalmente.

Eu nunca disse, “eu estou indo devotar minha vida à arte da mímica”. Isso teria sido um bocado solene. Eu não penso, “eu amo a mímica”. Talvez para alguém que não seja francês isso signifique o mesmo que “eu preciso da mímica”. (...) Se alguém dissesse para mim “você ama a mímica! Você ama a mímica!”, eu teria respondido, “não, eu não amo. Com o inferno fora daqui!” Então ele teria perguntado, “mas então porque você faz isso?”, e eu teria respondido “porque eu preciso disso”. E eu coloquei trabalho nisso. (DECROUX apud BRAGA, 2013, p. 86)

Além da valorização do trabalho, da dedicação e na criação por necessidade, é possível ainda encontrar, em alguns texto sobre Étienne Decroux, a questão de sua negação contra a cultura burguesa e mercadológica. Como na citação abaixo:

Ainda que Decroux afirme, com ênfase, seu horror a um modo de visão e prática burguesa, bem como ao capitalismo industrial, fomentador da indústria cultural, inclusive, ele possui uma herança de um pensamento classicista, revelada na proposta de estruturação geométrica corporal artística (rigor, ordem, concisão, pureza, neutralidade, verticalidade). O artista mostra também, com sua arte, ressonância de uma tradição elitista francesa cortês, que apresenta modos particulares de “civildade” ou polidez. (BRAGA, 2013)

Entendo que, assim como o Mimo Corporal é coberto por códigos e símbolos, os musicais da Broadway também o são – em suas músicas e coreografia que nos contam muito mais do que as palavras ditas pelo ator ou atriz no prólogo do espetáculo.

Mesmo não tendo conseguido chegar à finalização e apresentação do espetáculo, como fora a minha vontade inicial (acreditando que tal façanha fosse possível) concluo que a inter-relação do Mimo Corporal com o *Hairspray* no processo de criação e de preparação de atores foi positiva e agregadora de valores para o processo criativo vivenciado por mim e pelos meus colegas, atores em questão.

Caso fosse possível colocar em prática o projeto de encenação inicial, vejo a relação do Mimo corporal com o *Hairspray* de forma mais clara. As partituras criadas pelos atores com base nas discussões teóricas a respeito das temáticas do musical e da arte de Decroux iriam servir como bases de apoio para os atores criarem as

cenar do espetáculo. Imagino que toda a encenação poderia partir das partituras criadas por Carlos e Hirina, nas quais posso observar determinados gestos subjetivos, relacionados ao tema da segregação racial e da beleza padronizada. Esses gestos, bem como as partituras integrais poderiam ser utilizados para incentivar a criação cênica. Ou seja, não estariam sendo aproveitados propriamente em cena, mas serviriam como material de pesquisa e incentivo poético para a criação da encenação.

## Referências

AKA, Promotions Ltd. **Hairspray**: The UK tour. Disponível em: <<http://www.hairspraythetour.com/>> Acesso em: 31/01/2014.

BRAGA, Bia. **Étienne Decroux e a artesanía de ator**: Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFPMG, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A Moda Nos Anos 60/70** (Comportamento, Aparência e Estilo). Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2. UFRB: Cachoeira, 2008.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Gallimard, 1963.

LEABHART, Thomas. **Modern and post-modern mime**. New York: St. Martin's Press, 1997.

MARINIS, Marco de. Copeau, Decroux et la naissance Du mime corporel, in **Copeau l'Éveilleur**. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. <<La Cerissae>>/Lecture: Bouffoneries nº 34, 1995. P. 127-143 – Tradução e notas de José Ronaldo FALEIRO

MASCARENHAS, George. **A origem da mímica corporal**: uma entrevista com Étienne Decroux. Apresentação e tradução do autor. Revista Ouvirouver, n.4. 2008.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Uma Possível História Da Dança Jazz No Brasil**. III Fórum De Pesquisa Científica em Arte, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

O'DONNELL, Mark; MEEHAN, Thomas; SHAIMAN, Marc; WITTMAN, Scott. **Hairspray**: The Roots. Londres, Reino Unido: Editora Faber & Faber, 2003

OLIVER, Paul. **The story of the Blues**. New York: Penguin Books, 1978.

PEREIRA, Isabela Fernandes. **Segregação Racial No Sul Dos Estados Unidos**. Disponível em: <[http://ofelia.com.br/\\_arquivos/files/tcc2012\\_trab/Isabela%20Fernandes%20Pereira.pdf](http://ofelia.com.br/_arquivos/files/tcc2012_trab/Isabela%20Fernandes%20Pereira.pdf)> Acesso em: 31/01/2014.

PIONEER. **Newsletter: Building Acting Skills** Disponível em: <[http://www.pioneerdrama.com/Newsletter/Articles/Musical\\_Audition.asp](http://www.pioneerdrama.com/Newsletter/Articles/Musical_Audition.asp)> Acesso em: 31/01/2014.

POLL, Sari Rose. **Hairspray**: Study Guide. Disponível em:  
<[http://www.musical.org/more/hairspray2011more\\_files/Study%20Guide%20HAIRSPRAY.pdf](http://www.musical.org/more/hairspray2011more_files/Study%20Guide%20HAIRSPRAY.pdf)> Acesso em: 31/01/2014.

TUTS. **Hairspray**: The Broadway Musical. Disponível em:  
<[http://www.tuts.com/Images/SeasonShowDocs/Hairspray\\_StudyGuide.pdf](http://www.tuts.com/Images/SeasonShowDocs/Hairspray_StudyGuide.pdf)> Acesso em: 31/01/2014.

WATKISS, Sophie. **Hairspray - Study guide adapted for the UK National Curriculum**. New York: Camp Broadway LLC, 2002.



## **APÊNDICES**

## Apêndice I – Partitura de Carlos Prado com o Cachecol



## Apêndice II – Partitura de Hirina Renner com o Adorno de cabelo



### **Apêndice III – Diário de Bordo I. Murilo Furlan**

30 de Novembro. Hirina estava presente.

Após dois meses já de trabalho com o Mimo Corporal, passamos para a criação das partituras mímicas.

Mesmo passando a coordenada para eles reproduzirem as ações do dia-a-dia, já é possível ver que eles estão com um corpo diferente, um corpo que é extra cotidiano.

Hirina tem bastante precisão nas ações sem se preocupar com “intensidade”, e o sentido daquela ação.

Hirina não parece manter o quadril encaixado durante as ações (princípio básico do Mimo Corporal). Entretanto, após passado o comando de encaixar o quadril, ela teve mais consciência de manter aquela postura.

Mesmo as partituras estando neutra, já é possível ver uma intencionalidade em cada uma das partituras. Ela mostra-se em sua partitura ser mais calma e meiga, trazendo as vezes um ar de felicidade. Isso mostra a dificuldade de se manter neutra durante a realização de uma partitura.

Por mais que essa identificação de feliz fosse através dos movimentos corporais e não do rosto, no primeiro momento eles deveriam se mostrar neutros pois essa ação deveria ser apenas a representação das ações corporais do dia-a-dia, e não da representação dos sentimentos.

Porém, isso não é algo extremamente ruim, apenas podemos identificar que as partituras deve ser “limpas de sentimentos” antes de aplicar os princípios do Mimo Corporal. Pois o foco do Mimo Corporal não é falar com o corpo e sim a ação como um todo expressar uma emoção de acordo com o dinamorritmo aplicado e a circunstância das ações.

## **Apêndice IV – Diário de Bordo II. Murilo Furlan**

01 de Dezembro. Hirina e Carlos presentes.

Os dois começaram a parte de criação das partituras. Antes fizeram um pouco de exercícios de aquecimento do Mimo Corporal, durante aproximadamente 30 minutos.

Hirina conseguiu criar 40 micro ações.

Carlos criou 35 micro ações.

Corrigi um pouco dessas micro ações, que parecem estar bem interessantes, porém não fizemos uma “limpa” ainda, decidindo quais ações ficam e quais serão eliminadas.

Carlos tem grande agilidade em pensar nas ações, porém demorou para pensar na divisão das micro ações e reproduzir uma a uma isoladamente.

Hirina já está conseguindo repetir várias vezes a partitura, lembrando exatamente cada uma das micro ações.

Carlos conseguiu criar a partitura de forma totalmente neutra, sem excesso de ações. Hirina ainda expressa um pouco de emoção e/ou sentimento durante a partitura.

Sinto que Hirina é q atriz que mais está empolgada e se dedicando na parte de criação de partituras. Ela é a que mostra mais precisão na partituras, e mais desejo de tornar as ações mais perfeitas possível.

## **Apêndice V – Diário de Bordo III. Murilo Furlan**

05 de Dezembro. Hirina e Carlos presentes.

Os dois não fizeram a tarefa de casa, a qual foi solicitado para eles trabalharem as partituras. A justificativa foi a falta de tempo para fazê-lo. Por isso não pudemos evoluir de forma desejada. Porém não vejo como um problema, porque os dois estão mostrando bem presentes durante os ensaios, o que já julgo ser produtivo suficiente para a minha pesquisa.

Iniciamos a oficina com vinte minutos de aquecimento e escala do Mimo Corporal.

Hirina consegue entender e reproduzir o que é apresentado para ela corrigir na partitura de ações dela de forma rápida e correta.

Carlos também conseguiu fazer alterações na partitura, que foram propostas por mim, com facilidade. Porém ele tenta ser muito perfeccionista e não consegue prosseguir com sua partitura e decorar ela.

Hirina tem um bom “feeling” para escolher a melhor forma de praticar cada parte do exercício de criação das partituras. Na oficina de hoje, ela conseguiu trabalhar as “oposições” do mimo, mesmo sem termos aprofundado isso nas aulas. Tendo também uma boa noção de tridimensionalidade.

Carlos tem uma boa evolução corporal comparado a 1ª oficina e a de hoje. Ele se empenhou para fazer os exercícios.

Ele tem um pouco de dificuldade de propriocepção, porque ele pensa muito para fazer uma única ação.

Hirina mostrou uma parte da criação da mudança de direção, e está encaminhando para um bom resultado. Ela consegue relembrar bem das escalas das partituras do Mimo.

Hirina, assim como o ator Carlos, sente a necessidade de mais técnicas do Mimo para criar uma partitura mais completa.

## **Apêndice VI – Diário de Bordo IV. Murilo Furlan**

10 de Dezembro. Apenas Carlos estava presente.

Trabalhamos a mudança de direção e planos das micro ações.

Carlos já está colocando um toque poético na partitura dele. Ele já fez aulas de Mimo com a professora Luciana Cesconetto e portanto percebo que ele já tem uma consciência corporal melhor que os outros. Ele consegue pensar muito bem nas variações. O que eu percebo é que ele vem melhorando na questão de usar os exercícios do Mimo para questões cênicas para o musical.

No ensaio de hoje ele brincou de cantar uma música do Hairspray durante a partitura, sem eu pedir isso à ele, e aparentemente ficou bem interessante, um caminho para o que eu estou pesquisando.

Carlos tem boa criação mas esquece muito fácil da sequência das ações. Ele consegue se alto corrigir, lembrando vagorosamente dos exercícios do Mimo. Principalmente de encaixar o quadril.

Carlos sente vontade de fazer tudo de uma vez. Porque ele já sabe todas as etapas de construção da partitura. Talvez por isso ele já esteja conseguindo associar com o Hairspray.

**ANEXOS**



### Anexo I – Partitura com o Cachecol, Carlos Prado.

1. Levantar.
2. Girar 90° para direita. *Girar a cintura para esquerda.*
3. Levar o braço direito até o objeto. *Cabeça move para direita.*
4. Pegar o objeto ao meio. *Plano baixo (lembra um “pliê”)*
5. Puxar o objeto até a altura do peito. *Plano baixo, cabeça para a frente.*
6. Pegar o objeto com a mão esquerda, usando os dedos “indicador” e “médio”. *Braço direito esticado, passo para frente, cintura e para cima.*
7. Soltar a mão direita. *Reto, plano médio, com os braços próximos ao corpo em frente do peito.*
8. Girar mão esquerda, fazendo um gancho para baixo. *Plano baixo, com pernas separadas, braços esticados ao lado esquerdo.*
9. Segurar o objeto com a mão direita. *Plano médio, braços próximos ao lado esquerdo, quadril encaixado, pés em “primeira posição”.*
10. Desliza mão direita para baixo até próximo das extremidades do objeto. *Rodar cintura para direita, abrir um pouco os pés e rodar o busto para cima. Braços para cima.*
11. Segurar as extremidades do objeto com mão direita. *Busto gira para a direita, cabeça para esquerda.*
12. Esticar horizontalmente o objeto na frente do corpo. *Quase um “L” invertido com os joelhos levemente flexionados, braços esticados como continuação do “L”.*
13. Colocar todos os dedos da mão esquerda na parte de dentro do objeto, com a palma para baixo. *Joelhos flexionados, busto e cabeça para frente, braços em “V” deitado para frente.*
14. Levá-lo para trás do pescoço passando por trás da cabeça. *Olhando para esquerda, corpo para frente alongado.*
15. Laçar o pescoço mantendo o objeto esticado. *Busto caído para esquerda, pernas abertas flexionadas.*
16. Segurar as pontas com a mão esquerda. *Olhando para direita do corpo, joelho direito no chão com a outra perna proporcionalmente flexionada. Coluna esticada.*
17. Soltar a mão direita. *Fazer um “L” invertido ainda olhando para direita.*

18. Segurar meio do objeto com o polegar e o indicador direito. *Olhando para cima, mãos próximas ao corpo.*

19. Puxar as pontas com mão esquerda, passando dentro da dobra. *Girar a cintura para direita e levar a cabeça para além do giro.*

20. Soltar mão direita. *Abrir as pernas, flexionar o joelho, olhando para direita em relação ao corpo.*

21. Levar o braço direito ao lado do corpo. *Quase um “yeap” com cintura para direita e braço direito esticado ao lado do corpo. Impulso.*

22. Empurrar as pontas do objeto para direita do corpo, prendendo o pescoço. *Giro para esquerda, olhando para cima e pés em meia ponta. Equilíbrio bem precário.*

23. Levar a mão direita ao lado do pescoço. *Abrir mais as pernas, ainda em meia ponta. Joelhos flexionados, cintura para direita. CUIDAR ENCAIXE DO QUADRIL. Mesmo girando a cintura, cabeça um pouco mais direita que esta (cintura).*

24. Segurar como uma pinça com o indicador, médio e polegar. *Joelhos flexionados, olhando para frente, cintura levemente inclinada para direita.*

25. Girar o objeto até que a mão direita esteja, mais ou menos, a frente do corpo. *Corpo alongado, levemente inclinado para esquerda, cabeça em para esquerda e baixa em diagonal.*

26. Soltar mão direita. *Sentar pelo lado direito da cadeira, cintura para direita, a cabeça está de costas para platéia.*

27. Levar mão direita ao lado do corpo. *Levantando girando ainda mais a cintura com o impulso do braço direito. Cabeça girando pro mesmo lado, procurando a mão.*

28. Empurrar as pontas do objeto para direita e para baixo. *Terminar rotação, rotação, parando de frente (diagonal), joelhos levemente flexionados, cabeça acompanha rotação de cintura.*

29. Soltar mão esquerda. *Perna esquerda na cadeira, braço esquerdo estendido para cima e cabeça olha como se fosse uma abertura do movimento “28”. Joelho direito é levemente flexionado.*

30. Descer o braço esquerdo ao lado do corpo. *Corpo para frente, cabeça em diagonal esquerda cima, quadril encaixando, busto com direita para baixo.*

31. Sentar. *Neutro.*

**Anexo II - Partitura com o Adorno de cabelo, Hirina Renner**

1. Levantar da cadeira. *Mexer a cintura pra esquerda (plano médio)*
2. Levar o braço direito até a maçaneta. *Virar o pescoço pra frente (plano alto)*
3. Segurar a maçaneta. *Virar o peito pra esquerda (plano médio)*
4. Puxar a maçaneta em um ângulo de 180°. *Virar o corpo pra esquerda (plano alto)*
5. Descansar o braço direito sobre o corpo. *Cabeça pra frente (plano baixo)*
6. Segurar o objeto com a mão esquerda. *Virar o peito e o pescoço pra esquerda (plano médio)*
7. Trazer o objeto até a altura do peito. *Pé direito atrás (plano baixo)*
8. Pegar o objeto. *Virar o pescoço pra direita (plano alto)*
9. Abrir o objeto. *Ajoelhar (plano baixo)*
10. Soltar o objeto. *Virar o corpo pra diagonal direita (plano baixo)*
11. Pegar os grampos. *Virar o quadril pra esquerda (plano médio)*
12. Pegar o objeto. *Virar o quadril e o busto pra diagonal direita (plano médio)*
13. Fechar o objeto. *Corpo ainda na diagonal direita e cabeça pra direita (plano baixo)*
14. Soltar o objeto (mão direita). *Busto pra frente (plano médio)*
15. Colocar o objeto na mesa. *Busto e cabeça pra diagonal esquerda (plano médio)*
16. Soltar o objeto. *Braço esquerdo ao longo do corpo, tronco e pescoço pra diagonal direita (plano médio)*
17. Virar 180° pra direita. *Girar o tronco pra direita e levemente o quadril (plano alto)*
18. Colocar 1 dos grampos no cabelo. *De costas, quadril pra diagonal esquerda (plano médio)*
19. Colocar o outro grampo no cabelo. *Tronco pra lateral direita (plano médio)*
20. Descanso dos braços. *Girar o tronco pra diagonal esquerda (plano alto)*

21. Sentar. *Neutro*.

**Anexo III - Diário de Bordo I. Carlos Prado.**

Hoje eu pratiquei algumas das escalas e depois fomos para a criação com um objeto. Estou trabalhando com um cachecol e as ações se tornaram trinta e duas micro ações. Ainda me sinto cru, mas já é menos do que no começo. O “encaixe do quadril”, que é um facilitador, já acontece de forma mais orgânica, assim como as partes das escalas. O corpo já está mais preciso onde deve estar. Melhor, no momento em que deve estar. Estou nervoso, mas isso me atrapalhar mais mentalmente do que na prática. Domingo, 1 de dezembro de 2013.

#### **Anexo IV - Diário de Bordo II. Carlos Prado.**

Fazer as escalas durante os treinos ajuda na criação das partituras principalmente na variação de ângulo. Mover, isoladamente as partes trabalhadas é muito mais tranquilo do que as partes que trabalhamos menos.

Embora todo o corpo responda mais prontamente depois de iniciar o treino, ainda fica um pouco mais claro na parte superior do corpo. Acho que isso se dá pelo fato de, na minha partitura, eu ter mais movimentação com essa já citada parte. No treino, nós trabalhamos o tempo todo com a contração do abdômen e isso é MUITO difícil: quase sempre eu acabo deixando essa contração “escapar”. Durante a criação da partitura, quando o quadril está encaixado e o abdômen contraído os movimentos ficam um pouco mais limpo, mais fáceis e mais fluídos também.

Acho que, mesmo com os treinos, isso parte também da percepção individual. Sinto uma melhora na minha percepção e até mesmo que pouco, a minha resistência na criação, mas ainda é pouco e muito difícil mesmo. Pelotas, 05 de dezembro de 2013.

**Anexo V - Diário de Bordo III. Carlos Prado.**

Além dos exercícios já utilizados, hoje apliquei muito mais a rotação. Na prática das escalas eu ainda trabalhei pouco, aliás, não lembro de ter trabalhado com estas, mas já utilizamos na prática das figuras de estilo.

Para a minha partitura, a aplicação da rotação, juntamente, com as variações dos planos, foram bem presentes a partir da ação “6”. Depois desta, os exercícios citados estão e vários, quase todos movimentos, sendo pouco preciso especificá-los aqui.

Das dificuldades que vêm diminuindo a cada encontro, acho que a maior ainda é manter o quadril encaixado, mas já sinto uma melhora na minha percepção dessa falha e, conseqüentemente na correção durante a criação. Pelotas, 10 de dezembro de 2013.

#### **Anexo VI - Diário de Bordo IV. Carlos Prado.**

Desde os primeiro relatos de encontro em que escrevemos a partir das perguntas trazidas pelo pesquisador, falo sobre os mesmo exercícios ou técnicas utilizados: escalas, encaixe de quadril, rotação e velocidade. Há também o desequilíbrio e a tridimensionalidade que expande, por assim dizer, o corpo e a nossa presença cênica. Estes, que aqui citei, são peças fundamentais para a nossa criação e desenvolvimento. Penso que alguns desse já se fizeram presente em outras experiências de construção de partituras, mas não de maneira decupada como nesse experimento.

Falando das melhoras, penso que a percepção teve a maior evolução. Sinto que estou mais ligado ao que diz respeito ao encaixe do quadril, e a auto correção de posturas. Acho que houve evolução corporal também, e só não houve mais por falta de prática extra encontro. Com um pouco mais de dedicação e tempo, conseguiria melhores resultados.

Não tenho nenhuma experiência com musicais, mas penso que eles se utilizam de partituras na construção. Acho que em ações cotidianas desse música, como brincar na detenção para uns ou passar roupas para outros. A tridimensionalização e variação de força e ritmo, deixariam essas ações ainda mais interessantes. Pelotas, 17 de Dezembro de 2013.



## **Anexo VII - Diário de Bordo I. Hirina Renner.**

O início foi mais tranquilo, as partes e variações com pulsação, pois são movimentos mais maleáveis no meu corpo e de melhor controle.

Conforme fazíamos os outros exercício, no meu caso, percebi o nível de dificuldade mais, sobretudo na hora da garça (um contrapeso do Mimo Corporal). Não tive tanto equilíbrio quanto necessário, porém, na medida que fiz mais de uma vez, ficou mais dominado; com ponto fixo e maior tensão no abdômen. Outro exercício que tive um pouco de dificuldade pra fazer foi o do martelo (cabeça-pescoço). Preciso melhorar a percepção neste exercício, pois é um pequeno detalhe angular da cabeça que me fez ficar “torta”.

Em relação às tenções, do encontro passado até este, suponho que eu melhorei bastante; tive foco nas partes tensionadas e logo busquei relaxá-las. O que se deve ser trabalhado, mesmo, agora, é meu equilíbrio, no mais, as outras coisas estão, aos poucos, tomando rumo. 13/11/2013.

**Anexo VIII - Diário de Bordo II. Hirina Renner.**

Hoje foi interessante, pois tivemos uma mescla de exercícios e seus níveis de dificuldade foram variantes; não necessariamente mais fácil por mais difícil, ao menos no meu ponto de vista.

Consegui melhorar o equilíbrio na garça e também a força. Esta, da mesma maneira, foi bem útil no exercício de descer segurando a perna já que ajudou a me equilibrar melhor.

Gostei de fazer o “balancinho dificultoso”, onde tivemos de dar o último impulso e subir segurando a perna. Nele eu fiz até o final, porém faltou um maior controle do movimento.

No mais, creio que a tendência é melhorar pois comecei a me exercitar em casa pra ter maior controle, flexibilidade, concentração e força. 17/11/2013.

**Anexo IX - Diário de Bordo III. Hirina Renner.**

O início foi mais de boa, pois já estou craque nos exercícios de pulsação. Os outros exercícios foram tranquilos, também, como o da “máquina de costura da vovó”.

Quando passamos para as ações onde seria uma ação dividida em várias micro ações, achei muito difícil! É um desafio não só corporal, mas, sobretudo, mental. Precisei prestar bastante atenção no que eu estava fazendo; procurei ser bem detalhista, mas quando terminei de anotar as no papel e mostrei para o Murilo, foi incrível. Ele mostrou como podemos cortar movimentos dispensáveis para compor aquela ação, ou seja, fazendo isso, tudo fica mais claro e limpo, esteticamente falando. O trabalho ganha um “up”, porque não é uma enrolação. Claro que foi mais complicadinho, mas eu gostei! Desafios desse tipo são ótimos.

30/11/2013.

**Anexo X - Diário de Bordo IV. Hirina Renner.**

Hoje foi bem puxado pois passamos para reconstituição das partituras sem o objeto. Tivemos de decorar as mais de 40 micro ações e cuidar de cada detalhe.

O exercício do mimo mais presente este na decodificação dessas ações, além da postura corporal, claro. Eu me esquecia algumas vezes desse detalhe, mas o Murilo sempre nos lembrava, fato que ajudou bastante. Outra coisa que foi útil está ligada à limpeza, novamente das ações, pois ficou bem melhor na execução.

Não sei se saberia dizer conscientemente neste momento quais ações foram baseadas em cada exercício do mimo, por se tratar de muitos. Creio que inconscientemente, muita coisa ajudou, por exemplo, a percepção corporal e delineamento de cada ação da mesma foram, e noção de tempo e espaço.  
01/12/2013.

## **Anexo XI - Diário de Bordo V. Hirina Renner.**

Hoje foi puxadinho. Tivemos um breve aquecimento e em seguida, passamos para nossa partituras.

Foram tirados fotos de cada micro ação, o que eu achei ótimo, pois a minha feita estava meio parada; eu quase não explorei as dimensões. Com o auxílio do Murilo e da Fernanda, pude fazer mudanças bem interessantes que somaram ao trabalho. Certo que tive um pouco de dificuldade em algumas posições, as quais demandaram maior equilíbrio. Todavia, achei incrível.

Os exercícios mais utilizados, do mimo, para o trabalho, suponho que esteja, voltados, sobretudo, para as escalas e o “desmembramento” das partes do corpo. Minhas melhoras se concentram na percepção corporal, ainda que precise lapidá-las melhor, também no nível de concentração e força.

Mas algo que quase sempre esqueço de ativar, e que faz uma tremenda diferença com boa parte do que eu acabei de escrever, é a postura do mimo. Isso não é nada fácil, meu cérebro bloqueia, é muito difícil, sério. Acho que eu vou começar a focar, de início, nessa postura, para deixar ele ativada.

Bom, dentro do espetáculo, acho que pode ter umas relações de movimento extra e cotidianos, mas isso vai depender de qual movimento. A minha ideia é de que, por exemplo, nas músicas, sejam usadas as partituras, porque ficaria muito bonito. Também é possível utilizar nas entradas e apresentações de cada personagem. Ou coloca quando tiver alguma cena polêmica, tipo uma briga, um protesto.