

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Curso de Teatro-Licenciatura



TCC

EM BUSCA DA PRESENÇA CÊNICA: CONTRIBUIÇÕES DO MIMO CORPORAL DRAMÁTICO PARA A CORPOREIDADE DO ATOR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção de grau em Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal de Pelotas.

Lumilan Noda Vieira

Pelotas, 2013

Agradecimentos

À minha orientadora Alexandra Dias por me proporcionar inspiração, me propôr desafios e me mostrar que a pesquisa acadêmica e a arte não precisam estar dissociadas, mas pelo contrário, podem caminhar sempre de mãos dadas.

À professora Luciana Cesconetto por me apresentar o Mimo Corporal, pelas vezes que me fez ter suor nas mãos ao me chamar para apresentar a partitura do casaco em frente a turma e por acreditar no meu processo de aprendizado e incentivá-lo.

À Tatiana Duarte, Alexandra Dias, Luciana Cesconetto, Moira Stein, Lídia Rosenhein, Tai Fernandes e Ana Laura Paiva pela amizade e parceria, pois não fosse o olhar e os comentários de vocês sobre o meu processo eu talvez não tivesse percebido a importância que o Mimo teve para a minha formação de ator.

À Livia Soares, grande amiga, pela companhia na maioria dos dias durante estes quatro anos de faculdade e também por ter citado o meu nome nos agradecimentos do TCC dela!

Ao Murilo Furlan, companheiro de Mimo Corporal, por ter me emprestado os xerox que eu precisava e não tinha.

À minha turma, queridos colegas com os quais tive o privilégio de compartilhar esses quatro anos da graduação, pelo o que pude aprender com cada um, pelas grandes amizades, pelas risadas e pelas boas energias.

À mãe Fátima por brilhar o olhar toda vez que me vê conseguindo fazer o que eu gosto, por vir sempre que pode nas estreias, por sentar na primeira fila quando tem essa oportunidade e por ser a primeira a vir me dar um abraço no final da peça.

Ao pai Gaudioso por todas as formas de apoio que me concedeu, pela amizade, pelas conversas filosóficas, por ser paciente com as minhas insistentes discordâncias e descontentamentos com o sistema e por compreender e aceitar que o meu caminho poderá ir sempre ao encontro com alguma arte.

Ao irmão “mais velho” Moacir por um dia na minha infância ter me dito “Se é isso o que tu queres corre atrás!”.

Ao irmão “pequeno” Glauber por me ajudar a trocar a ansiedade por momentos de descontração e de violão!

E à todas as pessoas que de uma forma ou de outra contribuíram não só para

a realização desta pesquisa mas para o meu amadurecimento enquanto ator: meus professores, equipe do projeto Boca de Cena, equipe do espetáculo “Olhar do Outro”, equipe do Núcleo de Pesquisa em Mimo Corporal e outros, foi um prazer ter tido todos vocês comigo!

Resumo

VIEIRA, Lumilan Noda. **Em busca da presença cênica: contribuições do Mimo Corporal Dramático para a corporeidade do ator.** 2013. Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O presente trabalho apresenta a minha trajetória de ator-pesquisador em busca por uma qualidade de presença cênica no decorrer da formação acadêmica. O contato com a técnica Mimo Corporal Dramático de Etienne Decroux me instigou a pesquisar de que forma o Mimo estaria contribuindo na minha presença cênica. Participam desta pesquisa registros em foto, transcrições do diário de bordo, análises, bem como as reflexões sobre o processo de constatação de uma presença cênica gerada a partir do contato com o Mimo Corporal Dramático.

Palavras-chaves: Teatro. Mimo Corporal Dramático. Presença Cênica.

Abstract

VIEIRA, Lumilan Noda. **In search of stage presence: Corporal Dramatic Mime contributions to corporeality of the actor.** 2013. Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This paper presents my actor-researcher trajectory searching for a quality of stage presence during the academic course. The contact with the technique Corporal Dramatic Mime by Etienne Decroux prompted me to investigate how Mimo would be contributing to my stage presence. Participate in this research records in photo, transcripts from logbook, analyzes and reflections on the process of finding a stage presence generated from the contact with the Corporal Dramatic Mime.

Keywords: Theatre. Corporal Dramatic Mime. Scenic presence.

SUMÁRIO:

RESUMO.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUÇÃO.....	8
PRIMEIRO ATO - O DE SER ATOR.....	10
CENA 1.....	10
SEGUNDO ATO: PERCURSO TEÓRICO METODOLÓGICO.....	15
TERCEIRO ATO: SOBRE PRÉ-EXPRESSIVIDADE E PRESENÇA CÊNICA.....	18
QUARTO ATO – HISTÓRIAS E GENEALOGIAS.....	21
CENA 1 – UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO: SITUANDO O MIMO CORPORAL DRAMÁTICO NO TEMPO.....	21
CENA 2 – DE DECROUX, O CRIADOR DO MIMO CORPORAL, ATÉ MIM: UM TRAÇADO GENEALÓGICO.....	24
QUINTO ATO – O MIMO EM MIM.....	26
PAUSA DRAMÁTICA: UM TEMPO AFASTADO DAS PRÁTICAS COM O MIMO CORPORAL.....	27
FRAMES DE “A PRINCESA ENGASGADA” – O CAMPONÊS.....	29
O NASCIMENTO DO ESPETÁCULO “OLHAR DO OUTRO” E O REAPARECIMENTO DO MIMO NAS PARTITURAS.....	30
PARTITURA PRIMEIRA – “AGORA EU SOU UM ATOR DE VERDADE”.....	31
DESCRÍÇÃO.....	31
PARTITURA SEGUNDA – “CONQUISTAR O PÚBLICO”.....	32
DESCRÍÇÃO.....	32
CRUZAMENTOS E APROXIMAÇÕES DAS PARTITURAS PRIMEIRA E SEGUNDA COM O MIMO CORPORAL.....	33
PARTITURA TERCEIRA – “ARRUMAR O CABELO”.....	34

DESCRIÇÃO.....	34
CRUZAMENTOS E APROXIMAÇÕES DA PARTITURA TERCEIRA COM O MIMO CORPORAL.....	35
PARTITURA QUARTA – “OS BRAÇOS DA GAIOTA”.....	36
DESCRIÇÃO.....	36
CRUZAMENTOS E APROXIMAÇÕES DA PARTITURA QUARTA COM O MIMO CORPORAL.....	37
SEXTO ATO – CENA ÚLTIMA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS.....	41

Introdução

Este trabalho de conclusão de curso é resultado de um olhar aprofundado sobre a minha trajetória de ator-pesquisador durante os quatro anos de formação acadêmica em Teatro-Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas, onde iniciei o contato com o “Mimo Corporal Dramático” de Etienne Decroux. Minha relação com essa técnica manteve-se em constante exercício a partir do primeiro semestre da faculdade, na disciplina de Expressão Corporal I, o que deu origem a vários desdobramentos nas minhas práticas de ator e o que me impulsionou à realização desta pesquisa de conclusão de curso.

Em busca por uma qualidade expressiva, no decorrer do percurso acadêmico, comecei a perceber que, em virtude das práticas com a técnica Decrouxiana, eu vinha alcançando uma qualidade de presença cênica a qual fazia com que eu me tornasse mais interessante e percebido em cena. Estas qualidades, algumas delas serão descritas mais detalhadamente ao longo deste trabalho, foram por mim sentidas e observadas através de ferramentas de registro que me possibilitaram conferir as sensações de presença cênica que vinha percebendo. Os trabalhos em que me notei envolvido por estas qualidades foram o espetáculo “Eletro Cirque”, no qual eu fazia o papel de um palhaço; os personagens “Rei”, “Camponês” e “Mensageiro”, os quais trabalhei na peça “A Princesa Engasgada” e o personagem “Trepliov”, no espetáculo “Olhar do Outro”. Esse último, ainda mantém-se em atividade, tanto dentro do espetáculo quanto inserido em um novo processo: um desdobramento performativo o qual denominei “Trepliov.me”.

Partindo dessa investigação, passei a compreender o Mimo Corporal Dramático como um meio através do qual é possível obter uma qualidade peculiar de presença na atuação. Rumo a este mergulho investigativo, fui motivado e alicerçado pela ideia de que a “minha prática informa a sua prática” (HAY apud DIAS, 2009: 17). Acredito, pois, que este trabalho poderá vir a contribuir com outros artistas-pesquisadores que compartilham da mesma vontade, a de se debruçar sobre a utilização do Mimo para a obtenção de uma qualidade expressiva ao ator.

O que apresento aqui é um apanhado de registros, análises, observações, constatações, reflexões e *insights* num contexto de auto pesquisas em que o Mimo Corporal Dramático fez-se uma presença constante. E “de que forma o Mimo

Corporal Dramático contribui na qualidade da minha presença cênica?" é a pergunta que é respondida ao final desta pesquisa.

No primeiro ato, apresento brevemente a minha história e seus constantes cruzamentos com o teatro desde a infância até a atualidade, sobre onde e como se deu o meu interesse pelas artes cênicas e no que isso reverberou, posteriormente, até o meu primeiro encontro com o Mimo e o desenvolvimento desta pesquisa, passando pela justificativa e pelos objetivos da mesma.

O segundo ato, denominado “percurso teórico-metodológico”, apresenta os autores que deram embasamento e inspiração às minhas ideias durante a trajetória desta pesquisa.

O terceiro ato refere-se à utilização dos termos pré-expressividade e presença cênica, abordando alguns conceitos e reflexões pertinentes ao desenvolvimento da pesquisa.

O quarto ato, mais histórico, subdivide-se em dois momentos: o primeiro procura situar o Mimo Corporal Dramático no tempo, de forma a tornar visível o contexto que engloba o surgimento da técnica de Decroux; e a segunda esboça um traçado genealógico, referindo-se às pessoas e os caminhos através dos quais se tornou possível a chegada do Mimo Corporal até mim.

O ato de número cinco abrange o momento em que iniciei contato com a técnica, na faculdade. Aborda as primeiras aulas e experiências com o Mimo além das atividades que transbordaram para fora do ambiente acadêmico. Partituras autorais são descritas e analisadas sob o ponto de vista técnico, pautado na relação entre prática e teoria. Também faz menção sobre o momento em que estive afastado do Mimo para ingressar em um novo projeto, período no qual percebi o quanto as qualidades expressivas da técnica permaneceram ecoando na minha corporeidade. Além disso, observo as qualidades do Mimo Corporal que vieram à tona durante o meu processo de criação para o espetáculo “Olhar do Outro”, apontando características da técnica observadas em minhas partituras corporais. E, finalmente, no sexto ato encontram-se as considerações finais, apontando para reflexões acerca das contribuições da técnica na qualidade de presença cênica do ator, as quais foram observadas no decorrer desta pesquisa.

Primeiro ato: o de ser ator

Cena 1

(...) E eu comecei abanando um faraó numa peça de páscoa, numa igreja, e sendo noivo de festa junina. E hoje eu estou aqui (...)¹

Escolhi dar sentido a este trajeto compartilhando um pouco de minha história no que se refere aos seus cruzamentos com teatro, partindo de como e quando me percebi envolto pelos sentimentos que me movimentaram – e assim ainda o fazem – na direção da exaustiva e ao mesmo tempo vigorosa busca por me tornar ator. A simples ação de ter dito isso já me fez lembrar quando participei do grupo de teatro Corpo Cênico Mariza Hallal, aos 15 anos, em Pelotas, enquanto uma das perguntas que eu mais ansiava ter respondida era “o que é ser ator, afinal?”. Essa questão, não obstante, vinha imbuída por desdobramentos, do tipo “preciso do quê para poder dizer que sou um ator?” ou “a partir de qual momento alguém se torna ator” ou ainda “o quê ou quem define alguém como ator?”. Havia uma certa aspiração, mesmo que conscientemente injustificável, por querer tornar-me um ator de verdade. Eu que esperava uma resposta tão objetiva e não a tive naquele momento, hoje tenho a ideia de que a conclusão para esse questionamento seja tão complexa quanto para “quem define o quê como arte²?”. A palavra “ator”, desde que me lembro de escutá-la na infância, já preenchia o meu imaginário com inúmeras imagens e sensações, algumas até intranscritíveis, talvez bem próximas das que eu tinha quando assistia a peças de teatro na escola, quando criança. Já atribuía naquela época importância à palavra, mesmo não fazendo a mínima ideia sobre o seu real sentido e de tudo o que a palavra “ator” guardava consigo.

Foi em Herval – cidade onde nasci – o lugar em que me percebi, num processo calmo e gradual, encantado por ver e ao mesmo tempo com uma vontade enorme de aprender teatro. Nas primícias deste enredo eu cursava minhas séries iniciais de ensino fundamental no Instituto Estadual de Educação São João Batista e não era muito comum nós assistirmos a peças de teatro: primeiro porque não havia

¹ Trecho autobiográfico que faz parte da cena em que nos apresentamos para o público no espetáculo Olhar do Outro (falarei sobre o Olhar do Outro mais adiante)

² Era uma das perguntas que às vezes a professora Marina de Oliveira levantava e que sempre rendia discussões quase inacabáveis.

grupos de teatro em Herval e segundo que era em poucas ocasiões que grupos de outras cidades vinham até nós. Ainda assim, na escola, quando alguma peça era montada com o auxílio de algum professor, em função de uma data comemorativa ou em alguma brincadeira em que o faz de conta e a imitação estivessem presentes, eu gostava de pensar que nessas ocasiões estava fazendo teatro. Nesses momentos eu procurava sempre participar. Além disso, quando por ventura chegava à cidade algum grupo de teatro para apresentar, geralmente éramos nós, estudantes crianças, o seu público-alvo.

No teatro, eu, enquanto espectador infantil, dispersava fácil a ponto de, depois da apresentação, não lembrar qual tinha sido exatamente a lição de moral que a história poderia ter trazido consigo. Mas ao mesmo tempo nunca me aborreci que o conteúdo das peças que vinham até nós fosse, em sua maioria, sobre preservação ambiental, sobre a importância de ser uma boa pessoa ou ainda sobre os fantásticos contos de fada. O conteúdo exclusivamente moralista, educativo ou puramente para entretenimento não era o que mais me atraía no teatro, mas algo que tinha a ver com a maneira como aquelas pessoas se moviam e se comunicavam, entre si, e também com o público. A maneira como os atores se expressavam, juntamente com movimentos ritmados e falas nada monocórdicas, me encantava. Eu queria aquilo para mim.

E tudo que estava na minha frente enquanto eu estava lá assistindo e me fazendo passar por todas aquelas sensações, tão diferentes umas das outras, mas intensas, era teatro. Era um grupo de gente se mexendo e dizendo coisas.³

Queria conseguir fazer como aqueles do palco, que falavam com todos e se comunicavam assim, tão clara e expansivamente lá em cima, e que, além disso, conseguiam transformar o próprio corpo num instrumento que irradiava energias e emoções contagiantes, ao mesmo tempo em que quem os via enxergava os personagens e embarcava na história. Possivelmente aquele contato tão sutil que começou no ambiente escolar, hoje suponho, tenha sido o principal condutor da

³ Outro trecho autobiográfico (continuação do primeiro) que expresso em minha fala de apresentação durante o espetáculo Olhar do Outro.

minha vontade de atuar. Foi sentindo essa profunda necessidade de pisar no palco⁴ e me desprender da tão somente condição de espectador, que passei constantemente a buscar caminhos que me aproximassem dessa possibilidade de atuar. A vontade de aprender teatro cresceu comigo, posso dizer assim.

Cursei o ensino médio no Conjunto Agrotécnico “Visconde da Graça”, em Pelotas, aonde encontrei com pessoas com interesses artísticos em comum. Ali, pela primeira vez, participei de oficinas de teatro com a atriz Ingrid Manzke⁵, durante os meses iniciais de atividade do grupo foi ela quem nos transmitiu exercícios que atores de teatro faziam. Tudo estava sendo novo para mim: vivenciar aqueles exercícios me fez cada vez mais entender que o universo teatral ia muito além do que eu imaginava e que estar em cena exigia, no mínimo, uma preparação anterior. Não bastava simplesmente decorar o texto, memorizar marcações e apresentar, havia também todo um trabalho interessante por trás que talvez o espectador nem imaginasse. Após certo tempo nos constituímos de fato um grupo e decidimos que se chamaría “Corpo Cênico Mariza Hallal”⁶. No “CCMH” além de participarmos das encenações de alguns esquetes (peças curtas), também criamos a peça “Fala que eu te ouvo”⁷, onde criações de todos os integrantes puderam ser levadas às cenas.

Foi no ano 2009 que, alimentado por esse gosto pela cena, ao concluir o ensino médio, prestei vestibular para o curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas e ingressei na universidade. A essa altura eu imaginava que não devia ser tão simples querer viver de teatro, mas, ao mesmo tempo, me sentia convicto naquele início de caminhada e arrisquei sem receios.

Na faculdade, percebi que o teatro ia muito além de tudo o que havia aprendido até ali, e, principalmente pelo curso ser uma licenciatura, mais possibilidades estavam se abrindo: além de poder aprender a atuar eu estaria me

⁴ Evidente que, no teatro, o palco é apenas uma das diversas possibilidades como espaço cênico. A escolha do termo “pisar no palco” nessa frase deu-se por conta de meu referencial na época, pois quando os grupos de teatro iam até Herval, as apresentações aconteciam no palco do Clube Comercial ou no palco do CTG Minuano (Centro de Tradições Gaúchas).

⁵ Ingrid Manzke na época era integrante do grupo que funcionava no Teatro do COP, em Pelotas. Ela compartilhava coisas que aprendia lá.

⁶ Este nome é em homenagem a uma grande professora na escola que - pelo o que nos narravam - além de ser uma artista excepcional, sempre se esforçou para propagar as artes e o teatro.

⁷ Nosso processo de criação consistia em escrever o texto e as principais rubricas da peça para, posteriormente, darmos início aos ensaios. No curso de Teatro, aprendi que a improvisação teatral é um mecanismo comumente utilizado por atores para a criação de uma peça. Na época “Fala que eu te ouvo” não sabíamos disso, o que fazia com que o processo precisasse de um tempo maior.

preparando para ser um professor de teatro.

Nesses quase quatro anos de faculdade – que por incrível que pareça, não é tanto tempo, pela gigantesca carga de informações que o teatro abraça, em muitas das quais nem se tem o tempo ideal para nos aprofundarmos - pude absorver inúmeras coisas. Uma delas foi compreender que no teatro a espontaneidade é um aspecto que se pode trabalhar para adquirir, bem como outras demais técnicas. Quando descobri isso foi um ganho, pois antes de ingressar na graduação, quando fazia teatro amador junto ao CCMH, me sentia muito metódico e com pouca espontaneidade. Com isso, ficava feliz quando exercitava outras potencialidades na faculdade, me sentindo mais equilibrado e íntegro em cena.

Em ambiente acadêmico, pude me aproximar do universo dos grandes teóricos e mestres do teatro, tendo aprendido sobre diferentes sistemas e métodos para o ator. No entanto, as questões que envolviam a corporeidade eram desde o princípio sobre as quais eu mais gostava de me debruçar: “corpo em movimento”, “expressividade”, “ação”, “técnica”, eram expressões que aguçavam meu interesse quando as escutava nas aulas.

A professora Luciana Cesconetto⁸ foi quem ministrou a disciplina Expressão Corporal I enquanto eu cursava o primeiro semestre do curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, em 2009. Dentre diversos conteúdos que foram abordados na disciplina, os quais tinham a ver com o corpo em movimento, fui me interessando mais por esta técnica de teatro físico⁹: o Mimo Corporal Dramático.

Por causa do Mimo nas aulas, passei a sentir que os meus movimentos em cena estavam ganhando força e precisão, da mesma forma como observava estas mesmas qualidades nos meus colegas. Além disso, tanto nos exercícios que Cesconetto nos passava para aprendermos um pouco da técnica, quanto nas apresentações de partituras corporais, havia um prazer em me movimentar.

⁸ Luciana Cesconetto Fernandes da Silva foi professora no curso de Teatro-Licenciatura da UFPel de 2008 a 2012 ministrando as disciplinas Expressão Corporal I e II, Interpretação Teatral I e II e dirigindo o Núcleo de Pesquisa em Mimo Corporal. 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. Atua principalmente na área de representação teatral , estudos do corpo nas artes da cena, ensino das artes cênicas na educação básica e formação de docentes.

⁹ O termo “teatro físico” será explicado no capítulo sobre a história do Mimo Corporal.

Conseguia ter a impressão de que meu corpo agia como uma marionete, que era possível mover uma parte enquanto mantinha outra fixa, que o ritmo, a amplitude e a força do movimento podiam ser completamente controlados por mim. Além disso, notava que em virtude das nossas práticas com o Mimo Corporal, a cabeça, o pescoço, o busto, os braços, as pernas e a bacia, estavam em total conexão. Sentia que uma consciência corporal para a cena estava começando a surgir em mim e isso suponho que tenha sido uma das coisas com as quais a utilização da técnica me cativou. Importante dizer também que a qualidade com a qual a professora Luciana Cesconetto nos apresentava algumas de suas demonstrações técnicas com Mimo nos despertava enorme admiração. Chegávamos a pedir para que ela repetisse a mesma sequência de movimentos que havia acabado de apresentar. Em 2010, tive a oportunidade de continuar praticando o Mimo Corporal no Núcleo de Pesquisa em Mimo Corporal, criado por ela, onde aprofundamos mais um pouco as pesquisas. Apesar de não ter permanecido no Núcleo durante todo o seu tempo de duração¹⁰, algo em especial fez com que eu sentisse a necessidade de voltar a pesquisar o mimo: a percepção de que, mesmo havendo praticado exercícios de Mimo Corporal Dramático por algum tempo e depois parado, nas apresentações teatrais seguintes que realizei, qualidades expressivas apareciam gravadas em minha corporeidade. Isso me motivou a olhar mais atentamente para a minha trajetória e para o momento presente, na tentativa de perceber mais claramente a influência do Mimo nas minhas práticas de ator. Por conta dessa trajetória, o Mimo Corporal Dramático é agora o foco central desta pesquisa de conclusão de curso.

Nesse sentido, com o desejo que despertei no início do curso em trabalhar com essa técnica, e que tem me acompanhado desde então, é que pretendo aprofundar o estudo sobre o Mimo e - através do diálogo entre teoria e prática que venho desenvolvendo ao longo desta pesquisa – dar resposta à seguinte pergunta: de que forma o Mimo Corporal Dramático contribui na qualidade da minha presença cênica?

Os objetivos que nortearam a busca por essa descoberta são: aprofundar o estudo sobre o Mimo Corporal Dramático, investigar como acontece a inserção

¹⁰ Após certo tempo de participação no Núcleo de Pesquisa em Mimo Corporal fui selecionado para ser bolsista em outro projeto de extensão, o projeto Boca de Cena. Em virtude disso, dei prioridade para o segundo, pois os horários entre ambos colidiam. Mais adiante citarei a relação interdisciplinar que consegui executar entre as atividades do projeto Boca de Cena somada as pesquisas que vinha desenvolvendo com o Mimo Corporal Dramático.

dessa técnica em meu corpo, no que isso reverberou em mim em termos qualitativos de presença cênica e por fim dialogar com o meu próprio processo de trabalho, de forma a apontar observações e descobertas que considere relevantes.

Para isso, o objeto de pesquisa está centrado no “eu” como uma forma de autopesquisa. É de minha escolha somar a isso a ideia de continuidade do processo, uma vez que esta pesquisa não propõe um ponto final nela mesma, mas, muito pelo contrário, vem frisar o desejo de permanecer em constante movimento e descoberta. Poderá servir como propulsora na utilização do Mimo Corporal Dramático aliado a execução de um trabalho cênico para outros artistas, que desejarem se debruçar sobre esta possibilidade, de trabalhar a corporeidade no teatro, no sentido de que a “minha prática informa a sua prática” (HAY apud DIAS, 2009: 17).

Segundo ato: Percurso teórico-metodológico

Esta pesquisa não propõe um fim em si mesma, isto é, não considero a resolução dos objetivos ou a conclusão para a questão propulsora da pesquisa, o seu ponto final. Por mais que cheguemos a várias respostas no decorrer da conclusão, é importante salientar que ela manter-se-á em constante movimento. Dessa forma, os momentos que antecederam esta pesquisa (que envolvem o Mimo), bem como os que acontecerão muito depois de publicada esta pesquisa, estarão fazendo parte da minha experiência enquanto pesquisador e contribuindo para ampliar minha compreensão sobre o universo do Mimo Corporal. O que, neste trabalho, está chegando aos olhos do leitor é um apanhado de descobertas e considerações percebidas por mim, no decorrer deste processo. Assim sendo, faz-se valer as palavras de CATTANI (2002: 40) no livro “O Meio Como Ponto Zero”, ao afirmar que “a pesquisa em arte diferencia-se de outras áreas das Ciências Humanas, na medida em que seu objeto não pode ser definido a priori, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica”.

Antes deste trabalho começar a ser escrito o meu projeto de pesquisa – cuja proposta era sempre envolver o Mimo – passou por várias transformações. A primeira ideia que tive foi pesquisar a influência dessa técnica no trabalho de *clown*, que vinha desenvolvendo juntamente com um grupo circense de Pelotas. Depois,

entendi que seria mais interessante se eu retomasse todas as práticas do Mimo disciplinadamente (igual ou mais do que fazíamos no Núcleo de Pesquisa) para passo-a-passo observar os resultados que apareceriam e simultaneamente a isso desse início à criação de um novo trabalho de teatro, mas, mais uma vez, dispensei a possibilidade de executar esse trabalho naquele momento por perceber que um semestre com mais disciplinas além do TCC é um tempo curto e no mínimo apressado para se desenvolver uma pesquisa aprofundada como eu gostaria. Começamos uma maratona de ensaios do espetáculo “Olhar do Outro” - que estreou em setembro de 2012 – e, por perceber que havia algum resquício na minha corporeidade do que havia aprendido com o Mimo, tive a imensa vontade de pesquisar que contribuições a técnica vinha somando à minha presença cênica nesse espetáculo. Disso surgiu a ideia de ampliar o campo de visão e reconhecer em forma de pesquisa as qualidades de presença que pude adquirir pelo contato com o Mimo Corporal. A essa altura, a orientadora desse trabalho havia me emprestado um livro com várias contribuições sobre metodologias da pesquisa, no qual, encontrei metodologias que apontam o início de uma trajetória de pesquisa que parte do *meio* de uma experiência.

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. (...) Ver-se-á logo, de outra parte, que, no lado certo dessa entrada, para arranjar-se pelo meio, a apologia da posição mediana é uma das coisas constantes de minhas modestas proposições. (LANCRI, 2002: 17)

Nesse livro, Lancri aponta para a questão que me propiciou encontrar um novo norte, sobretudo por fazer com que eu refletisse sobre as questões que expôs. Assim identifiquei minha localização em meio ao percurso que eu já vinha desenvolvendo e me senti seguro na trajetória de pesquisa que já vinha sendo desenhada, pois o *meio* passaria a ser o meu ponto de partida. Para as perguntas de Lancri as minhas respostas eram bem diretas. Se eu partisse daquele momento, o *meio* de uma prática seriam os meus ensaios e apresentações do espetáculo “Olhar do Outro” que vinham acontecendo; o *meio* de uma *vivência*, um *saber* e uma

ignorância, poderia ser visto como o caminho pelo qual vinha me aproximando do Mimo, tendo iniciado no primeiro semestre e que permanecerá em constante movimento - pois assim pretendo - mesmo após ter sido escrita a última página deste trabalho.

Dessa forma, partindo do *meio* das reflexões que já vinha tendo acerca do cruzamento entre Mimo e o espetáculo que citei (já que estava em *meio* a uma temporada de apresentações), do *meio* de um saber (já que meu contato com a técnica de Decroux é recente e não me caracterizaria como um ator-mimo), portanto é do meio, isto é, do que está acontecendo agora e do que ainda está por vir a ser que permito o desenrolar desta pesquisa.

“(...) a idealização de um projeto é como lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória.” (REY, 2002: 134)

Ao longo da construção deste trabalho de pesquisa, pude ir ao encontro de diversos autores, com os quais pude refletir e dialogar. Entre os principais autores, os quais me deram os necessários embasamentos teóricos, trazendo consigo sustento ao que escrevo, estão: Matteo Bonfitto com a sistematização e reflexões sobre o ator-compositor; Eugênio Barba, ao escrever sobre pré-expressividade e presença cênica; a dissertação de mestrado de Alexandra Dias, como um exemplo preciso e poético sobre a investigação de si mesmo; os artigos que participam do livro “O Meio Como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa”, através dos quais pude compreender que o meio de um processo de pesquisa ou de obra artística pode ser visto como um ponto de partida do que está por vir a se concretizar. Como ferramentas para coleta de dados esta pesquisa se utilizará também de revisão de vídeos de peças teatrais, imagens e diário de bordo.

É de suma importância salientar, para a compreensão do leitor, que esta pesquisa envolvendo o Mimo Corporal foi centrada na ideia de Mímica como um meio para a obtenção de uma qualidade expressiva e não no Mimo Corporal como um fim em si mesmo. Neste sentido, Lucci (2007) afirma que Etienne Decroux “(...) partiu da mímica para a criação de um estilo corporal, mas nunca negou a mímica como meio”. Do mesmo modo, vale tornar claro que de minha parte não houve uma

dedicação diária de quatro anos com os exercícios de Mimo Corporal, mas que, por circunstâncias de ter trabalhado com a técnica por alguns períodos, no decorrer da minha formação em níveis pré-expressivos, e por haver identificação, passei a perceber que as qualidades da técnica Decrouxiana vinham me acompanhando e contribuindo de maneira significativa para um corpo expressivamente mais preciso, ágil, íntegro, ritmado e que me propiciou mais presença em cena. Lucci, em sua pesquisa, compartilha conosco que a “Mímica como meio: seria o que Decroux chamou de Mímica para o ator (...) é por onde a Mímica tem dado suas maiores contribuições. É a Mímica como suporte, tanto técnico como criativo.” (LUCCI, 2007: 90).

Terceiro ato: Sobre pré-expressividade e presença cênica

Esses dois termos serão mencionados mais de uma vez ao longo destes escritos, por isso faz-se essencial explicá-los anteriormente. Para Eugênio Barba, o nível pré-expressivo é “o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador (...)” (BARBA apud LUCCI, 2007: 101).

Ainda segundo Barba, este nível pré-expressivo existe tanto em atores que trabalham com um treinamento codificado visando desenvolver um corpo não-cotidiano, quanto em atores que utilizam o trabalho psicofísico de aproximação e vivência de uma personagem (...). Isto porque o nível pré-expressivo refere-se ao trabalho do ator sobre si mesmo, independente e anterior à peça ou personagem. (LUCCI, 2007: 101)

Barba, diretor do Odin Teatret e fundador da ISTA (International School of Theatre Anthropology), é um dos autores que vem contribuindo significantemente para a formação do ator através da criação e prática da Antropologia Teatral, aplicada na ISTA. Enquanto pesquisador compartilha tanto por intermédio de suas publicações quanto por meio de palestras e utilização de demonstrações técnicas os princípios estudados na Antropologia Teatral definida por ele como um “(...) campo de estudo aplicado ao ser humano numa situação de representação organizada” ou, mais detalhadamente

“(...) o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica”. (BARBA; SAVARESE, 1995: 6).

Partindo dessa pesquisa da Antropologia Teatral centrada na presença cênica de atores e bailarinos em diferentes culturas, tanto ocidentais quanto orientais, o diretor do Odin Teatret observou aspectos em comum na corporeidade dos atores. Sobre essas características contempladas, Barba apontou determinados princípios com os quais o ator, quando os utiliza, manifesta um estado de presença cênica que atrai a atenção do espectador.

Quanto ao termo “presença cênica” partindo da relação da Mímica como um treinamento pré-expressivo Barba afirma que

a presença cênica do ator está diretamente relacionada à sua capacidade de concentrar energia, sendo energia a tensão, no corpo, entre forças opostas. Este princípio de oposição, que é inerente ao movimento humano, é dilatado pela técnica extra-cotidiana, resultando na conquista de uma artificialidade ‘verdadeira’, ou corporificada. Ou seja, as codificações presentes em técnicas extra-cotidianas quebram o automatismo presente no cotidiano e provocam a consciência do fazer artístico. (LUCCI, 2007: 104)

Laura Lucci - autora da dissertação *O corpo cênico e a mímica corporal dramática de Etienne Decroux: reflexões para abordagens contemporâneas* - indica que não necessariamente a presença cênica necessita do exercício de alguma técnica para acontecer. A exemplo disso, ela cita as impressões de Sônia Machado de Azevedo, ao dizer que “a presença cênica que não depende da expressão e nem das ações, que existe antes mesmo da personagem ou do signo cênico, está ligada à capacidade do ator de concentrar-se, de estar absorto naquilo que faz.” (AZEVEDO apud LUCCI, 2007: 102).

Algumas dessas qualidades de presença apontadas por Barba – como peso, equilíbrio e posição da coluna vertebral – percebi no próprio corpo durante e após a

realização de treinamento pré-expressivo com o Mimo. Além disso, as mesmas qualidades foram também notadas nas partituras corporais que criei durante a construção do espetáculo Olhar do Outro (serão descritas mais adiante no capítulo dedicado a esse assunto). Desse modo, considerando que o Mimo Corporal de Decroux também foi pesquisado pela Antropologia Teatral, Barba torna claras as minhas observações de ator-pesquisador quando compartilha que:

Aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, a posição da coluna vertebral, a direção do olhar no espaço), esses princípios produzem tensões orgânicas pré-expressivas. Essas novas tensões geram uma qualidade diferente de energia, fazem o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, e manifestam a “presença” do ator-bailarino, ou *bios* cênico, atraindo a atenção do espectador *antes* que qualquer forma de expressão pessoal aconteça. (BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, 1995: 6)

Entre os princípios e as tensões no Mimo Corporal Dramático, percebe-se e considera-se o tronco como parte principal do corpo a ser trabalhada. Nas aulas sobre Mimo, a professora Luciana Cesconetto nos orientava no sentido de sempre nos mantermos conscientes do posicionamento da coluna vertebral. O quadril, para isso, deveria estar sempre encaixado de maneira a não promover qualquer curvatura¹¹. Segundo Barba e Savarese “Decroux (...) considera o corpo como sendo limitado essencialmente ao tronco. Ele considera os movimentos dos braços e pernas como acessórios (...) apenas pertencendo ao corpo se originados do tronco.” (BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, 1995: 13). Quanto a essa concentração da técnica no que se refere ao trabalho do ator sobre o próprio tronco, lembro-me da oficina sobre presença cênica ministrada pelo ator-pesquisador Carlos Simioni (LUME Teatro) intitulada Da Energia à Ação¹² em que o centro do corpo também recebia enfoque, através do exercício pré-expressivo chamado pelo pesquisador de *acionamento do abdômen*¹³. A seguir um trecho do memorial reflexivo que fiz no

11 O trabalho sobre o tronco é tão importante que o nosso primeiro exercício – em média 20 minutos de duração – iniciava no solo com a coluna seguindo o alinhamento do chão e os joelhos flexionados. Com os pés fazíamos pulsações para frente e para trás evitando propositalmente o curvamento da coluna, esse simples exercício, fazia perceber o corpo mais alinhado e ereto ao levantar.

12 O curso Da energia à ação, do qual participei, foi ministrado por Carlos Simioni, de 8 a 11 de maio na UFPel, e trata-se de uma técnica por ele sistematizada. Simioni é ator-pesquisador do LUME (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão), fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier.

13 Consistia numa série de exercícios incluindo forças em oposição, com enfoque no centro do corpo.

último dia de oficina:

INSIGHT: NÃO SERIA A QUESTÃO DO ABDÔMEN o que me fez emanar mais energia inclusive na peça A Princesa Engasgada? A força que vem do centro do corpo, realmente, segundo essa análise e exercícios, é um diferencial e tanto.

Durante o curso de Simioni, comecei a refletir que, bem como percebia nos exercícios que realizava com o Mimo Corporal de Decroux, no núcleo de pesquisa e em aulas, o trabalho sobre o tronco/abdômen/centro do corpo era de suma importância. Me questionava se o fato de eu me sentir mais presente, preciso e com vivacidade em cena, pós contato com o Mimo, provinha principalmente do trabalho sobre o tronco e se poderia ser esse o aspecto essencial na contribuição da minha presença cênica. Compreendi que sim. As tensões no centro do corpo que executei no curso Da energia à ação com Simioni, apesar de não serem iguais às praticadas com o Mimo, me proporcionavam uma sensação interna de preenchimento e expansividade que também sentia com o Mimo Corporal.

As relações entre Etienne Decroux - o criador do Mimo Corporal - e Luís Otávio Burnier - fundador do LUME - não se deram ao acaso. Burnier, que contribuiu enormemente com a criação e desenvolvimento de técnicas de representação no Brasil, foi admitido na escola de Decroux, na França, antes da fundação do LUME.

Quarto ato: Histórias e Genealogias

Cena 1 - Um breve contexto histórico: situando o Mimo Corporal Dramático no tempo

Para buscar compreender, em maior amplitude, o “como” e o “porquê” do nascimento do Mimo Corporal Dramático, torna-se imprescindível, antes, tomarmos conhecimento do movimento teatral na Europa ocidental – durante a primeira metade do século XX - bem como suas crescentes transformações, que se deram, ao que tudo indica, sob um ponto de vista do pensamento sobre a necessidade de um desenvolvimento da corporeidade do ator. Para isso, elucidaremos-nos em especial sobre esse período e sobre como os principais diretores de teatro da época vinham pensando em meios e métodos de acabar com uma certa artificialidade na

interpretação dos atores, que tanto observavam em cena.

De acordo com o que aponta Louis (2013), o teatro vinha trazendo o destaque para os cenários extravagantes, maquinarias cênicas, figurinos, efeitos e objetos, de forma que – em grau de importância - o texto e o seu autor deveriam sobressair-se muito mais em relação àquele que o estaria interpretando. Portanto, havia enfoque na formação do ator voltado à qualidade da fala, naturalmente. Diz-se que os atores quando estavam em cena, ficavam na maior parte do tempo sem movimentos, declamando o texto e expressando-se com a voz, o rosto e as mãos.

Esse olhar e interesse das personalidades de teatro pelo redescobrimento do corpo, foi dando o lugar à desconstrução da formação tradicional da época, e com isso, passou-se a caminhar para um estágio de valorização das ações físicas do ator, que hoje se reflete tão claramente no teatro contemporâneo. Com relação a utilização do termo “Teatro Físico”, que começou a ser muito utilizado no período, Louis afirma que esta expressão:

[...] é uma síntese bastante específica e complexa de todo um movimento do século XX para resgatar a arte de ator, um ator criador livre dos domínios da literatura, do racionalismo objetivista e do naturalismo. O ator-criador é o ponto de partida para se realizar essa mudança. [...] Os seus objetivos principais são: reconhecer a dramaturgia do corpo do ator como cerne da criação teatral, o fim da dicotomia autor/ator, criador/obra, mente/corpo e a mudança na posição do ator no processo de comunicação, migrando de ator-intérprete para ator-criador. (LOUIS, acesso em 16 junho 2013).

Com isso, podemos pensar que antes o texto/autor mantinha o foco e, a partir desse movimento, o ator passou a ser visto com maior importância e também responsável pela criação. Essas transformações só ocorreram devido ao desejo daqueles que se interessavam pelo teatro em romper com todos os modos artificiais e com a minimização do ator: vale citar o crítico dramatúrgico Jacques Copeau com a criação da *École du Vieux Colombier*. Segundo Louis, Copeau alertou inúmeros artistas acerca da importância da posição do ator no processo de criação.

Foi através de sua escola *Theatre du Vieux Colombier*, que tomou contato com seu aluno mais promissor, Etienne Decroux, que veio a ser

considerado e reconhecido como o criador da mímica moderna. (LOUIS, acesso em 16 junho 2013).

Pode-se dizer, portanto, que o Mimo Corporal Dramático nasceu emanando do movimento que deu ênfase à corporeidade no teatro, pois foi nesse período (primeira metade do século XX) que começou a ser empregada pelos principais encenadores, pedagogos e mestres de teatro da época, a ideia de redescobrimento do corpo. A partir dessa “redescoberta do corpo”, deu-se o marco para a retomada de um outro modo de teatralidade, “sem dúvida um dos aspectos centrais do movimento de renovação da cena contemporânea, que também assume o nome de *reteatralização do teatro*” (MARINIS, 1995: 1).

A exemplo disso, e para ficarmos a par do olhar para o qual os mestres-encenadores-pedagogos da época vinham se debruçando, Marinis (1995) compartilha conosco que Gordon Craig teorizava celebremente sobre a *Übermarionette* e o “*drama sem palavras*”, considerando como o drama do teatro do futuro; que Adolphe Appia falava a favor do “retorno ao corpo humano como meio de expressão essencial à nossa cultura estética”; que Meyerhold trabalhava acerca de sua Biomecânica; que Stanislavski “definiu o ator como o mestre das ações físicas” e que Artaud lutava contra o “teatro dialogado” e pelo regresso à “linguagem física” na cena (MARINIS, 1995: 2). Percebe-se aqui que os nossos mestres do teatro frisavam o retomar e regredir, como forma de renovação à vigência teatral da época. Isso me leva a acreditar que não se referiam a querer gerar uma inovação exclusiva – embora também não ignorassem essa possibilidade - mas que estavam cientes da debilidade para onde o teatro estava se direcionando e que isso fez com que lhes crescesse o desejo de olhar pra trás e resgatar as raízes para a elaboração de algo novo, em repúdio à artificialidade e ao declamatorismo.

Cena 2 - De Decroux, o criador do Mimo Corporal, até mim: um traçado genealógico

Etienne Marcel Decroux (Paris, julho de 1898 – Boulogne-Billancourt, março de 1991) foi um importante ator e mímico francês. Segundo Soum (2009), Decroux com 25 anos, ao ler um pequeno anúncio num jornal francês que oferecia formação gratuita para o trabalho de ator aos que aceitassem realizar funções de figuração no Théâtre du Vieux Colombier, apresentou-se para entrevista com o diretor da escola, Jacques Copeau, mentindo que gostava de teatro. Inicia aí o seu fazer teatral na École du Vieux Colombier¹⁴, em Paris, aonde permanece por um período entre 1923 e 1924. Sobre a escola, Soum (2009)¹⁵ também conta-nos que:

Os alunos levam uma vida de semi-internato e o programa era realmente impressionante: teoria teatral, instinto dramático, história da civilização grega, gramática, canto, dicção, música, dança clássica, hebertismo (forma de ginástica natural inventada pelo Coronel Hebert), acrobacia e também o famoso curso de “máscara”, que consideramos a origem da mímica corporal de Etienne Decroux (SOUUM, 2009: 9)

Tais colocações sugerem que a formação de Etienne Decroux na Vieux-Colombier tenha levado-o a obtenção de uma bagagem artística que lhe serviu no desenvolvimento do Mimo Corporal, em especial no último curso citado pela autora. Sobre a utilização da máscara, Decroux (1963 apud MARINIS, 1995) relata que “(...) consistia em representar sem palavras, com o rosto coberto, com o corpo quase nu, pequenas peças das quais uma boa quantidade era patética”.

Na escola de Copeau, Decroux se impressiona pelo inteligente movimento das ações que eram empregadas nas improvisações, as quais aconteciam sem jogos de luz, figurinos, maquiagens, objetos ou cenários. Além disso, percebe no próprio ensino recebido e nas experiências que teve como observador uma união entre “o

¹⁴ Localizada na Rue du Vieux-Colombier no 6º arrondissement de Paris, abre em 1921, fundada pelo crítico dramatúrgico Jacques Copeau (1879–1949). O que motiva Copeau à criação da escola é ele estar contra os modos fracos de interpretação dos atores pois o texto, os cenários e as maquinarias vinham em primeiro lugar e isso o incomodava.

¹⁵ Corinne Soum foi aluna de Etienne Decroux. Atualmente dirige a Ange Fou International Mime School de Londres e a companhia Théâtre de l'Ange Fou (Texto Etienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática – Revista Mimus)

físico e o filosófico” com a qual ele já sonhava. O futuro criador do Mimo compartilhava com Copeau do mesmo “ideal de pureza e de pesquisa sobre a essência das coisas” (SOUM,2009:10). Soum (2009) aponta ainda para mais três influências, além de Copeau, na formação de Decroux para o desenvolvimento e concretização do Mimo Corporal Dramático: Charles Dullin, diretor do Théâtre de l’Atelier, também vindo do movimento iniciado por Jacques Copeau, mas com quem Decroux irá trabalhar durante dez anos; Louis Jouvet, ator, diretor e cenógrafo, sobre o qual Decroux fala: “Jouvet me inspirou pelo estilo, eu sentia em seu trabalho o perfume da marionete, sentia o homem articulado” (DECROUX apud SOUM, 2009, p. 14); e Gordon Craig, um gênio pensador do teatro cujas obras são lidas por Decroux, que passará o encontrá-lo com frequência. O gosto e a ideia de trabalhar com a mímica veio da Vieux Colombier, de Copeau e o estilo veio com Jouvet, admirado por Decroux pela maneira como se portava em cena, que o aproximava de uma marionete pelo modo como movia as partes do corpo. (MASCARENHAS, 2008)

Na entrevista que Etienne Decroux concebeu a Thomas Leabhart¹⁶, ao ser perguntado sobre como começou a Mímica Corporal e na tentativa de clarear a ideia do por que do surgimento, ele opta por iniciar a resposta abordando o que seria o oposto ao Mimo Corporal. Então ele comenta sobre o seu desgosto com a Pantomima: esta, por ser um segmento da mímica em que não se utiliza a voz, mas sim o rosto e as mãos, tentava explicar algo que na perspectiva de Decroux era sem as palavras necessárias e sempre com o propósito de fazer as pessoas rirem. Para Decroux a seriedade na arte deveria vir sempre anterior ao riso. No avançar da resposta, ele completa:

Por que mímica corporal? Eu já disse um pouco porquê. Porque, finalmente, é o corpo que tem de pagar, é o corpo que conta, que provê, que sofre. E quando vejo um corpo se levantar, eu sinto que é a humanidade que está se levantando. (DECROUX apud MASCARENHAS, 2008: 229)

A professora Luciana Cesconetto - quem me apresentou o Mimo - conheceu Thomas Leabhart na oitava sessão pública da International School of Theatre Anthropology, em 1994, em Londrina. Ela quis estudar Mimo e na ocasião entrou em

¹⁶ Thomas Leabhart, nascido na Pensilvânia (EUA) foi aluno de Etienne Decroux entre 1968 a 1972. É o escritor mais publicado sobre o tema Mimo Corporal.

contato com Leabhart e este comunicou-a de seu curso de formação em Paris. Foi então que fez a formação em Mimo Corporal, de 16 de setembro de 2002 a 27 de junho de 2003, em Paris, com Thomas Leabhart – a formação foi intensiva: entre 9h e 13h e entre 14h e 17h de segunda a sexta-feira (exceto nas quartas-feiras). Dessa forma se formos pensar numa ordem temporal através da qual o Mimo chegou até mim seria a seguinte: Etienne Decroux – Thomas Leabhart – Luciana Cesconetto – Lumilan Noda.

Quinto ato: O Mimo em mim

“Você não pode compreender a Mímica, mas assim que você a comprehende, você a carrega consigo”. (DECROUX apud LUCCI, 2007:1)

Meu primeiro contato com exercícios de Mimo Corporal foi na disciplina Expressão Corporal I (Curso de Teatro-Licenciatura da UFPEL) em 2009, ministrada pela professora Dra. Luciana Cesconetto. Praticávamos exercícios em que se trabalhavam isoladamente articulações bem específicas do corpo, as mesmas citadas por Lucci (2007) e que correspondem a: cabeça/pescoço, pescoço/peito, peito/cintura, cintura/bacia e quadril/pernas. Segundo a autora, essas são as articulações em que Decroux se baseia para a execução da técnica. Na disciplina praticávamos o que a professora nos apresentava como “escalas”, que incluía movimentos de inclinação e rotação baseados nessas articulações, e, também, as “figuras de estilo” através das quais se podiam aplicar e perceber características como precisão, ritmo, peso e oposição.

Para tornar mais clara a utilização dos códigos do Mimo Corporal de Etienne Decroux, Burnier (2009) contribui:

Decroux dividiu o corpo basicamente em dois elementos: coluna vertebral (o tronco), e rosto e braços; e em três planos: frontal (profundidade), lateral (egípciano) e rotacional. O tronco ele subdividiu em seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso. Os braços, em mãos, braços e antebraços; e as pernas, em pés, pernas esticadas e flexionadas, ou ainda em pés, joelhos e coxofemoral. Alguns outros elementos importantes: o fio de prumo do corpo, o peso, os eixos conformes, contrários ou duplos, os

movimentos-chave. Alguns conceitos importantes: o *dinamoritmo*, o *raccourci*, a contradição, a confirmação e a afirmação, a resistência (o movimento que vai para um lado querendo ir para outro, o germe da ação dramática, segundo ele), o *spasme*. (...) Podemos considerar a estrutura gramatical de sua técnica da seguinte forma: 1) exercícios ginásticos (simples ou complexos); 2) exercícios de expressão (complexos); 3) formas de expressão (figuras de estilo); 4) quadros de mímica (...). (BURNIER, 2009: 66)

Através dos exercícios em que movimentos e princípios como esses eram aplicados, eu percebia que éramos capazes de desenvolver formas diferentes de expressar o corpo, as quais particularmente sempre me interessaram.

No primeiro semestre de 2010 iniciou-se um núcleo de pesquisa voltada ao Mimo¹⁷, também orientado por essa professora. Nele fui percebendo que aquele esforço em trabalhar a técnica era capaz de desenvolver em mim e nos colegas do projeto, no mínimo, um estado interessante de estar em cena. Com isso, passei a entender que um dos resultados nos quais o treinamento com essa técnica proporciona é a obtenção de um estado físico mais expressivo ao ator, e que isto é, por consequência, o mesmo estado de corporeidade extracotidiana e vivacidade aos quais tenho, desde então, buscado e dado importância. A isso eu chamo de presença cênica.

Pausa dramática: um tempo afastado das práticas com o Mimo Corporal

No segundo semestre de 2010, passei por um processo seletivo através do qual fui selecionado para integrar o Projeto Boca de Cena da UFPEL na condição de bolsista. Porém, porque os horários desse projeto conflitariam com os do núcleo de pesquisa em Mimo, tive que optar então por apenas uma das possibilidades e minha escolha foi o Boca de Cena, projeto do qual participei até o final da minha graduação.

Em julho de 2011, fui convidado pela colega Ana Laura Paiva para fazer a

17 O Núcleo de pesquisa sobre Mimo intitulado “A linguagem do mimo corporal na construção do texto espetacular” foi coordenado pela Prof. Dra. Luciana Cesconetto, tendo início em 2010. Consistia em dois encontros semanais com teoria e prática, desta vez mais aprofundados na técnica do que na disciplina de Expressão Corporal I.

substituição de um ator na peça “A Princesa Engasgada”¹⁸, a qual ela vinha dirigindo. O trabalho havia sido selecionado para participar do 1º Festival Bajeense de Teatro e teríamos apenas duas semanas para ensaios até o dia da apresentação. Em nenhum dos ensaios tocou-se no termo “Mimo Corporal”, aliás, meu último contato com a técnica havia sido no Núcleo de Pesquisa.

Após a apresentação em Bagé, uma colega que assistiu à peça comentou comigo que eram visíveis as características do Mimo no meu corpo durante a peça e que havia percebido movimentos com oposições expressivas em mim. Mas eu estranhei aquele comentário pois não havia sequer acrescentado à peça qualquer coisa que tivesse relação com o Mimo Corporal, pelo menos não propositalmente. A hipótese mais lógica seria de que as qualidades expressivas do Mimo tivessem ficado gravadas no meu corpo em virtude da experiência no núcleo de pesquisa, e, suponho, foi o que realmente aconteceu.

Ao assistir o vídeo da peça foi possível identificar várias características do Mimo Corporal que me acompanharam em cena e contribuíram para minha expressividade, algumas mais claras e outras mais dissolvidas. Dentre elas estavam o isolamento das partes (cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia, quadril e pernas) que consiste em manter uma ou mais partes fixas enquanto outras são postas em movimento.

¹⁸ A peça é de autoria de Márcia Frederico e na época estava sendo o trabalho de Encenação I da Ana Laura Paiva.

Frames da peça “A Princesa Engasgada” - O Camponês



Figura 1 -
Camponês;
Primeiro momento



Figura 2 - Camponês;
Segundo momento



Figura 3 - Camponês;
Terceiro momento



Figura 4 - Camponês;
Quarto momento

Nessa sequência de imagens o personagem Camponês está num momento de hesitação enquanto ouve a reclamação da Camponesa, que está ao seu lado esquerdo. Nesse momento, sem nenhuma partitura¹⁹ pré-estabelecida, o pé direito deslizou no sentido de fora para dentro até estabelecer contato com o pé esquerdo, resultando numa ação espontânea e expressiva para um momento de pausa simples enquanto a atriz ao lado falava o seu texto. Esse deslizar do pé remete a um exercício de escalas - praticado no Núcleo de Pesquisa - no qual um dos lados da

19 Bonfitto (2007) denomina “partitura” como sendo a sequência de ações físicas e vocais executadas pelo ator.

bacia deve manter-se fixa com relação ao outro. É possível que esta pequena ação de “hesitar” tenha sido proveniente também dos exercícios sobre o eixo que realizávamos, deste modo, o movimento expressivo que aparece na imagem corresponde a uma mescla dos exercícios realizados no treinamento com o Mimo.

O nascimento do espetáculo “Olhar do Outro” e o reaparecimento do Mimo nas partituras

O projeto de pesquisa e extensão denominado “Boca de Cena” faz parte do curso de Dança-Licenciatura da UFPel e é coordenado pela professora Alexandra Dias²⁰ desde a sua consolidação em 2010. O Boca de Cena se caracteriza por trabalhar questões interdisciplinares da criação em cena, instigando a exploração dos cruzamentos entre teatro, dança, cinema e performance. Dentro do Boca de Cena criamos vários projetos que compõem o blog (projetobocadecena.blogspot.com) nos quais foi possível explorar diferentes tipos de abordagens interdisciplinares, sendo um deles o espetáculo “Olhar do Outro”.

O “Olhar do Outro” surgiu com a vontade da minha colega de curso e integrante do Boca de Cena, Tatiana Duarte, em trabalhar com o texto *A Gaivota* do dramaturgo russo Anton Tchekhov. Soma-se a isto a proposta de nossa coordenadora de que pesquisássemos as possíveis relações entre teatro, performance, videoprojeção, artes visuais e intervenções urbanas. O desenrolar do processo deu origem a criação de um espetáculo teatral chamado “Olhar do Outro”, que estreou em 2012, na rua, em frente ao Theatro Sete de Abril, em Pelotas. Nesse trabalho, somos quatro atores envolvidos pela atmosfera sensível de “A Gaivota”, o que faz com que passemos a revelar nossas identificações com os personagens do livro de Tchekhov. Ao expormos nossas próprias questões em cena, refletindo sobre a condição do artista, damos corpo a sentimentos como a frustração e o fracasso, tão observados nos personagens Nina e Trepliov, na obra do autor russo. Assim,

20 Alexandra Gonçalves Dias é performer, bailarina e Professora Assistente D.E. da Universidade Federal de Pelotas/RS no Curso de Dança - Licenciatura. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999) e Mestrado em Artes Cênicas pela mesma instituição (2009). Criadora do grupo PROJETO MAX é também integrante do coletivo ARTERIA - artistas de dança em colaboração e do coletivo de artistas de dança da Sala 209 em Porto Alegre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em performance e dança, atua principalmente no estudo do corpo e dos processos de criação.

descobrimos uma relação profunda entre nós atores e os personagens de *A Gaivota*.

A diretora Alexandra Dias, bem no início da montagem, quando o espetáculo ainda estava por vir a ser, nos orientou no sentido de que aquele tablado era para ser também um espaço para o desenvolvimento e experimentação das nossas pesquisas individuais: “(...) a tua pesquisa com o Mimo Corporal está aqui, Lumilan. Assim como a tua pesquisa com a performance também está aqui, Tatiana, os elementos não separam (...)”²¹. Acontece aí a oportunidade de retomada das práticas do Mimo Corporal Dramático.

Durante a criação das partituras que fiz no decorrer do processo de construção do espetáculo, puderam ser observados alguns cruzamentos com princípios trabalhados no Mimo Corporal os quais espontaneamente se entrelaçavam com os movimentos, gerando qualidades de expressão características.

A seguir, descrevo as principais partituras que construí durante o processo de criação de *Olhar do Outro*, abordando seus cruzamentos e aproximações com alguns princípios do Mimo Corporal, os quais são citados por Débora Conceição em sua dissertação “Drama Dercouxiano: uma forma dramática para uma escritura mímica” (2011).

Partitura primeira - “Agora eu sou um ator de verdade”

Descrição

Caminhar lentamente para a frente. Parar. Elevar ambas as mãos até a altura do peito de forma a ficarem com as palmas das mãos voltadas para o peito. Com a intenção de abri-lo, dobrar os dedos para dentro e, com os braços, realizar duas forças opostas: uma em que os braços forçam para fora na tentativa de abrir o peito e a outra que resiste e quer aproximar cada vez mais uma mão da outra na tentativa de manter o peito fechado. A força para abrir é a que vence, gerando assim um “choque” de rompimento rápido e preciso, o que irradia num movimento de abertura dos braços mais suave, contínuo e relaxado. Nesse momento, a intenção é

²¹ Esta é uma das inúmeras frases ditas pela Alexandra Dias no decorrer dos encontros para a criação do espetáculo “Olhar do Outro” que eu guardei comigo.

de abrir-se, dedicar-se, entregar-se completamente ao público. Um grito é executado simultaneamente à ação de abrir o peito como um sinal de dor. Voltar com os braços na posição inicial ao longo do corpo e dizer o texto “agora eu sou um ator de verdade” com intenção suave e revigorada.



Figura 5 – Um dos momentos da partitura “Agora eu sou um ator de verdade” em performance apresentada durante o processo de criação do espetáculo *Olhar do Outro*

Partitura segunda – “Conquistar o público”

Descrição

Dar três passos para frente. Parar. Abrir os braços como se o ator fosse envolver todos os espectadores em um único abraço. Do abdômen nasce a força que se espalha até os braços, fazendo com que esses executem lentamente a ação de abraçar o espaço vazio a frente. Durante o movimento em que os braços se aproximam há duas forças musculares em oposição, como na partitura anterior. Os braços se cruzam e a ação é concluída quando o ator, em decorrência desse cruzamento, acaba por abraçar a si mesmo.



Figura 6 – Um dos momentos da partitura “Conquistar o público” inserida no espetáculo *Olhar do Outro*

Cruzamentos e aproximações das partituras primeira e segunda com o Mimo Corporal

É possível relacionar as duas partituras acima descritas com um dos *dinamoritmos* (codificações sobre o ritmo organizadas por Decroux) mencionados na pesquisa de Débora Conceição. Conforme afirma Burnier (2009) - ao se referir sobre o termo - o dinamoritmo ou “dinâmicas de ritmo” no Mimo Corporal são “a musicalidade e a densidade do movimento, das ações.” (BURNIER, 2009: 81).

A qualidade de execução das ações presente na partitura “Agora eu sou um ator de verdade” e na partitura “Conquistar o público”, no que se refere a sua dinâmica de movimento, já estava contida em alguns exercícios praticados nas aulas de Expressão Corporal I (apenas os que envolviam o Mimo, obviamente) e no Núcleo de Pesquisa em Mimo Corporal. Isso significa que o contato com os princípios da técnica nessas duas ocasiões durante a faculdade foi o que permitiu

com que o corpo gravasse tais qualidades corporais de dinâmicas de movimento, as quais, mais adiante, tornaram a vir à tona no momento em que as partituras estavam sendo criadas.

Conceição identifica uma dessas dinâmicas de ritmo e, pelo o que demonstra, aproxima-se do modo como executei as partituras acima. Esse *dinamoritmo* é chamado de “Toque Motor” e, em sua definição, é referido pela autora como sendo:

(...) constituído por uma explosão muscular com um pequeno deslocamento, ou choque, seguido de um segundo deslocamento perfazendo um trajeto mais extenso, e de modo mais lento, caracterizando-se como uma ressonância da explosão inicial. Um exemplo do movimento descrito em Toque Motor é o toque de uma corda de violão que, ao ser puxada, faz um pequeno deslocamento, mas é seguida de uma reverberação lenta e prolongada. (CONCEIÇÃO, 2011: 86)

Partitura terceira – “Arrumar e desarrumar o cabelo”

Descrição

Rapidamente. Iniciar parado com os braços ao longo do corpo, como uma indicação de neutralidade. Levar a mão direita até a franja do cabelo e puxá-la para o lado direito. Voltar ao estado de neutralidade (posição inicial). Levar a mão direita ao lado esquerdo do cabelo e puxá-lo para trás com os dedos entreabertos. Voltar à neutralidade. Levar ambas as mãos até a região da nuca e juntar o cabelo aproximando uma mão da outra. Voltar à neutralidade. Levar a mão direita até a altura da parte superior da testa, e, com os dedos entreabertos deslizar até adiante do topo da cabeça, dobrar os dedos da mão direita segurando a quantidade de fios que for possível, puxá-los para baixo na direção do queixo. Voltar à neutralidade. Levar a mão esquerda até o cabelo na altura acima do ouvido esquerdo, e, com os dedos entreabertos empurrar o cabelo para o lado direito. Voltar à neutralidade. Levar ambas as mãos até o cabelo na altura acima da testa e voltá-lo para trás. Voltar à neutralidade. Passar ambas as mãos sincronicamente na região de trás no cabelo oito vezes de modo a bagunçá-lo. Voltar à neutralidade. Levar as mãos ao

cabelo na altura dos ouvidos porém antes, e, com o auxílio dos dedos entreabertos que cruzam pelo cabelo, deslizar as mãos até em cima formando um triângulo onde no topo as duas mãos se unem. Retornar à neutralidade. Repetir tudo.

Cruzamentos e aproximações da partitura terceira com o Mimo Corporal

A partitura acima é executada com movimentação rápida, precisa e entrecortada. A criação dessa partitura expressa a ansiedade do personagem Trepliov em tornar-se com uma aparência agradável o mais rápido que conseguir. Para essa partitura a característica de movimentar-se rapidamente partiu propositalmente da escolha do ator.

A relação entre esses movimentos e as dinâmicas de ritmo é observada em um dos princípios Decrouxiano do *dinamoritmo* denominado “Toque Global” em que

Descreve de modo abrupto um deslocamento que parte rápida e inesperadamente de um ponto inicial e chega, tão abruptamente quanto foi a sua partida, a um ponto final. Este mecanismo traz em si uma dinâmica muito precisa, o que pode atribuir (...) um caráter tanto ágil e fugaz quanto fragmentado e recortado, em função da impossibilidade de inserção de paradas, hesitações, reduções ou aumento de velocidade, ou ainda de possíveis desvios no seu trajeto. (CONCEIÇÃO, 2011: 89)

Porém, em nem todos os aspectos a partitura foi fiel ao princípio “Toque Global” uma vez que já foi – e continua sendo – experimentada com variações de velocidade e inclusive pequenas pausas. Isso afirma mais uma vez que a utilização da técnica como um meio para a obtenção de qualidades corporais na cena e não como um fim em si mesma. Significa, talvez, que essas partituras estejam impossibilitadas de serem classificadas como mímica ou mimo, exclusivamente. Em vez disso, o olhar volta-se para as contribuições que os princípios do Mimo Corporal Dramático deram para o ator em termos de presença cênica.

Partitura quarta – “Os braços da gaivota”

Descrição

Com os dedos das mãos juntos e esticados levar as mãos sincronicamente ao lado da bacia mantendo cada uma em seu lado correspondente e encostando as palmas das mãos no quadril. Impor gradualmente força nas mãos no sentido para dentro e para baixo de maneira a aproximar uma mão da outra cada vez mais. Alcançar o ápice da força até que as mãos, sempre ao lado do corpo, escapem do atrito com a bacia e deslizem rápida e precisamente para baixo resultando num movimento contínuo e lento para cima impulsionado pela “explosão” que o acúmulo de força muscular ocasionou. Permanecer subindo com os braços até atingir a altura dos ombros. Imaginar uma força A que puxa os braços para baixo enquanto que o ator executa a força B contrária para permanecer com os braços na mesma altura. Deixar-se vencer pela força A de forma que os braços irão baixar, porém sempre em resistência imaginando e procurando sentir a força contrária que quer manter os braços na linha dos ombros. Quando os braços estiverem concluindo o movimento, novamente na altura da bacia, o ator relaxa os braços completamente.



Figura 7 – Um dos momentos da partitura “Braços da gaivota”
no espetáculo *Olhar do Outro*

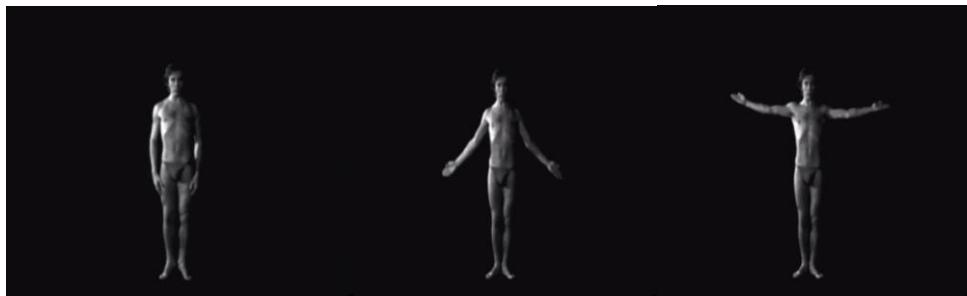


Figura 8 – Três momentos da figura de estilo executada por Lebreton (Aluno de Decroux), movimentos esses que inspiram a composição da partitura “Braços da gaivota”.

Cruzamentos e aproximações da partitura quarta com o Mimo Corporal

Para a composição dessa partitura alguns princípios trabalhados no Mimo foram transpostos propositalmente para os movimentos. A partitura foi inspirada em dois elementos: o primeiro trata-se de uma figura de estilo decodificada por Decroux chamada *a oração*²² a qual aprendi executar no Núcleo de Pesquisa com Luciana Cesconetto e o segundo refere-se a um princípio de oposição compartilhado por Simioni durante a oficina “Da energia à ação”.

Segundo Burnier (2009), as figuras de estilo fazem parte da estrutura gramatical do Mimo dentro das formas de expressão. O autor ajuda a tornar mais claro o que vêm a serem as figuras de estilo ao acrescentar que

Quanto às formas de expressão, Decroux codificou uma série enorme do que ele chamou de *figures de style*. As figuras de estilo são verdadeiros quadros de pintura. De curta duração, esses quadros trabalham pequenos temas: *a oração*, *o Narciso*, *saudação*, *só long*, *good bye*, *saudação à rainha*, *a oferenda*, e assim por diante. (BURNIER, 2009: 79)

Da figura de estilo *a oração* os fragmentos os quais serviram de inspiração para a composição da partitura foram as mãos ao lado do quadril e a força muscular estabelecida nelas resultando no que chamei de “explosão” durante a descrição. O princípio de oposição aprendido na oficina com Simioni deu origem ao movimento

²² Essa figura de estilo é demonstrada por figuras em sequência na pág. 80 do livro “A Arte de Ator: da Técnica à Representação” de Luís Otávio Burnier.

conflitante gerado por duas forças opostas, uma para cima e outra para baixo, na segunda parte da partitura incluindo o momento de soltura dos braços.

Relacionando com os princípios Decrouxianos, observa-se que há uma aproximação com o *dinamoritmo* “Vibração”²³:

(...) a Vibração, designa um deslocamento dado a partir da pressão, progressiva e concentrada, sobre um ponto. Tal força, intensificada e concentrada, comprime o objeto, tensionando-o até levar à sua precipitação por um trajeto, descrito de modo quase involuntário e descontrolado. Um exemplo deste mecanismo é uma panela de pressão, cuja tensão interna vai aumentando progressivamente até, num caso extremo, levar à explosão da tampa por um trajeto imprevisto e longe do seu ponto inicial. Este dínamo-ritmo associa-se também à tensão dramática clássica e rigorosa, cuja força de ação progressiva e concentrada impulsiona os actantes a precipitarem-se à colisão, ponto ápice da narrativa dramática rigorosa para, em seguida, serem conduzidos, quase involuntariamente, a um ponto de repouso e estabilidade. (CONCEIÇÃO, 2011: 88)

As partituras aqui apresentadas foram as que considerei onde os princípios do Mimo Corporal estiveram mais visíveis, e, portanto, propícios para relacioná-los teoricamente com os dínamo-ritmos citados por Conceição²⁴. Para isso, é válido considerar que os princípios (até aqui citados e exemplificados) os quais exercei por meio das práticas com o Mimo Corporal também sejam possíveis de serem identificados em cenas/partituras outras que executo na peça “Olhar do Outro” porém de maneira mais dissolvida.

Percebo essa dissolução também em outros trabalhos com personagens como o “Rei” da peça *A Princesa Engasgada*, onde um princípio de oposição básico trabalhado nos exercícios com a técnica é ativado no corpo: os pés que empurram o chão fazem com que o corpo exerça força contrária ao imã gravitacional. Dentro da mesma peça, no personagem “Mensageiro”: considerando suas características aparentes de suavidade e sensibilidade poder-se-ia dizer que há uma hipotética dissolução da dinâmica de ritmo *Antena de Escargot* na corporeidade do personagem, segundo Conceição (2011) esse é conhecido como o dínamo-ritmo da

23 Esse *dinamoritmo* percebo que é aplicado principalmente nas execuções das figuras de estilo.

24 Débora Conceição a partir da pág 86 apresenta um a um o que seriam os seis dínamo-ritmos de Decroux: *Toque Motor, Toque Bittoire, Antena de Escargot, Pontuação, Vibração e Toque Global*.

sensibilidade. Da mesma forma, meu trabalho como *Clown* no espetáculo circense Eletro Cirque também carregou consigo características frisadas pelo Mimo como o trabalho sobre o centro do corpo a fim de compreendê-lo como a principal parte expressiva, dinâmicas de ritmo, oposição de forças e isolamento das partes.

Sexto Ato

Cena última - Considerações finais

Desde que ingresssei, em 2009, no curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, o “Mimo Corporal Dramático” de Etienne Decroux tem sido uma técnica em constante desdobramento em meu percurso artístico. Este trabalho, em sua essência, apresenta relevância no sentido de ter reconhecido e registrado o trajeto de um ator-pesquisador em busca por qualidades de presença cênica em seus trabalhos durante o período que abrange os quatro anos de formação acadêmica. Por intermédio das relações com textos de outros autores, pôde ser compreendida com mais clareza a maneira como o contato com o Mimo Corporal Dramático, de Étienne Decroux, foi capaz de proporcionar qualidades de presença cênica.

Dentre as qualidades que contribuíram para um estado de presença cênica mais dilatada, através da utilização do Mimo Corporal como um meio para a obtenção de presença cênica, estão: precisão dos movimentos, domínio sobre variações de ritmo e velocidade, ampliação do repertório corpóreo-vocal pela possibilidade de deixar o movimento do corpo influenciar na maneira como um texto é falado e aumento da consciência corporal. Obteve-se então a execução de movimentos dotados de presença cênica espontaneamente, isto é, sem que isso tenha sido planejado para além dos treinamentos pré-expressivos.

Os principais exercícios de Mimo Corporal relatados nesse trabalho, os quais deram efeito sobre minha corporeidade, são: as *dinâmicas de ritmo*, exercícios sobre o eixo, as *escalas* e as *Figuras de Estilo*.

Ter trabalhado com esses elementos, antes de ir para a cena, favoreceu na movimentação corporal dos personagens posteriores a esse processo. Os exercícios proporcionaram estilos de movimentos em que a precisão se fazia presente, tornando as ações mais claras e objetivas na própria cena. Além disso, as variações de ritmo empregadas às cenas, muitas vezes, deu-se em decorrência do contato

com as *figuras de estilo*, por essas trabalharem tais variedades de forças e velocidades. Em grande parte das movimentações executadas, apareceram tais singularidades, essas que provêm do contato com os exercícios citados.

O aumento da consciência corporal foi resultado da repetição dos exercícios de *escalas* do Mimo Corporal. Durante a execução delas, um ponto do corpo é sempre mantido fixo enquanto movimenta-se outro ponto. Desse modo, tornaram-se mais claras a percepção das partes (cabeça, pescoço, peito, cintura e quadril) e as interessantes relações entre si.

O aumento do repertório vocal deu-se a partir da constatação de que, em determinados exercícios realizados, a utilização da voz simultaneamente ligada ao movimento resultou em qualidades vocais. Com isso, cheguei a pensar na possibilidade de praticar exercícios do Mimo focados na obtenção de novas qualidades vocais, para próximos personagens.

Ainda que o meu contato possa ser considerado simples - pois a técnica aborda inúmeros outros aspectos relevantes não citados por mim e alguns dos quais sequer tenho conhecimento - os princípios que pratiquei ao longo do curso como dínamo-ritmos, forças de oposição, exercícios sobre o eixo e escalas, reverberam até hoje qualitativamente na minha presença em cena. A vontade por dar continuidade a pesquisa e, mais ainda, por dar início à retomada de um treinamento sequencial e disciplinado com o Mimo vem sendo impulsionado pela possibilidade de criação livre dentro do desdobramento performativo “Trepliov.me”, o qual encontra-se em processo de criação e amadurecimento. Desse modo, outras possibilidades de inserção da técnica em meu processo criativo poderão vir a ser investigadas abrindo espaço para novos focos de pesquisa.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator.** São Paulo, Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor.** São Paulo – Perspeciva, 2007.

BURNIER, Luiís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.**-2aed.- Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. **O meio como ponto zero;** BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (organizadoras) p. 35-50, 2002.

CONCEIÇÃO, Débora. **Drama Decrouxiano: uma forma dramática para uma escritura mímica.** 2011. 163f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DIAS, Alexandra Gonçalves. **Performance-me! O processo de si pelo movimento dos desejos.** 2009. 164f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação)- Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. **O meio como ponto zero;** BRITES, Blanca;TESSLER, Elida (organizadoras) p. 17-33, 2002.

LUCCI, Laura Kiehl. **O corpo cênico e a mímica corporal dramática de Etienne Decroux: reflexões par abordagens contemporâneas.** 2007. 265f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOUIS, Luis: Mímica e Teatro Fisico. Disponível em:
<http://www.cialuislouis.com.br/p-tfisico.htm>. Acesso em: 16 jun. 2013, 22:53:00.

MARINIS, Marco de. Copeau. << Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel >> [Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal], in Copeau l'Éveilleur [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. <<La Cerisaie >>/Lectoure: Bouffoneries n° 34, 1995. p. 127-143. - Tradução e notas de José Ronaldo FALEIRO.

MASCARENHAS, George. A origem da mímica corporal : uma entrevista com Etienne Decroux, (Entrevista de Decroux a Thomas Leabhart apresentada e traduzida por George mascarenhas), **Ouvirouver**, n.4, p.223-241, 2008.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. **O meio como ponto zero**; BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (organizadoras) p. 123-140, 2002.

SOUM, Corinne. Etienne Decroux e a mímica corporal dramática. **Mimus**, n.1, p.4-30, 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/corinne2.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2013, 23:05:30.

A princesa engasgada.avi. Disponível em <<http://youtu.be/6-lxkpEUxIQ>> Acesso em: 05 ago. 2013, 04:58:01.

"Corporeal Mime 2" - Yves Lebreton - part 2. Disponível em <<http://youtu.be/1yrsqp7Gio8>> Acesso em: 06 ago 2013, 09:43:00.

Teaser Olhar do Outro. Disponível em <<http://youtu.be/zdweN0yjdf0>> Acesso em: 06 ago 2013, 08:00:00.

