

## **MÍMICA CORPORAL E A ESCRITURA DO ATOR**

**ANDRÉA STELZER**

UNIRIO

Palavras chave: corpo, mímica, Etienne Decroux, Companhia Amok, extracotidiano, Eugenio Barba, técnica, organicidade, ator.

### **MÍMICA CORPORAL E A ESCRITURA DO ATOR**

Etienne Decroux foi ator, teórico, pedagogo e criador da MCD como arte autônoma e independente do texto. Seu estudo começou em parte na escola de Copeau, no Vieux Colombier. Nas aulas de improvisação com máscara, ele percebeu como o corpo poderia ser expressivo e até mesmo criar uma linguagem própria. Copeau trabalhou a corporalidade do ator para depois voltar ao texto como elemento principal, diferente de Decroux que trabalhou de modo que o corpo e o movimento pudessem tudo representar. Ele foi um dos homens de teatro que mais estudou o movimento de decomposição e recomposição do corpo de modo a livrar-se dos automatismos e dos clichês do cotidiano para criar um corpo poético e simbólico.

Sua questão era como o ator pode se expressar com estilo e símbolo? Para isso era necessário eliminar o texto e trabalhar somente com aquilo que seria específico do ator, isto é, seu corpo em movimento.

Suas idéias se assemelhavam com as teorias de Gordon Craig que na mesma época acreditava que a linguagem específica do teatro era o movimento do ator e que por isso ele deveria ser substituído por uma supermarionete, pois não era capaz de expressar os movimentos da mente. Decroux inspirou-se em suas idéias e provou que o ator poderia ser até o reflexo de sua mente desde que tivesse um treinamento específico, assim como o pianista e o dançarino, o ator deveria trabalhar com exercícios e partituras físicas como treinamento técnico.

Para Decroux, a técnica é ética, é uma forma de tomar uma atitude diante de um mundo que está sentado. Para ele, a técnica define o trabalho genial, muitas vezes o ator acha que está sendo espontâneo e na verdade está repetindo clichês. A técnica é a obediência do corpo ao espírito, ela permite ao ator fazer o que ele quer e não o que ele pode, amplia suas possibilidades de criação ao invés de limitar dando liberdade ao ator. Porém, a técnica não é só produzir uma forma, é preciso de uma coerência interna, uma relação psico-física entre o interior e o exterior.

A pesquisa de Decroux se assemelha com algumas teorias de Artaud, ambos viveram na mesma época e tinham em comum a valorização da linguagem corporal, uma linguagem de imagens independentes do texto, criando novos símbolos com a mesma força que os sonhos. Para

isso seria necessário uma linguagem de signos, de gestos e atitudes como uma pantomima não perversa, onde os gestos ao invés de representar palavras representam idéias e atitudes do espírito como no teatro oriental.

Artaud também era a favor de uma técnica para o ator, porém não trabalhou na mesma direção que Decroux na criação de um corpo poético. Para ele, o ator deveria ser como um atleta afetivo, capaz de descobrir em cada músculo as emoções que deseja expressar em seu corpo, porém, ele queria a ação de forças vivas que produzissem um efeito maior do que na realidade.

O teatro da crueldade rompe com a representação criando novas realidades como fluxo de intensidades, circulação de forças e novas experimentações. Trata-se da construção do CSO como forças puras em estado de tensão. O ator cria novas organizações quebrando seus automatismos cotidianos e libertando seu corpo para dançar ao inverso. Assim como o mimo corporal, o ator não é mais um personagem inscrito numa anedota e sim um organismo físico, cujos movimentos, contrações e pulsões revelam sua energia psíquica.

Quando Artaud foi internado no manicômio de Rodez, ele não conseguia mais trabalhar corporalmente devido aos choques elétricos e começou um trabalho vocal como uma forma de refazer-se a si mesmo. Artaud criou as glossolalias, isto é, palavras inventadas sem nenhum significado, para poder expressar seus sentimentos interiores. Desarticulou o significado das palavras, trabalhando com as intensidades, entonações e sonoridades, equivalente ao que Decroux fez com a decomposição e recomposição do movimento corporal. Pode-se dizer que Artaud trabalhou com a respiração e com as palavras de modo a criar uma mímica vocal.

## CORPO EXTRACOTIDIANO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA COMPANHIA AMOK

O corpo extracotidiano é o que define a pesquisa teatral de Eugenio Barba. Ele permite observar princípios que transformam um comportamento cotidiano em um comportamento artificial, estilizado, próprio das artes cênicas. Barba utilizou os mesmos princípios da Mímica Corporal de Decroux para criar a técnica do corpo extracotidiano, desta forma, desenvolvendo outra maneira de trabalhar o corpo: em desequilíbrio, vibração e contraposição, como forma de superar as emoções cotidianas, onde as imagens são transfiguradas, conferindo um significado poético. O ator passa a descobrir aquilo que está oculto nas imagens, descobrir os simulacros como um trabalho de limpeza dos clichês.

Conforme designação de Deleuze, o simulacro não produz uma cópia degradada da realidade, mas implica na construção de um modelo outro, onde ocorre uma dessemelhança, um desvio essencial do modelo. O ator não procura a imitação, mas suas linhas de fuga e desvios para encontrar aquilo que é verdadeiro para si mesmo. O simulacro marca o ponto onde ocorre uma percepção subjetiva do ator, relevante para trabalhar com um universo abrangente dos signos. O

corpo extracotidiano e o simulacro são elementos fundamentais para se entender a criação dos atores na Companhia Amok.

A Amok, escolhida pelo trabalho intensivo com a corporalidade dos atores, foi criada pela diretora Ana Teixeira e pelo ator Stephane Brodt e tem como base o treinamento com a Mímica Corporal e sua aplicação em seus espetáculos. Seu primeiro espetáculo foi *Cartas de Rodez* (1998) que procurou utilizar a técnica da Mímica de Decroux junto com as teorias de Artaud. A partir dele se pensou em criar uma companhia que pudesse trabalhar com uma linguagem específica. Montaram também *O Carrasco* (2001), *Macbeth* (2003), *Savina* (2006) e *Dragão* (2008).

O processo de criação da Companhia utiliza diversas formas de improvisação para unir a formalização do movimento com a organicidade do ator. O mais importante é criar uma atenção voltada igualmente para o interior do ator e para o universo imagístico da personagem. O ator aprende a movimentar-se tecnicamente e a utilizar os princípios do corpo extracotidiano através do aprendizado das partituras criadas por Decroux. Lembrando que a técnica só funciona se consegue estimular o fluxo interior do ator, isto é, sua organicidade, para que, ao improvisar, ele possa criar a sua própria partitura. A partitura de ações criada pelo ator estabelece um modo de agir característico da personagem.

#### *CARTAS DE RODEZ E A PERFORMANCE DO ATOR*

Torna-se importante entender como se deu o processo de criação do personagem Artaud pelo ator Stephane Brodt no espetáculo *Cartas de Rodez*. O ator não procurou imitar Artaud em sua realidade, ele criou uma linguagem equivalente como um irmão teatral, procurou reviver o sofrimento de Artaud de uma forma artística utilizando os princípios do corpo cênico e do corpo extracotidiano. Não procurou apenas viver o personagem, seus gestos não criam uma seqüência linear do texto como na narrativa dramática, mas criam uma série heterogênea de imagens fragmentadas, criando novas correspondências que demandam uma percepção diversa dos signos.

O corpo do ator não representa mais somente um personagem, ele faz parte da sua criação. Desta forma, o ator constrói sua partitura de ação a partir de materiais caracterizados pelo grau de subjetividade e por sua qualidade técnica e expressiva. Não está somente em primeiro plano a reencarnação do personagem, mas a presença provocante do ator e seu êxito em se comunicar com o público. Ele descobre o território da performance ao criar um espetáculo com um vocabulário próprio, definindo um estilo e uma linguagem própria.

Stephane Brodt criou uma corporalidade intensiva, caminhou numa zona de vizinhança entre a criação artística do ator e a realidade da personagem. O ator continua sendo o seu corpo, mas um corpo-subjetil, conforme definição de Derrida, como aquele que está entre o sujeito e o objeto e se lança rumo a formas desconhecidas buscando sempre a descoberta de novos territórios.

O corpo subjétil mostra que a corporalidade do ator está sempre sendo criada através do encontro com novos personagens e materialidades. Esse foi o trabalho que fascinou Decroux e que tanto fascina os atores de hoje, essa infinita investigação do corpo e sua expressividade, a infinita criação de imagens pelo ator, revelando-o como autor de sua própria escritura.

## **BIBLIOGRAFIA**

ANTONIN, Artaud. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BONFITTO, Matheus. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luiz Otavio. **A arte do ator**. São Paulo: Unicamp, 2001.

DECROUX, Étienne. **Parole sur le mime**. Paris: Librairie théâtrale, 1994.

-----. **Mime corporel: textes, études, témoignages**. Saint-Jean-de-Vedas: L'entretemps éditions, 2003. Col. Lês voies de l'acteur.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE e GATTARI. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DE MARINIS, M. LEABHART, T. **Copeau, Decroux and the birth of the corporeal mime**. Words on Decroux. Mime Journal. Califórnia, EUA, 1993.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, J. BERGSTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Hucitec, 2001.

-----. **Café com queijo: Corpos em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

LEMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, P. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.