PROJETO MIMESIS

Caminhos, Perspectivas e Diálogos da Criação

2010

CADERNO 2

ISSN 2175-08890

Projeto Mímicas

Caderno 2 - 2010

Eu não quero permanecer o que sou;
eu quero me tornar o que desejo ser.
O que é este 'eu' que fala desse modo?
- É o meu melhor 'eu'.
E o que é este 'eu' do qual eu falo?
- É o meio de todos os meus 'eus'.
A politesse: Eu quero ter o comportamento
que teria se eu fosse bom com constância.
Talvez eu me torne algum dia. Até lá, eu vivo
a divina comédia . Conformar-nos com
constância aos mandamentos do Bem está
além de nossas forças; resta-nos dizer o que
é certo. (DECROUX, 1994, p. 118)

www.mimicas.com

Projeto Mímicas

Caderno 2 - 2010

EXPEDIENTE

Projeto Mímicas
Cadernos de Estudo
www.mimicas.com
contato@mimicas.com

Caderno 2 – "Caminhos, Perspectivas e Diálogos da Criação" 2010

Editora: Rose Prado
Assistência editorial: Victor de Seixas

Revisão e Traduções: Projeto Mímicas - Angatu

Produção Executiva: Sandra Britto

Design Gráfico: João Carlos Deon
joaocarlosdeon@gmail.com

"Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - Programa de Ação Cultural - 2010".

ÍNDICE

7 Apresentação ■ ROSE PRADO

8 Sobre o jeito de pensar com o corpo
■ FERNANDA CARLOS BORGES

14 Mímica, o que é isso?
■ JIDDU SALDANHA

23 A Mímica Corporal Dramática e a poesia do cotidiano
■ SEBASTIEN LOESENER
■ JANAÍNA TUPAN

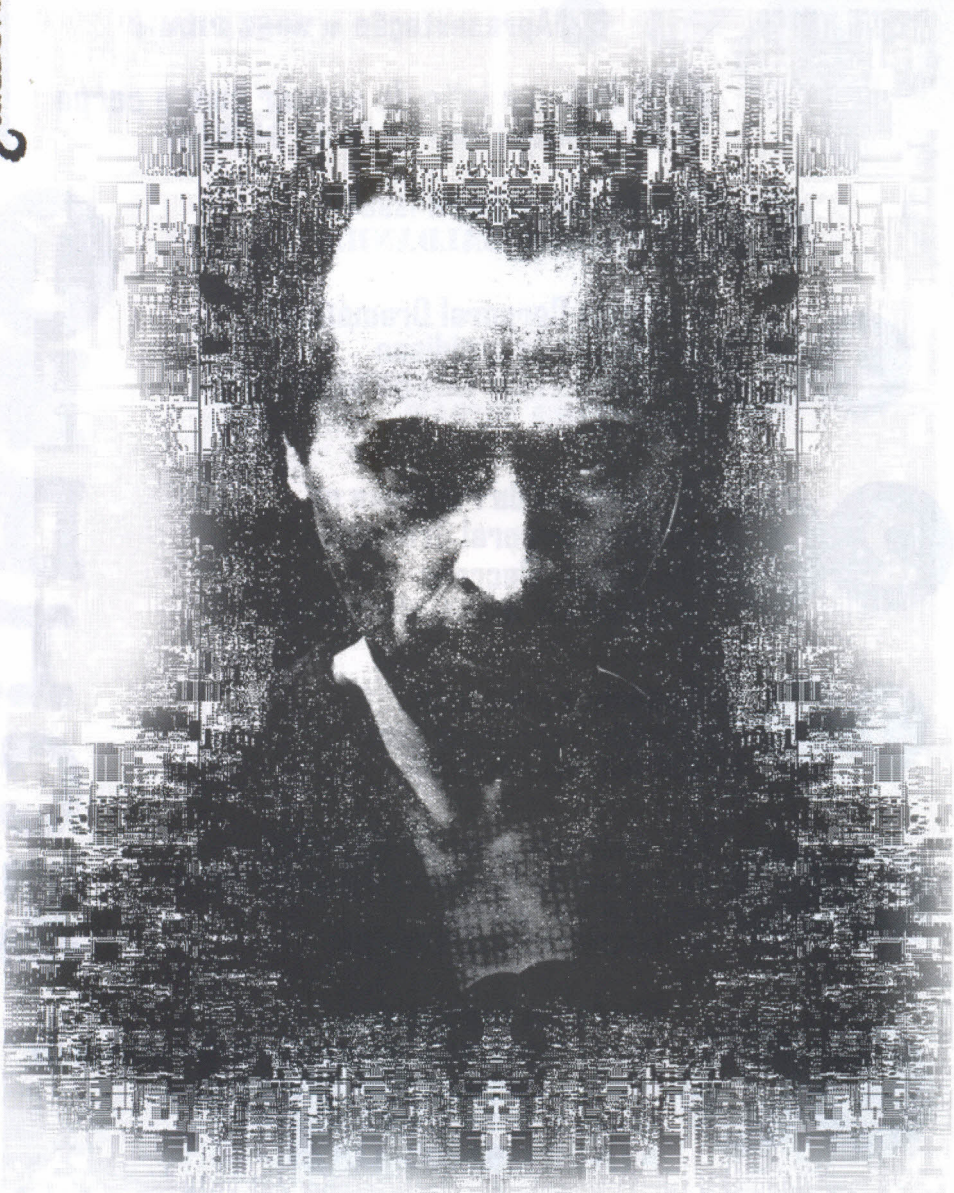
29 O exercício da Politesse na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux
■ GEORGE MASCARENHAS

37 Os Caminhos para uma Expressão Contemporânea
■ VICTOR DE SEIXAS

44 Por uma teoria do CORPOMÍDIA ou a questão Epistemológica do corpo
■ HELENA KATZ
■ CHRISTINE GREINER

54 Caminhos Espiralados:
Uma proposta de aplicação de princípios da Mímica Corporal Dramática para a criação de um corpo cênico
■ LAURA KIEHL LUCCI

63 Palavras Finais - Entrevista com Thomas Leabhart



Etienne Decroux

APRESENTAÇÃO

Após um ano de novas apreensões, parcerias e olhares, o Projeto Mímicas – Angatu lança o Caderno 2 de sua publicação anual.

Lançado em 2009, os Cadernos do Projeto Mímicas – Angatu (projeto permanente sediado na cidade de São Paulo) são elaborados com a finalidade de reunir artigos que contribuam para o estudo e reflexão sobre a Mímica, com distribuição gratuita para as principais escolas de artes cênicas, espaços culturais, companhias artísticas e público em geral, com a colaboração de artistas e pesquisadores de Mímica e outras linguagens e áreas do conhecimento.

Em seu primeiro número, a publicação trouxe respostas a questões frequentes sobre a Mímica, fundamentalmente, a Mímica Corporal Dramática, desenvolvida por Etienne Decroux (1898-1991), porém neste segundo número, o diálogo entre os artigos concentra-se em provocar o surgimento de novas questões, indagações sobre a criação que contribuam para o desenvolvimento de diferentes perspectivas, pesquisas e descobertas, resultados de trajetórias estético-conceituais.

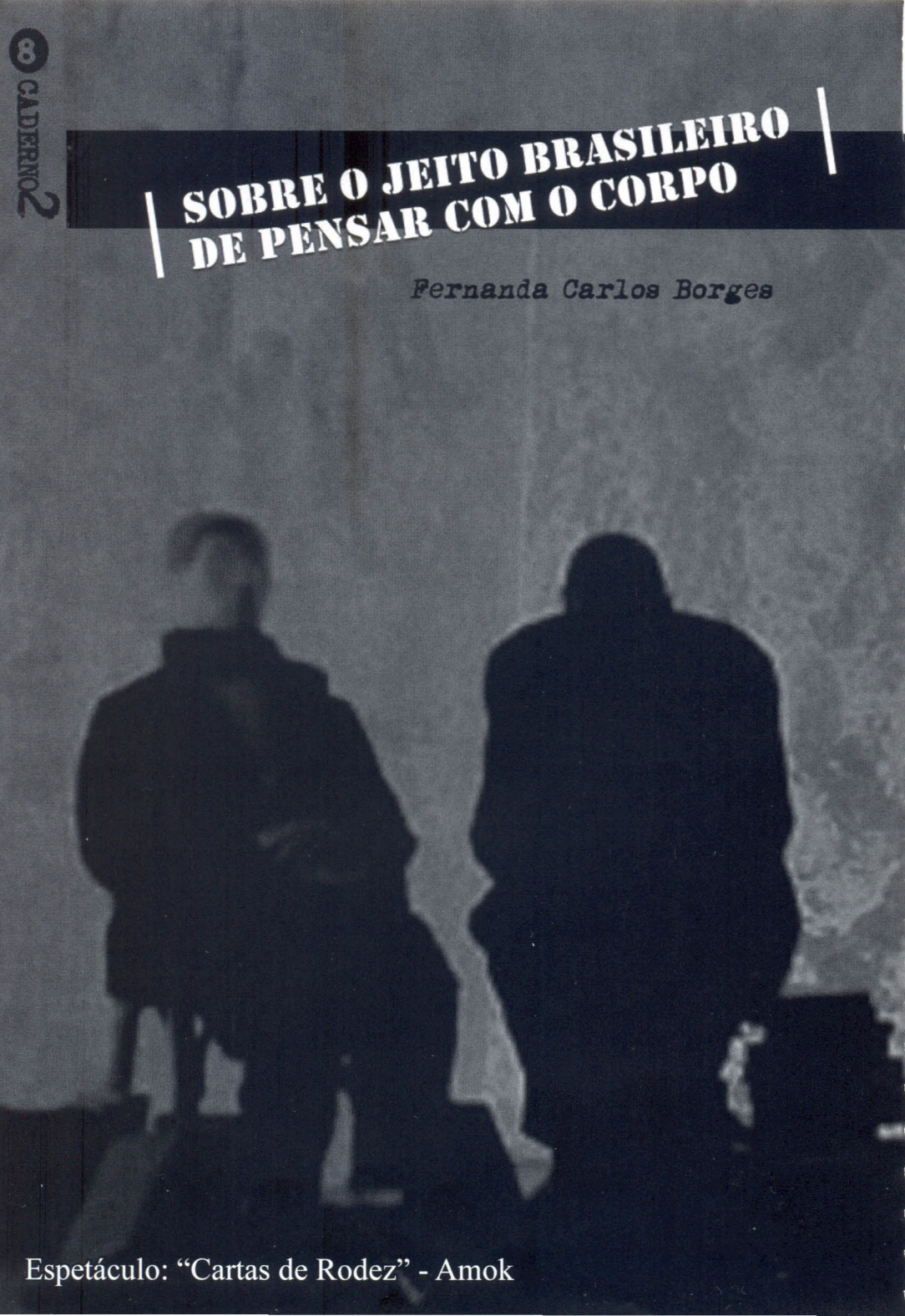
Agradecemos aos autores dos artigos que generosamente participam deste número, que novos questionamentos os alimentem fartamente.

Saravá!

Rose Prado
Projeto Mímicas – Angatu
2010

SOBRE O JEITO BRASILEIRO DE PENSAR COM O CORPO

Fernanda Carlos Borges

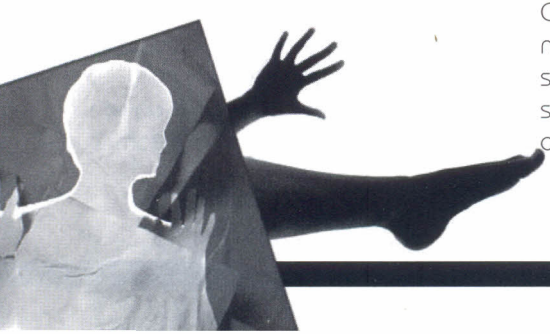


Espetáculo: “Cartas de Rodez” - Amok

Esse título já coloca duas questões: primeiro, sobre pensar com o corpo. Segundo, sobre um modo brasileiro de pensar com o corpo.

Comecemos com a primeira questão: é possível pensar com o corpo? A resposta automática de muitas pessoas será "não, claro que não, pensamos com a cabeça". Uma reação precipitada poderia nos levar a responder imediatamente: "mas onde fica a sua cabeça?". Bom, a cabeça é uma parte do corpo. Então, de qual cabeça estariam falando ao responderam assim tão prontamente? Provavelmente, estão falando de uma "cabeça" familiar à proposta por Descartes, como uma substância diferente da substância corpo: a res cogitans, diferente da res extensa (o corpo). O que significa: uma substância pensante e invisível que não ocupa lugar no espaço, e uma substância máquina visível que ocupa lugar no espaço. Com essas diferenças entre as substâncias que compõe o homem, Descartes pretendia preservar a idéia de liberdade diante de um universo onde os corpos começavam a ser percebidos como interligados entre si através de leis mecânicas e causais, cujos movimentos não são suscetíveis à vontade. percebidos como interligados entre si através de leis mecânicas e causais, cujos movimentos não são suscetíveis à vontade. O homem, dotado da substância pensante que não ocupa lugar no espaço, pode retirar parcialmente o corpo das relações relações de causa e efeito, tornando-se ético e elevando-se espiritualmente entre todos os demais corpos existentes.

Trata-se do imaginário de um corpo humano máquina movida por empurrões. Portanto, se quisermos entender como o corpo pode pensar, precisamos antes de tudo rever essa imagem de corpo. Comecemos pela estimativa que mais gosto: Ramachandran (em Fantasmas no Cérebro), sugere que se partirmos do princípio de que os estados mentais correspondem a estados cerebrais, e se estimarmos as possibilidades de sinapses nervosas no cérebro, poderemos concluir que os estados mentais da humanidade podem ser maiores do que o número de partículas do universo. Isso já nos dá uma boa dose de liberdade ao corpo-cabeça. E considerando que a maior parte do cérebro é ramificada nos músculos e tendões para sustentar e organizar o movimento de um esqueleto muito articulado, então será possível concluir que as formas e movimentos de um corpo humano também podem ser maiores do que o número de partículas do universo (como mostrou Gaiarsa, em A estátua e a Bailarina) – o que estende a boa dose de liberdade para o corpo-todo. Com essas estimativas, portanto, não precisamos mais imaginar uma substância pensante diferente da substância corpo para compreender ou defender a idéia de liberdade: ela



pode ser vista nas dobras das nossas articulações - está na poética do corpo. O pensamento neste corpo corresponde ao modo como nos fazemos pertencer através do nosso jeito, com o qual abrimos nossos caminhos constituindo significado ao convívio (a esse processo hoje chamam performatividade). Nesse caminho tudo pode acontecer: tropeções, empurrões, quedas, apoios, abraços, lutas e danças, enfim. Não se trata sempre de um caminho reto, porque na retidão pode ser encontrada uma teimosia em se manter o mesmo, mesmo quando tudo exige uma mudança (importa ressaltar a adaptação às mudanças não se resume à mimese pela simetria: ela pode te esmagar; muitas vezes é exatamente o contrário: a proposição da assimetria para não ser esmagado). Não se trata sempre de um caminho tranqüilo: o trabalho de composição diante das mudanças muitas vezes implica em tensão.

Nosso corpo não se coloca no mundo assim, sem mais nem menos. Organizamos nossas posturas no convívio com o outro: com a família, com a cultura, como nosso tempo histórico, etc. Este convívio vai favorecendo estabilidade às nossas posições e atitudes, preservando-nos da vertigem contínua da liberdade. Mesmo assim, não somos simples esculturas esculpidas pelo ambiente: na composição dos encontros somos capazes de propor novas perspectivas e é assim que a cultura evolui: transforma. E não se transforma sem conflito. O maior deles vem da possibilidade de levar um tombo, porque nossas posições e atitudes são enraizadas na postura: a forma significativa como nos colocamos é organizada nos músculos. Quer dizer, quando uma situação exige uma mudança, o modo como sustentamos significativamente o esqueleto (esta estrutura tão instável) perde sua eficiência e nos sentimos desorientados e assustados. O esqueleto pode realmente cair... No entanto, "palavras e obras devem nascer do abismo do infinito", como dizem os taoístas: é na beira do abismo aberto pela instabilidade da postura que a criatividade proporcionada pela liberdade emerge com toda a sua potencialidade, propiciando o renascimento através da emergência de novas formas de articulação com o outro. Trata-se da experiência do extraordinário: o que não pode ser submetido ao já ordenado.

Mas se o corpo humano é assim, como é possível caracterizar um modo brasileiro de pensar com o corpo? Vimos acima que a cultura influi na formação significativa do corpo organizada na postura: participa da performatividade do corpo. Então, através das forças formativas culturais do Brasil será possível compreender uma singularidade do modo brasileiro de pensar com o corpo. Para este propósito, a identificação do brasileiro com o jeitinho é especialmente elucidativa. Mas o que é o jeitinho? O jeitinho deve ser delimitado nas situações institucionais onde, apesar de uma norma, uma pessoa solicita uma exceção devido a imprevisibilidades que dificultaram sua

adaptação a essa norma, e outra pessoa, comovida pelo apelo emocional da solicitação, acata e abre uma exceção, sem que isso passe por um processo burocrático, como nos faz compreender a pesquisa sobre o jeitinho desenvolvida pela antropóloga Lívia Barbosa. Isso porque as instituições modernas chegaram ao Brasil de repente, no começo do século XX, sem que emergissem de um longo processo de elaboração como na Europa e nos Estados Unidos.

Nestas instituições, as relações são intermediadas pela concepção de homem enquanto indivíduo, cuja ética se baseia na imparcialidade: todos devem comparecer até tal horário, o lugar na fila é por ordem de chegada, etc. As dificuldades em atender as normas são encaradas como problemas que os indivíduos devem arcar sozinhos, porque a imparcialidade deve ter um caráter universal, e a isso corresponde a uma idéia de justiça. No entanto, o Brasil que acolheu estas instituições estava habituado a uma vida social mediada pelas relações afetivas, ou seja: pela pessoa. A pessoa é alguém: tem uma referência e participa das redes afetivas. Barbosa acredita que este encontro propiciou no Brasil uma concepção híbrida entre indivíduo e pessoa: da pessoa foi mantido a afetividade, e do indivíduo a universalidade. Ou seja, concedemos um jeitinho a qualquer um, desde que sejamos tocados emocionalmente. É o caso, por exemplo, quando, na fila de compra de passagens numa rodoviária, concedemos um lugar na nossa frente a alguém que chega esbaforido, atrasado, cujo ônibus está prestes a sair. Nunca vimos essa pessoa e nunca mais a veremos, o que nos impede de fazer a concessão tendo em mente a possibilidade de cobrarmos esse favor depois: é "qualquer um" cuja empatia emocional nos fez conceder o jeitinho contrariando a norma.

Mas o que tudo isso tem a ver com pensar com o corpo?

Em primeiro lugar, pelo apelo emocional. A emoção nos faz encontrar uma solução que não foi prevista pelas normas. Esclareço com um exemplo pessoal, retomando a situação da fila compra de passagens de ônibus. Estava eu numa fila de ônibus na Rodoviária de Porto Alegre, retornando de um congresso. Uma moça esbaforida chega até mim dizendo que, vindo de muito longe, o seu ônibus atrasara, e ainda precisava tomar outro até o interior do estado. Este ônibus era muito esporádico e ela precisaria esperar muito tempo ali caso perdesse o que estava para sair. Eu disse: tudo bem. Ela conversou com as outras pessoas na minha frente, que também concederam, e logo ela saía correndo com a passagem comprada na mão. Em pouquíssimos minutos outra mulher veio até mim, mas com outro jeito: olhando de cima para baixo sem demonstrar aflição, declarou que precisava comprar a passagem antes de mim para não perder o ônibus que estava para sair. Eu me senti ofendida! E disse "não, o lugar na fila é por ordem de chagada".

Porque concedi um jeitinho para a primeira e não para a segunda mulher?! Ora, ao contrario da primeira, a segunda mulher parecia querer tirar proveito da minha boa vontade, e isso aparecia no jeito arrogante como se apresentou a mim, inibindo a empatia emocional. Ela parecia dizer: "sabe com que está falando?" Nesse caso, não concedi o jeitinho... Isso quer dizer que há um critério no jeitinho, e o critério está na avaliação do jeito do corpo. Neste dia comprovei pela experiência a tese de Barbosa de que somos solidários no jeitinho quando a pessoa demonstra capacidade de comunicação, humildade e real necessidade. Há, portanto, uma ética no jeitinho. Mas sempre tem alguém que diz: ora, uma pessoa com capacidade de encenação pode enganar e isso levar a uma concessão injusta. É verdade, mas a imparcialidade também pode ser causa de injustiça contra alguém realmente inocente na impossibilidade temporária de aderir a uma regra.

Mas um segundo aspecto é especialmente interessante sobre o modo brasileiro de pensar com o corpo envolvido na situação de jeitinho. Trata-se do pensamento envolvido na relação espacial. A espacialidade das instituições modernas é absoluta, não dobra. Todos devem de adaptar ao espaço e ele não faz concessões. O que mantém a espacialidade tão estável são as normas que garantem a imparcialidade impregnada no jeito do corpo. As pessoas que trabalham a favor das instituições devem preservar a estabilidade do espaço através de um trato generalizante. Quanto mais conseguem, mais parece que o espaço é impessoal, ou seja: não tem nada a ver com as pessoas. Ou seja: o espaço se torna autoritário.

Mas será que o espaço não tem nada a ver com as pessoas? Ora, o que organiza a configuração do espaço e sua percepção são as posições corporais, porque é a posição que organiza a perspectiva. Quando as pessoas se encontram, o modo como compõem suas perspectivas em grupo configura o espaço significativo: o espaço que faz sentido. Quanto mais complexa uma sociedade, mais oportunidade para a constituição de espacialidades singulares. O que caracteriza a emergência dessas espacialidades é a comunicação caracterizada pela alteridade. Ao contrário das instituições autoritárias, cujo espaço absolutizante se caracteriza pela comunicação persuasiva. Ora, se lembrarmos da estimativa de Ramachandran sobre as possibilidades de estados mentais, e da estimativa de Gaiarsa sobre as possibilidades de estados posturais, então entendemos que a crença na submissão ao espaço absoluto como garantia ética é uma violência sobre as possibilidades criativas de articulação da humanidade e uma afronta contra a liberdade do pensamento! Então, se no Brasil não nos rendemos totalmente ao espaço absoluto através do jeitinho, parece que somos culturalmente aptos para transitar em espaços dobrados pela alteridade: não gostamos de autoritarismo. Se o autoritarismo no jeito das pessoas é um limite para o je-

itinho, parece que elegemos um tipo de humanidade: humilde o suficiente para experimentar o extraordinário do qual emergem articulações criativas. Se a capacidade de comunicação envolve os fluxos emocionais, então parece que entendemos a participação das emoções na emergência dos sentimentos éticos (como tem sido já demonstrado por alguns, como pelo neurocientista Damásio). Enfim, chega de associar o jeitinho às mazelas brasileiras, como a corrupção pública.

Para concluir, basta ressaltar que somos uma cultura predisposta a aceitar o pensamento envolvido na comunicação não verbal: não nos rendemos ao homem teórico como modelo. Axé!

Alegria de Viver - PADMA (BA)

PUC-RS; Mestre em Ciências da Motricidade pela UNESP-Rio Claro (1998); Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; pós-doutoranda no Instituto de Artes da UNICAMP, autora de "A Filosofia do Jeito, um modo brasileiro de pensar com o corpo" (Ed. Summus) e "Manobras da Existência, como o corpo dirige nossas vidas" (Ed. Sinte) e "A mulher do pai" (Ed. Summus).

MÍMICA, O QUE É ISSO?

REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA ESQUECIDA DOS MÍMICOS BRASILEIROS

Tiddu Saldanha

A mímica tem essa coisa atávica, porque faz parte da vida humana. Somos seres gestuais, antes de qualquer coisa. Dizemos o que queremos com olhos, boca e mãos sem precisar pronunciar palavras.

Na arte da Mímica em si, tudo vira metáfora pois, através da pantomima, pode-se dizer coisas que chegam às pessoas por vias sutis e vão, aos poucos, revelando uma teia de acontecimentos na sensibilidade de quem se coloca para os mistérios e as novidades da arte.Mímicos como Josué Soares, Fernando Vieira e Cleber França nos transportam para uma estrutura cênica pela qual se configura a arte do gesto. O mímico precisa preservar seu lado criança evitando, assim, a lógica estrutural do mundo adulto que sempre formaliza os resultados. Precisamos de um certo "acidente de percurso" para entender, de fato, as nuances de nossa arte e executá-la, até ir se instalando na sensibilidade do mundo. Eu tenho muita fé na arte da Mímica, acredito que é uma forma de expressão que vale a pena ser vivenciada em todos os seus aspectos. Estamos avançando, e vamos dar a volta por cima em relação ao que acontece hoje no Brasil. Esta falta de foco que todo o país atravessa, esta falta de reconhecimento para um dos mais belos aspectos da história de nosso teatro. Os mímicos estão revestidos de uma história plena de resultados e não são poucas as histórias que podemos contar a respeito de nossos feitos por este país afora.

A Mímica tem como foco o corpo total do ator e o imaginário da platéia. Para nós a fala pode ser lida como gesto, porque o contexto e as intenções são outras, que não as do teatro tradicional que é literário e falado. O mímico se locomove num universo de silêncio (se for clássico)e pode se apropriar do mundo sonoro, das onomatopéias (se for contemporâneo), fazendo ponte com o fundo musical.

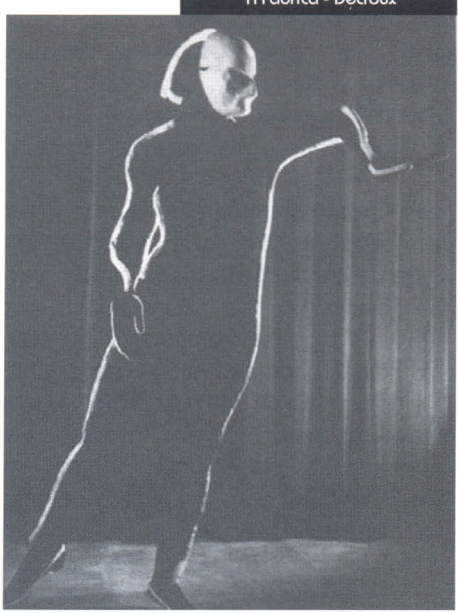
Existem visões dissonantes entre o que pode ser um teatro gestual e um teatro de mímica, os contextos variam e os resultados conseguidos por atores são infinitos, dada a riqueza desta forma de expressão.

O Brasil tem dois grandes mestres nesta arte, que podemos considerar nossos pioneiros: Luis de Lima e Ricardo Bandeira. Foram eles que deram origem à genealogia da mímica no Brasil.

Luis de Lima (falecido em 2003) nasceu em Portugal e veio para o Brasil tornando-se, desde a década de 1950 uma referência nesta arte. Ele foi um Intelectual que estudou mímica com os mestres franceses, tornando-se, inclusive, amigo pessoal do grandioso Etiénne Decroux, considerado o maior mestre contemporâneo desta arte. Depois de um certo período, Luis de Lima passou a dedicar-se ao teatro literário, tornando-se tradutor e intérprete de autores como Yonesco, entre outros. Além de destacar-se no teatro, ele dedicou-se também ao cinema e televisão. Durante seus últimos anos, revezava seu trabalho artístico com oficina de iniciação à arte da mímica, que ele nunca deixou de divulgar na mídia que o cercou.

Ricardo Bandeira (falecido em 1995) era carioca e construiu a maior parte de sua carreira em São Paulo. Tinha uma visão orgânica do teatro. Era autodidata, uma espécie de batalhador e um romântico, engajado na causa do comunismo. Viveu de mímica uma boa parte de sua vida e também se dedicou ao cinema, ao teatro tradicional e à literatura. Ricardo Bandeira morreu um pouco esquecido, deixando uma imensa obra e muitos admiradores. Três dos grandes mímicos brasileiros cruzaram pelo seu caminho: Cleber França, Duda de Olinda e Alberto Gaus. Sabe-se que Ricardo Bandeira foi uma fonte de inesgotável inspiração para quase todos os mímicos de São Paulo.

A Fábrica - Decroux



A CORRENTE INTERMEDIÁRIA

Após o trabalho duro de Luis de Lima e Ricardo Bandeira, surgiu uma sucessão de nomes que foram mais ou menos contemporâneos, iniciando um processo de multiplicação de artistas gestuais através de seus trabalhos e suas pesquisas. São eles: Vicentini Gomez, Luis Otávio Burnier, Paulo Yutaka, Denise Stoklos e Lina do Carmo.

Vicentini Gómez - Foi, durante a década de 1970 até meados dos anos 1990 um incansável trabalhador nos palcos brasileiros, sendo vocacionado para a arte da mímica teatral. Vicentini era e é um excelente produtor, levando seu repertório de espetáculos solos a diversas cidades brasileiras e outros países atingindo sucesso de público e crítica, conseguindo importantes inserções na mídia brasileira. Diversos atores fizeram contato com Vicentini e aprenderam com ele a técnica que aprendera com Ricardo Bandeira.

Luis Otávio Burnier - Burnier teve sua formação na França e estudou com Etiénne Decroux, o mestre maior da mímica. Aprofundou-se no conhecimento da Mímica Corporal Dramática e de volta ao Brasil fundou o núcleo de pesquisa teatral LUME da UNICAMP, onde iniciou a pesquisa da "mimésis corpórea" que poderíamos chamar de um investimento técnico-científico na gestualidade cultural brasileira.

Paulo Yutaka - Foi um dos grandes performer's de São Paulo, tendo influenciado muitos artistas que, ao assistirem suas performances, acabaram abraçando a carreira da arte da mímica. Ele investiu numa carreira séria e fez ótimos espetáculos, inclusive tendo dirigido diversas peças de teatro.

Denise Stoklos - O talento de Denise Stoklos e, sobre tudo, seu altíssimo nível intelectual fez dela uma performer de destaque em toda a década de 1980/90 e atualmente. Denise foi, talvez, o maior acontecimento do teatro brasileiro deste período. Ela foi aprender mímica na Inglaterra com Desmond Jones e depois evoluiu para uma linguagem cênica calcada em pesquisas próprias, que ela passou a chamar de Teatro Essencial e que tem hoje diversos seguidores em todo o Brasil. Denise revolucionou inclusive o trabalho do ator com sua proposta cênica.

Lina do Carmo - Fortalecendo o time de mulheres que elevaram o nível técnico e prático da mímica teatral, Lina do Carmo aprofundou-se nos estudos com Marcel Marceau tornando-se sua assistente até voltar-se totalmente para sua própria linguagem mergulhando profundamente na arte e investigação

do corpo como forma de linguagem artística, evoluindo para uma linguagem que transcende o gesto. Ela encontrou as mais difusas escolas corporais da Europa e se afirmou com um trabalho onde a mímica atinge forte presença.

Existem outros nomes que não estão sendo citados aqui; no entanto, o objetivo deste artigo é localizar os artistas novos que estão buscando aprender mímica atualmente, para que tenham uma noção elementar dos acontecimentos e acesso à informação. Neste artigo, busco citar alguns dos principais personagens envolvidos no processo da mímica no Brasil.

O RITUAL DA PASSAGEM

A passagem dos anos 1970 para os de 1980 foi altamente prolífica para a arte do gesto no Brasil. Nesta época, começaram a aparecer artistas argentinos, peruanos, colombianos e chilenos, por aqui. Nestes países, a mímica vinha avançando e surgiram profissionais que aproveitaram a abertura política brasileira de 1978 para experimentar a alegre e participativa platéia brasileira. Dois nomes que se destacaram no sul do Brasil foram o peruano Jorge Acuña Razzuri, filho de Jorge Acuña, o pioneiro da mímica no Peru; e o argentino Daniel Berbedés que atuou fortemente também no sul do Brasil e teria encantado Everton Ferre que, posteriormente, estudou com Jorge Acuña Razzuri. Everton percorreu o caminho contrário. Quando aprendeu a brilhante técnica de Jorge Acuña, resolveu excursionar pelos países da América Latina, destacando-se em diversos festivais e aprofundando seu conhecimento desta arte. Tornou-se um verdadeiro paladino, ensinando sua técnica para centenas de jovens brasileiros e estrangeiros gerando um número considerável de artistas que mergulharam na mímica pelos anos 90 afora. São contemporâneos de Everton Ferre nomes como Miquéias Paz, de Brasília; Eduardo Coutinho, de São Paulo; Josué Soares, baiano radicado no Rio de Janeiro; Luiza Monteiro, também do Rio de Janeiro; Lina do Carmo, Piauí; Cleber França, de São Paulo; Alberto Gaus, também de São Paulo; Rolando Zwicker, de Santa Catarina; Denize Namura, de São Paulo; Fernando Vieira, de São Paulo; Gabriel Guimard, São Paulo; Creso Filho, de Vitória; Mauro Zanata, de Sta. Catarina, etc...

No Rio de Janeiro, o mímico Josué Soares foi um dos destaques da década de 1980 com Luiza Monteiro quando, juntos com Creso Filho, fundaram o grupo "Mimotropical" que cobriu a primeira metade da década dando espaço para o grupo "Os Mimos", que surgiu após a dissolvição do Mimotropical, e foi o grupo dominante até a metade dos anos 1990.

No grupo "OS MIMOS" revelaram-se talentos como Toninho Lobo, de Minas Gerais, Suzana Fuentes, do Rio de Janeiro, e Aníbal Sá, também do Rio de Janeiro. Mais tarde, o grupo passou a funcionar com novos artistas e a sua última formação contava com o mímico Alex- Sandro e Márcio Machado, ambos já falecidos e, também, a participação esporádica de Mário Fiorim Neto.

Josué Soares permanece com a chama acesa e, na última conversa que tivemos (em 2004), ele disse que está reativando o grupo "OS MIMOS", uma ótima notícia. Melhor ainda foi ver, tempos depois desta conversa, a circulação na internet do espetáculo "PICASSO", que fora montado na sua versão original pela Cia. Os Mimos e tem a direção de Josué Soares.

EXPECTATIVAS DE FUTURO

Uma nova geração de artistas surgiu na virada dos anos 1980/90. Faço parte deste grupo ao lado de Álvaro Assad, Duda de Olinda, Luis Louis, Marcya Harco e Patricia Carvalho, Ana Teixeira, Paulo Trajano, Helena Figueira e o argentino Santiago Galassi. Muitos artistas da minha geração foram estudar na escola de Desmond Jones e Etiénne Decroux. Mas também muitos mímicos seguiram o caminho do autodidatismo, principalmente aqueles que permaneceram no Brasil, onde o aprendizado é discipular e envolve horas de Este é o meu caso, pois estudei diretamente com Everton Ferre, fazendo 3 anos depois um aprimoramento com Luis de Lima. Apesar de termos ótimos profissionais, ainda não somos em quantidade suficiente e isto talvez esteja ligado ao fato de a demanda ser muito pequena, pois nossas escolas de teatro são ainda um pouco conservadoras e não adotaram nos seus currículos o ensino da mímica como obrigatório para atores, e as exceções não são suficientes para reverter a regra. Toda regra, entretanto, tem exceções e podemos dizer que a mímica já está bastante presente na Escola de Teatro Martins Pena, através do professor Mário Mendes, que foi um dos primeiros mímicos do Rio de Janeiro a fincar os pés em uma escola de teatro e manter a continuidade do trabalho dentro do ambiente estudantil. Na USP, em São Paulo, através de Eduardo Coutinho, existe um avançado estudo da arte do gesto. Coutinho, aliás, é um dos mais estudiosos mí-

micos do Brasil, um respeitável artista com vocação científica e que vem dando grande status à nossa arte com sua ousada dedicação. A CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), escola de teatro que atende praticamente aos jovens de classe média do Rio de Janeiro, tem Ana Teixeira como professora de Mímica Corporal Dramática. O Centro de Estudos do Movimento, no Rio de Janeiro, conhecido como Escola Angel Vianna, tem na figura de Paulo Trajano, a representação da mímica dentro do estabelecimento. Evidentemente que deva existir outras escolas espalhadas pelo Brasil adotando a mímica em sua grade curricular, mas desconheço sua existência. A Escola Macunaíma, de Antunes Filho, foi uma das primeiras do Brasil a adotar a mímica em sua grade curricular. Vale a pena destacar o brilhante trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Solar da Mímica, escola situada no interior de São Paulo, que tem se dedicado ao ensino da mímica e vem a cada ano fixando seu espaço no cenário artístico nacional. Muitos jovens já estiveram no Solar da Mímica, que vem se tornando uma verdadeira lenda no teatro atualmente. Em Curitiba, Mauro Zanata criou a "Escola do Ator Cômico", onde a mímica é uma disciplina obrigatória. Um trabalho que merece estar neste artigo. Tenho atualmente 4 pessoas no Brasil que aprenderam comigo (discipulamente) a técnica e o repertório que

Cartas de Rodez - AMOK (RJ)

aprendi com Everton Ferre, são eles: Denise Wal (SP) e que atualmente está no Cirqe du Soleil, no Canadá, trabalhando seus números aéreos de circo, portanto, não mais envolvida com a mímica; José Maria Lopes Borges (Amapá), Julio Hernandes (Baurú-SP) e Sérgio Bicudo (Amazonas).

Também influenciei, num certo sentido, o mímico Mário Fiorin Neto e, certamente, Álvaro Assad que, embora tenha técnica bem diferenciada da minha, não podemos negar que fomos afetados um pelo estilo do outro, durante o período em que trabalhamos juntos formando uma dupla de mímicos entre 1992 e 1994. A mímica vive atualmente um momento muito delicado de sua história no Brasil. Nunca houve um reconhecimento oficial da grandeza de Ricardo Bandeira e Luis de Lima embora, é claro, os artistas de teatro nunca os tivessem ignorado. Mas a contra-informação de bastidores, sobre o trabalho dos mímicos, confunde a cabeça dos jovens atores que acabam caindo num discurso anacrônico sobre o trabalho metódico dos mímicos brasileiros, considerando-os repetitivos e sem imaginação; sem dúvida, uma estratégia "elitizada" e "europeizada", que impede os jovens de enxergarem a montanha toda, ao invés de só os seus arbustos.

Os mímicos que mais sofrem com esta falsa argumentação por parte de alguns setores da "classe" artística são os pantomimos que, ignorados em suas pesquisas, são tratados injustamente como clones de Marcel Marceau, como se o único pantomimo do mundo fosse Marceau. A pantomima existe há mais de 2.500 anos, desde a Grécia antiga e, embora o estilo de Marceau seja moderno, construído ao longo do século XX, os pantomimos sempre existiram no mundo. Sempre houve na história do teatro, artistas que faziam e fazem pantomima independentemente da existência de Marcel Marceau.

Vivemos em uma sociedade de "cânones": ou você é canonizado pela mídia televisiva ou pelo poder acadêmico. O teatro é massacrado pelos dois lados e os pantomimos, frágeis figuras dentro de todo este processo, acabam ignorados e vivendo um certo abandono dentro dos ambientes "consagrados"!

As escolas de Mímica em todo o mundo são bastante divergentes entre si, mas todas reconhecem a grandeza de um grande mestre: Etienne Decroux, que foi mestre do Marcel Marceau e do Luiz de Lima e que hoje é a fonte segura da mais genuína pesquisa para uma mímica do terceiro milênio. Há no Rio de Janeiro, a diretora Ana Teixeira, que é uma pessoa credenciada para falar da técnica de "Mímica Corporal Dramática", interpretação genuína do grande mestre francês que passou mais de 70 anos pesquisando a arte do gesto, imprimindo a ela um forte rigor de pesquisa e investigação. Posso citar nesta entrevista também a figura de Paulo Trajano que tem uma formação seme-

lhante a Ana Teixeira e dedica-se ao ensino da técnica de Mímica Corporal Dramática do mestre Etiénne Decroux. As pesquisas de Etiénne Decroux encontraram ressonância, recompensando assim seus longos anos de estudo, pesquisa e desenvolvimento da Mímica Corporal e, hoje, jovens do mundo todo estão descobrindo sua técnica e buscando-a vigorosamente. No entanto, o ensino da pantomima por parte de mímicos mais intuitivos, tem prestado um serviço primordial para despertar o talento nos jovens. Quando um jovem ator aprende técnicas de encenação gestual, e coloca em prática um repertório apreendido de solos gestuais, vai encontrando, aos poucos, a revelação da arte do gesto em todas as suas nuances. Isto aconteceu com o jovem ator Victor de Seixas que, depois de ter sido iniciado em uma de minhas oficinas de 1992, nunca mais parou de estudar e, tendo esgotado as possibilidades de estudos no Brasil, foi estudar na escola de Mímica Corporal Dramática, que antes era em Paris e agora está situada em Londres. Posso dizer, orgulhoso, que Victor de Seixas já me superou em todos os sentidos, mas foram as simples aulas de pantomima e iniciação gestual que o despertaram para o sacerdócio da arte do ator.

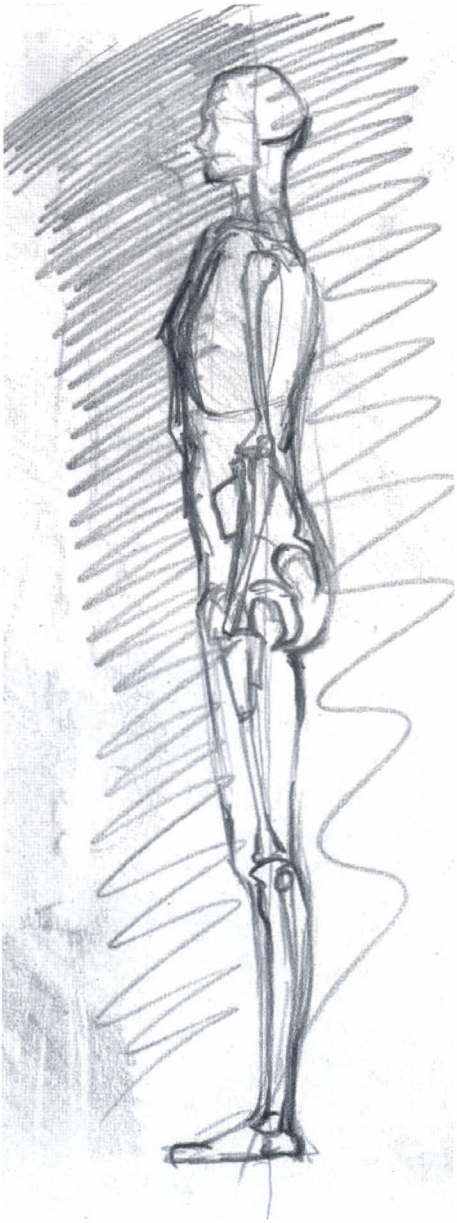
O Carpinteiro - Decroux

Penso que o conservadorismo, por parte das escolas de teatro, deixa o ator antimímico sem o recurso corporal e reflexivo necessário para se construir uma boa cena. Tornando-os burocráticos e friamente técnicos, excessivamente "sonoros", porém sem "ressonância" no palco. Acredito que a mímica seja fundamental para o desenvolvimento de um ator total. O que, talvez, torne difícil a aproximação do espectador com esta forma de arte é que nós, os mímicos, carregamos conosco uma espécie de "maldição" porque deixamos nossa arte envolta numa aura de "mistérios" e preservamos um certo "segredo", que vem da visão individualista e classista européia, diferentemente da visão dos brasileiros que se pretende mais coletiva se acionada com vigor. Tenho grandes esperanças na arte da mímica. Acho um luxo para o Brasil termos nomes tão significativos nesta arte fazendo bonito dentro e fora do país. Você, amigo leitor, não tem idéia do que é um espetáculo do Everton Ferre ao vivo, ou do Fernando Vieira, do Luis Louis, do Josué Soares. A capacidade de emocionar através

do gesto é o que faz

das artes de primeira linha em diversos países do mundo. Não é à toa que podemos senti-la nos passos do Michael Jackson, nas interpretações de atores como Robin Wiliams, Jimi Carey e tantos outros do cinema americano e nacional. A Mímica influenciou fortemente o Hip Hop, as danças de rua e a Dança Contemporânea. Nos países Orientais a mímica tem status de arte principal e os mímicos são muito respeitados e amados por crianças, mulheres e homens. É uma arte que tem muito a dar à humanidade e que tem no Brasil alguns de seus principais intérpretes no mundo do espetáculo contemporâneo.

Jiddu Saldanha



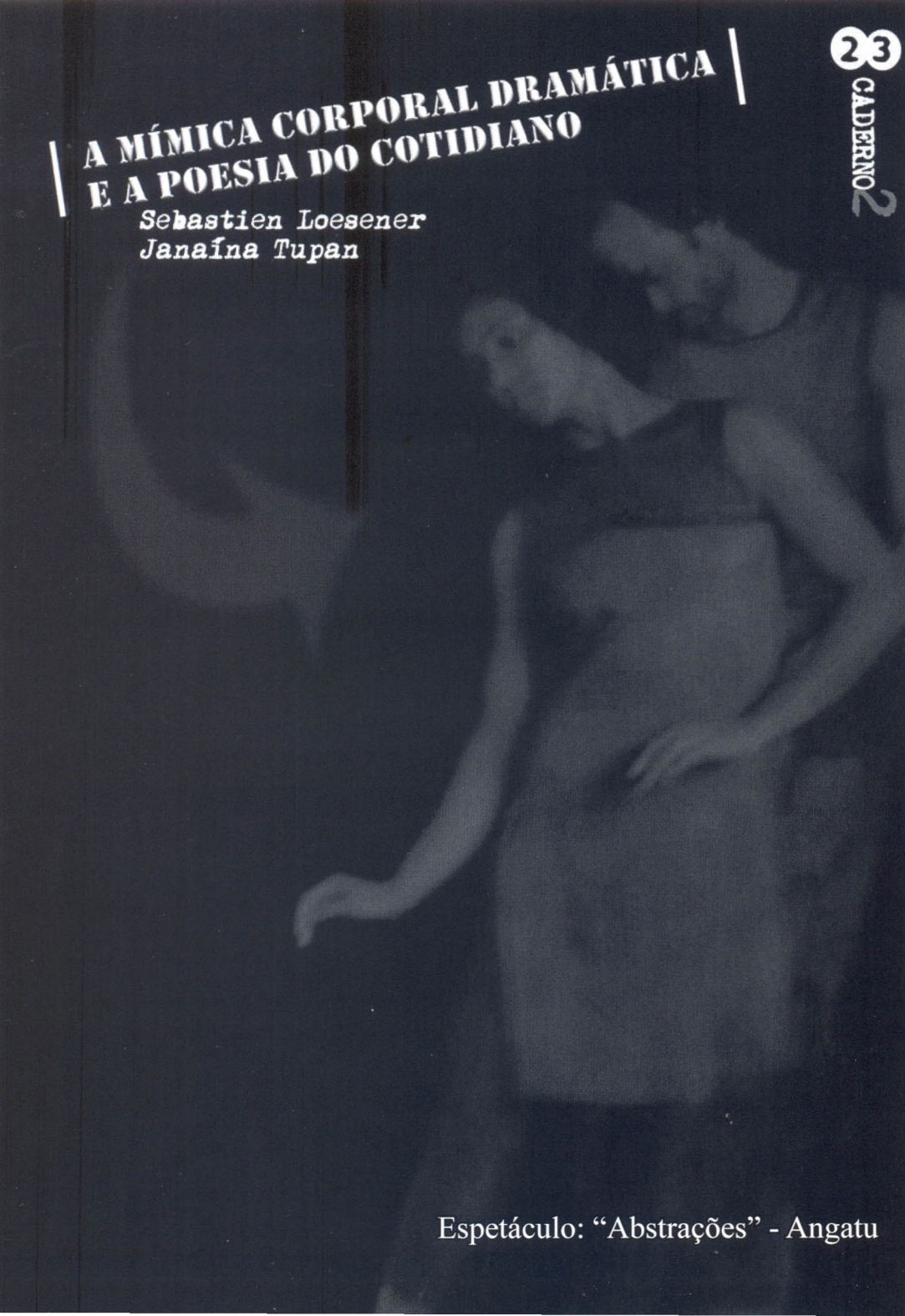
OBS – Este texto foi escrito a partir de especulações intuitivas e conversas com artistas ligados ao teatro gestual brasileiro e internacional (2004).
Muitos nomes não estão citados aqui e este texto pretende apenas ser uma versão do fato e não o fato em si, tipo de abordagem completamente aceita pela visão historiográfica moderna.
(o autor)

Revisão – João de Abreu Borges

A MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA E A POESIA DO COTIDIANO

Sebastien Loesener
Janaína Tupan

23 CADERNO 2



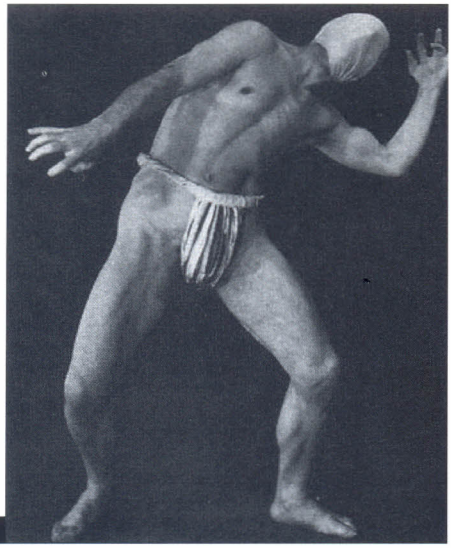
Espetáculo: “Abstrações” - Angatu

A noção de poesia é bem difícil de ser definida. Além do verso e da prosa, artes da literatura, podemos concordar que se encontra poesia nas coisas que são belas, porém, beleza não é o suficiente. Ter bons olhos é uma coisa, mas ter a poesia no olhar, aí sim, é quando nos elevamos e mergulhamos. Sem entrar em uma tentativa de definição impossível, podemos assumir que a poesia é bela, mas que ela também nos eleva.

Alguns encontram poesia no cotidiano, nas pequenas ações, na observação das coisas simples, no entanto, isso não significa que tudo seja belo e capaz de nos elevar, longe disto. É o olhar, o ponto de vista, uma capacidade humana de engrandecer a alma com todo alimento.

Para encontrar poesia no cotidiano é necessário saber ver. Mas e na arte? O poeta é o artista que deve então, não somente saber observar e encontrar poesia dentro do seu assunto, mas saber como representá-la. Cebolas ou um quarto vazio são assuntos de banalidade exemplar, mas por Van Gogh! Quanto ao Teatro, raramente se contenta em representar um legume ou uma cadeira, mesmo um homem nu. Já que o drama, no teatro, é sobretudo uma questão de situações. Os homens evoluem dentro de uma circunstância dada, tentam encontrar uma saída através de suas ações, mesmo quando estas são puramente verbais, o homem somente não é suficiente. A poesia se encontra frequentemente no texto, às vezes, nas imagens, mas o essencial é a situação. A poesia vem para acrescentar.

O homem poético, ou seja, o ator como artista fundamental do teatro é, portanto, aquilo que por um longo tempo busquei, até descobrir uma montagem de Mímica Corporal Dramática do Theatre de l'Ange Fou, O Inspetor Geral. A história do inspetor de Gogol é conhecida, mas o que me fascinou nesta obra, foi que cada pessoa em cena representava uma humanidade em cada gesto, cada movimento, mesmo quando permanecia de pé, parada, pela sua própria presença cênica. Sobre a base do texto de Gogol, eram mímicos que atuavam. Ao criar a técnica de Mímica Corporal Dramática, tendo o corpo do ator como matéria-prima para seu Teatro, Etienne Decroux (1898 - 1991) fez de



A Meditação - Decroux

toda representação algo fundamentalmente humano. Ao se recusar a colocar a atenção do espectador sobre a ilusão criada, ou de se contentar em explicar as emoções, como havia feito a pantomima, ele fez da Mímica uma arte que toca intensamente o homem ao representá-lo. A Mímica Corporal Dramática é poética no seu projeto e na sua essência.

As possibilidades dramáticas da Mímica Corporal são certamente infinitas, assim como são infinitos os tipos de ação, de emoção, etc. Mas o que me marcou logo quando me formei na Escola Internacional de Mímica Corporal Dramática, com os últimos assistentes de Decroux, Steven Wasson e Corinne Soum, foi perceber que as coisas mais simples traziam em si os elementos poéticos e cada movimento tinha um alcance. Se manter ereto, imóvel, é ser uma Torre Eiffel: os pés ancorados no chão permitindo o corpo se elevar até o céu, afirmando uma presença imponente, já é, sem nada a fazer de aparente, antes mesmo do movimento, a ação de ser. Uma série de exercícios de movimento de cabeça representa as diferentes etapas do processo do pensamento, etc. Muitos exercícios denominados "figuras de estudo" são feitos de ações simples, como pegar um copo em um determinado lugar e colocá-lo em outro. O que importa aqui não é o copo, mas sim o homem que o pega e o coloca. A ação estilizada traz a atenção para ele, o homem. Esta pesquisa faz de "uma ação simples, uma figura tão grande quanto o espaço cênico", como nos dizia Steven Wasson.

O primeiro nível poético da Mímica Corporal, a técnica em si, preocupa-se com saber criar para além da simples representação, a arte como artesania. É suficiente considerar a etmologia: poesia (do grego: fazer, criar) e arte (do latim: saber fazer), toda estilização é potencialmente poética. Desta forma, mesmo sobre ações simples, tudo se torna símbolo, e além de ser belo, nos eleva pelo exemplo: é o modo que revela o homem, ou mesmo o Homem.

Para uma ação simples que é representada, há toda uma atividade humana que não é propriamente simbólica e está escondida, que é a propriedade do homem de pensar sobre o que faz. Atualmente há máquinas que podem fazer quase tudo, máquinas funcionais, porém máquinas não têm a necessidade do fazer, intenção, respiração, preparação, decisão, dúvida. Através da articulação do corpo, do dinamo-ritmo, do engajamento do peso, princípios básicos da técnica, a Mímica pode expressar tudo isto, e ela o faz, mesmo a representação de uma máquina pode ser bela e instrutiva, e aqui pensona peça A Fábrica (1946), de Etienne Decroux. A peça representa, sobretudo, a alienação do homem em uma função.

O pensamento não é uma abstração, mesmo que ele a permita. O Desejo pode ser uma abstração, assim como o Amor e o Ódio, mas quem sente desejo, quem está enamorado ou com ódio, sabe até que ponto estes sentimentos são concretos, embora

toda representação algo fundamentalmente humano. Ao se recusar a colocar a atenção do espectador sobre a ilusão criada, ou de se contentar em explicar as emoções, como havia feito a pantomima, ele fez da Mímica uma arte que toca intensamente o homem ao representá-lo. A Mímica Corporal Dramática é poética no seu projeto e na sua essência.

As possibilidades dramáticas da Mímica Corporal são certamente infinitas, assim como são infinitos os tipos de ação, de emoção, etc. Mas o que me marcou logo quando me formei na Escola Internacional de Mímica Corporal Dramática, com os últimos assistentes de Decroux, Steven Wasson e Corinne Soum, foi perceber que as coisas mais simples traziam em si os elementos poéticos e cada movimento tinha um alcance. Se manter ereto, imóvel, é ser uma Torre Eiffel: os pés ancorados no chão permitindo o corpo se elevar até o céu, afirmando uma presença imponente, já é, sem nada a fazer de aparente, antes mesmo do movimento, a ação de ser. Uma série de exercícios de movimento de cabeça representa as diferentes etapas do processo do pensamento, etc. Muitos exercícios denominados "figuras de estudo" são feitos de ações simples, como pegar um copo em um determinado lugar e colocá-lo em outro. O que importa aqui não é o copo, mas sim o homem que o pega e o coloca. A ação estilizada traz a atenção para ele, o homem. Esta pesquisa faz de "uma ação simples, uma figura tão grande quanto o espaço cênico", como nos dizia Steven Wasson.

O primeiro nível poético da Mímica Corporal, a técnica em si, preocupa-se com saber criar para além da simples representação, a arte como artesania. É suficiente considerar a etmologia: poesia (do grego: fazer, criar) e arte (do latim: saber fazer), toda estilização é potencialmente poética. Desta forma, mesmo sobre ações simples, tudo se torna símbolo, e além de ser belo, nos eleva pelo exemplo: é o modo que revela o homem, ou mesmo o Homem.

Para uma ação simples que é representada, há toda uma atividade humana que não é propriamente simbólica e está escondida, que é a propriedade do homem de pensar sobre o que faz. Atualmente há máquinas que podem fazer quase tudo, máquinas funcionais, porém máquinas não têm a necessidade do fazer, intenção, respiração, preparação, decisão, dúvida. Através da articulação do corpo, do dinamo-ritmo, do engajamento do peso, princípios básicos da técnica, a Mímica pode expressar tudo isto, e ela o faz, mesmo a representação de uma máquina pode ser bela e instrutiva, e aqui penso na peça A Fábrica (1946), de Etienne Decroux. A peça representa, sobretudo, a alienação do homem em uma função.

O pensamento não é uma abstração, mesmo que ele a permita. O Desejo pode ser uma abstração, assim como o Amor e o Ódio, mas quem sente desejo, quem está enamorado ou com ódio, sabe até que ponto estes sentimentos são concretos, embora

escondidos no fundo. A especificidade da Mímica Corporal é a de permitir que o corpo expresse tudo isto. Um exemplo simples, se é que há algum, é o da figura da oferenda! Antes de apresentar a oferenda, há a ideia de oferecer, a intenção. O busto tem a função, aqui, de ser o motor para o movimento, pois não é a mão que oferece, mas o coração.

A figura começa indo em sentido contrário ao do receptor, criando uma distância respeitosa, antes mesmo do ato de oferecer, tendo assim, todo o espaço para se desenvolver. O ritmo também cria nesta figura a respiração necessária para o sentimento que anima o gesto. « O corpo é uma luva, cujos dedos seriam o pensamento» (E. Decroux, Paroles sur le Mime, pág 30). A Mímica Corporal Dramática permite a expressão daquilo que está no interior do homem. Ela permite « tornar visível o invisível», expressão clássica do próprio Decroux. O sentimento é mais que expressado, ele é representado. Esta beleza do invisível revelado valoriza as qualidades humanas de uma ação, seja ela simples ou mesmo cotidiana. Através da estilização, a Mímica Corporal confere a ação um alcance poético. Dissemos que a beleza não é suficiente para a poesia, mas que esta deve nos elevar. Ao revelar o homem em cada movimento, o mímico corporal deve ser exemplar, e isso será suficiente para elevar a alma. Mas ele vai mais longe neste sentido. Dentro de uma ação estilizada, tudo se torna símbolo, e todo símbolo uma metáfora. A própria técnica nos oferece exemplos, como dissemos anteriormente; cada movimento, cada exercício tem um alcance simbólico: se manter ereto, afirmando o verbo Ser, a abertura das pernas, a abertura do coração, a generosidade. Contudo, o que há de mais específico na Mímica Corporal, e como seu próprio nome indica, é o engajamento do corpo. Por um lado, como o corpo do homem, no sentido anatômico e essencial, se prepara, se adapta, se conforma, durante e em vista a uma ação; e por outro, como ele é afetado por esta. O corpo sendo a base da Mímica faz com que a representação do homem em ação se eleve ao nível da metáfora do Homem.

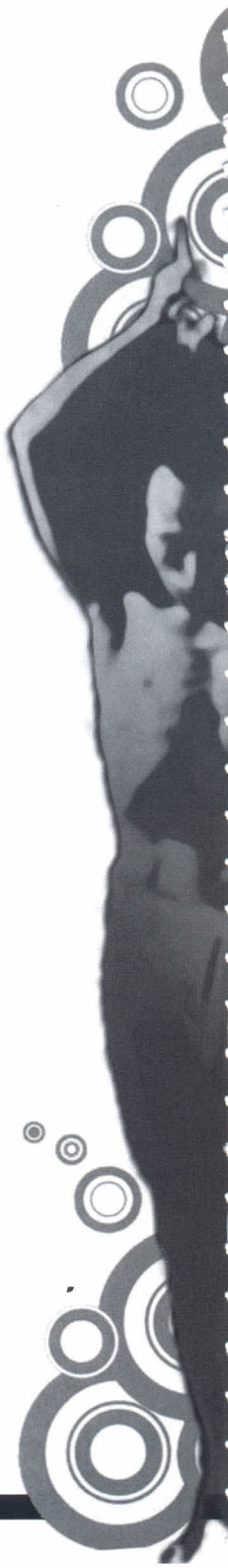
Peguemos por exemplo uma peça de Etienne Decroux, O Carpinteiro, É interessante notar que esta é uma peça que foi criada cedo por Etienne Decroux, nos anos 30, e que ele continuou a desenvolvê-la durante toda sua vida. Esta peça retrata o trabalho do carpinteiro: aplainar, traçar o compasso, furar, parafusar, desenhar, carpir a madeira. O que ele constrói é impossível de definir, porque a ilusão do objeto não é a essência desta peça. O que ela representa é o trabalho em si, o aspecto humano em oposição ao aspecto funcional. A perfeição pelo estudo do trabalho do homem é tal que O Carpinteiro foi

1N.E. Etienne Decroux criou pequenas peças para estudos, exercícios cênicos, semelhantes a coreografias curtas, classificadas por figuras de estilos, como por exemplo, o ato de ofertar.

PLATFORM 88 (PARIS)

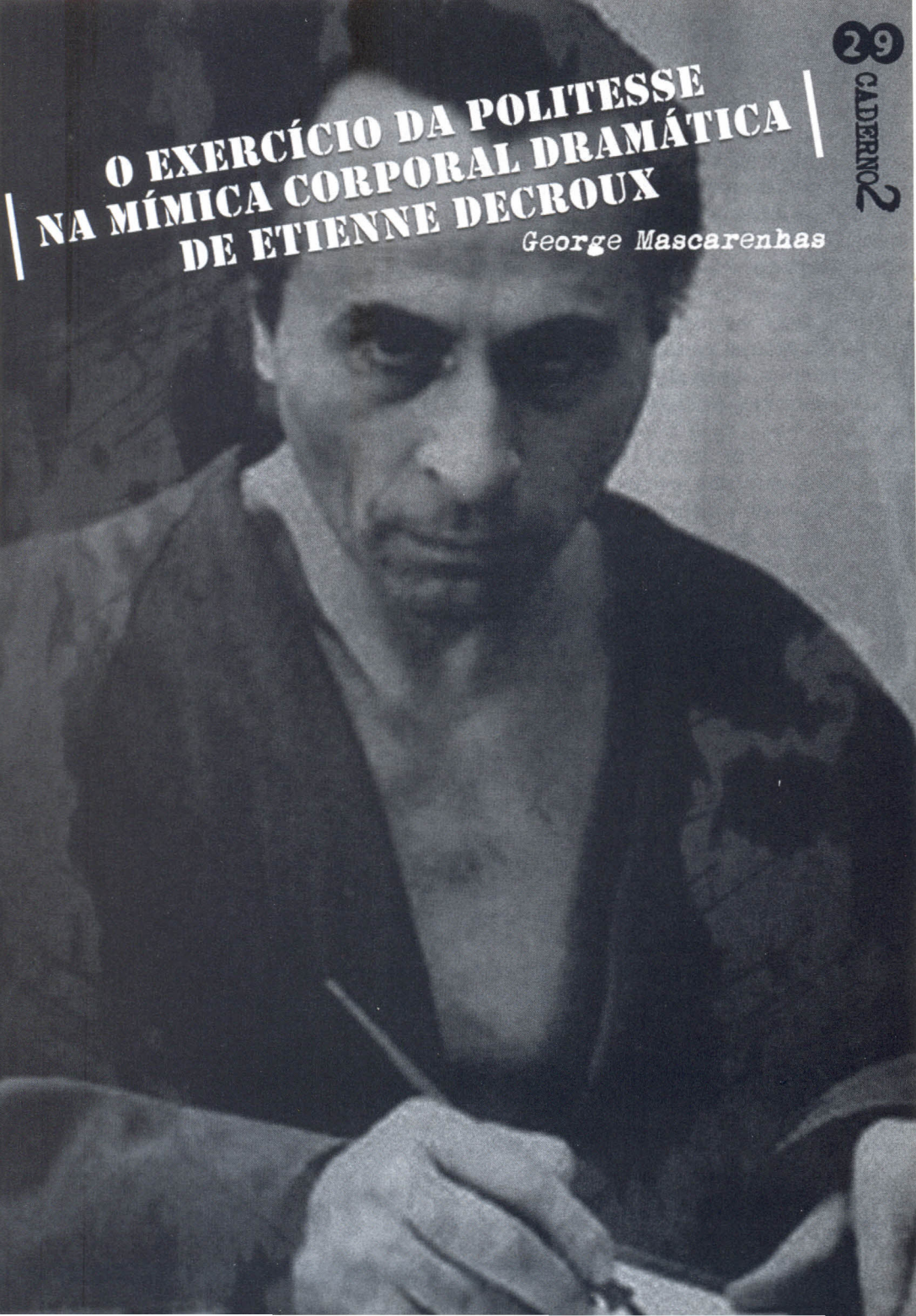
representado nu, oferecendo ao olhar o puro movimento do homem, a essência de sua ação. Assim, esta peça é mais do que um ensaio sobre a carpintaria; ela é um ensaio sobre a artesania, uma metáfora da luta do homem contra a matéria, uma luta árdua, pois a madeira não se deixa fazer facilmente; e inteligente, porque o artesão deve, sem cessar, pensar sobre o que ele faz, refletir antes de agir, depois verificar o que fez. Este pensamento não é aquele de um intelectual, mas um pensamento que toma corpo, ganha formas. Quando o carpinteiro pensa, o mímico dá corpo a este pensamento. Trabalhar na matéria já é também pensá-la. A peça é uma metáfora da artesania, a metáfora da luta do homem contra a matéria, a metáfora do movimento do pensamento. Uma peça de Mímica não é necessariamente uma peça que trata apenas de assuntos simples ou cotidianos. Os temas são infinitos. Mas no interior dessas peças, cada movimento fala, mesmo o mais simples. A Mímica Corporal Dramática permite a uma ação simples e cotidiana se tornar poética. Não é um olhar sobre esta técnica, ao contrário, esta técnica é que leva o olhar a se desenvolver além, a forma, permitindo o movimento transcender o gesto. Ir além da simples representação é uma condição necessária da arte.

A poesia como beleza capaz de nos elevar é, finalmente, isso que se reconhece em uma obra de arte. Para assim dizer que a Mímica Corporal é uma arte dramática completa.



O EXERCÍCIO DA POLITESSE NA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA DE ETIENNE DECROUX

George Mascarenhas



Concluí minha formação na Mímica Corporal Dramática em 1998, na École de Mime Corporel Dramatique de Londres, atual Ange Fou International Mime School, sob a direção de Steven Wasson e Corinne Soum. Desde então, tenho me dedicado à aplicação da técnica em diferentes experiências de ensino, com ou sem vínculo acadêmico, no nível superior e em cursos informais, e em produções artísticas.

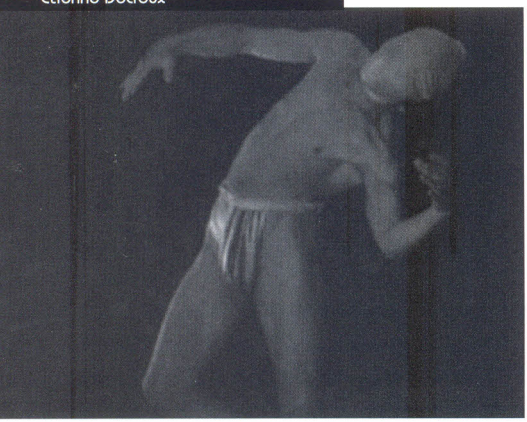
Ao longo deste período, em diversas ocasiões, tenho me deparado com textos ou comentários de estudiosos e artistas de teatro referindo-se à Mímica Corporal Dramática como uma técnica ultrapassada, de interesse histórico, mas de pouca aplicação na produção artística contemporânea.

Essas percepções são freqüentemente defendidas com argumentos construídos a partir de imagens do próprio Decroux ou de seus estudantes realizando exercícios ou figuras registradas entre 1940 e 1970, em 8 mm, atualmente disponíveis na internet.

Sem levar em conta todo o arcabouço teórico e prático da construção decrouxiana, considerando apenas essas imagens, cujas características nos remetem imediatamente ao cinema mudo, - inclusive com o acompanhamento de piano - tem-se de fato a impressão de uma experiência artística datada, a ser investigada pela "arqueologia teatral".

Nessas imagens em preto e branco, além de características pessoais de Decroux - como sua irritabilidade e perfeccionismo, sempre referidos nos textos e entrevistas dos seus antigos alunos como alguns dos traços dominantes do mestre -, podem ser observados alguns elementos que remetem à preocupação com a estilização e o artificialismo, o que para Benhaim (2003) é um vestígio da influência da dança clássica e do Maneirismo na construção da mímica.

A aproximação da construção decrouxianacom poéticas classicistas ou neoclássicas e o ponto de evolução em que se encontrava a própria técnica no momento dos registros também são utilizados como justificativas para enquadramento da Mímica Corporal como uma elaboração com pouca ou nenhuma repercussão para a produção artística contemporânea. Um conjunto dessas imagens denominado "a gramática" contém seis grupos de exercícios: ações de politesse, designações, os braços, prise et pose, o copo d'água e o toque. Em cada um dos grupos, tem-se uma série de figuras referentes ao tema principal. Assim, por exemplo, o copo d'água abriga


Etienne Decroux

figuras como 26 movimentos para beber, enquanto na seqüência de ações de politesse encontram-se estudos para saudações, cumprimentos e adeuses. Nas imagens, vê-se o intérprete Decroux exercitar o seu estilo pessoal , o qual pode ser sintetizado no esquema geral da politesse – considerada por ele como uma marca da evolução da humanidade. "Quando nos separamos da politesse, isso significa que andamos para trás." (DECROUX, 2003, p. 203).

Em primeiro lugar, a politesse, cuja necessidade surge da civilização da pólis, pode ser definida como um conjunto de manobras sócio-culturais que permitem "dar aos outros a possibilidade de guardar seus [próprios] segredos" (DECROUX, 2003, p. 203). Como um traço de civilização, o homem se ajusta ao espaço do outro e dos objetos para não esbarrar, não empurrar e não agredir, tanto do ponto de vista físico, quanto do ponto de vista moral. Esta lógica está presente em diversos princípios e exercícios da mímica e em todo o repertório de peças e figuras de Etienne Decroux, como traço dominante, e é possível que este seja também, de algum modo, mais um dos elementos que conferem àquelas imagens e, de algum modo à própria mímica, um certo atributo passadista, o que pode ser imediatamente contradito pelas produções artísticas contemporâneas realizadas com base na técnica. A politesse é tida como uma noção antiga ou elitista, da belle époque francesa, cujos códigos de comportamento social eram tão claros que sua quebra podia ser facilmente considerada como escandalosa, transgressora, ou até criminosa. Nisto reside, por exemplo, a força da atitude dos artistas das vanguardas modernistas do início do século XX, contrários aos modos de comportamento e as convenções sociais de sua época, mesmo com significativas variáveis ideológicas e poéticas entre os diferentes estilos. Como sugere Peter Gay (2009), o "fascínio pela heresia", o confronto com o gosto e sensibilidade burgueses e o ataque direto a todos os estilos artísticos convencionais e mesmo a outros estilos vanguardistas nascentes é possível naquele

momento também porque as demarcações sociais e artísticas estavam muito claramente estabelecidas.

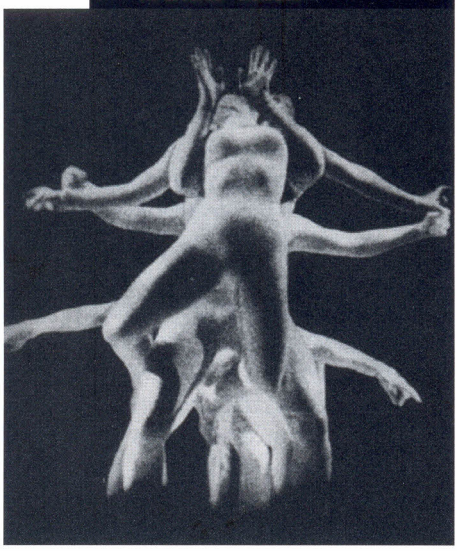
Evidentemente, essas mesmas mudanças provocadas pelos artistas, ao longo do tempo, tendem a estabelecer-se como normas-padrão de comportamento, que serão por sua vez rediscutidas e renovadas, a partir de eventos históricos, do surgimento de novas formas de pensamento, de descobertas científicas devastadoras para os paradigmas vigentes, no ciclo dinâmico da humanidade.

Desse modo, todas as revoluções dos costumes no século XX, a exemplo dos movimentos de liberação sexual iniciados na década de 1960, dão conta de parte dos fenômenos que, de algum modo, transformaram a politesse hoje em uma personagem balzaquiana, com luvas e chapéus, ou talvez, cartolas e bengalas.

Além disso, a possibilidade de acesso às informações de diversos grupos humanos, em sua pluralidade, na vida contemporânea, dificulta ou inviabiliza uma perspectiva unificadora ou programática para os comportamentos sociais. Assim, o entendimento decrouxiano da politesse se choca contra as paredes das infindáveis perspectivas culturais, o que significa que "não furar os olhos do espaço", como modo de comportamento social, apesar de seu elevado caráter de natureza ética, não ocupa mais um valor de centralidade no dia-a-dia dos cidadãos da pólis contemporânea. ocupa mais um valor de centralidade no dia-a-dia dos cidadãos da pólis contemporânea. Em alguns casos, a politesse precisa ser legislada nos locais de trabalho ou nos espaços de convivência, para que se evitem processos judiciais decorrentes do que ainda são considerados excessos nos comportamentos. Não à toa, alguns filósofos da atualidade, como Peter Singer (2004), propõem o exercício da cortesia como uma forma de realização da ética na vida cotidiana. Nessa perspectiva dar um "bom dia" não é apenas o cumprimento de uma formalidade, mas o exercício da ética no convívio social. Este aspecto ético, justamente, aponta para o segundo nível de caracterização da politesse decrouxiana:

Maximillien, Marceal e Decroux

As árvores - Decroux



Eu não quero permanecer o que sou; eu quero me tornar o que desejo ser.O que é este 'eu' que fala desse modo?
- É o meu melhor 'eu'.
E o que é este 'eu' do qual eu falo?
- É o meio de todos os meus 'eus'.
A politesse: Eu quero ter o comportamento que teria se eu fosse bom com constância.
Talvez eu me torne algum dia.[1]
Até lá, eu vivo a divina comédia.
Conformar-nos com constância aos mandamentos do Bem está além de nossas forças; resta-nos dizer o que é certo.
(DECROUX, 1994, p. 118)

A politesse decrouxiana, longe de se caracterizar apenas como a mimese de um modo de comportamento social de um determinado porto histórico-social, é expressão de um desejo de construção artística vinculado ao estabelecimento de valores éticos e funciona como um dos dispositivos para acionar o espírito revolucionário da mímica, o imaginário artístico. Como estilo artístico, sua aplicação prática é percebida através dos caminhos percorridos pela movimentação do artista: o mímico se move às vezes sob um globo – à semelhança de Atlas – ou dentro dele, com fomas que seguem linhas retas ou curvas, mas sempre com o cuidado de não "ferir os olhos do presente em todo o repertório decrouxiano e pode ser observado nas quatro categorias de movimento (l'homme de salon, l'homme de Sport, l'homme de songe e statuaire mobile), criadas por Decroux.

Dentre as categorias, porém, L'Homme de Salon (homem de salão) é, por definição, a categoria de ênfase da politesse. Nesta categoria encontram-se os estudos de movimento e atitudes do homem social, em relação com os outros, imagem inspirada nos salões da corte de Louis XIV. O homem de salão é cuidadoso, polido, elegante. A imagem histórica pode levar também à falsa impressão de um conteú do datado, como já mencionado. No entanto, essa é a cate-

[1] No original: "En attendant, je joue la divine comédie"

goria do esforço escondido, cuja percepção se encontra em diversas circunstâncias de natureza social. A luta é interna e contida e se limita ao exercício da cortesia, de evitar constrangimentos, de ceder o espaço ao outro. Em situação social, as ações não estão geralmente carregadas de grandes esforços e, por esta razão, os contrapesos, base de todo o estudo da mímica, estão escondidos, disfarçados, ou então se cria uma inversão de esforço, de modo que é dado um acento especial a ações que, na realidade, não dependeriam de força em sua realização. Assim, por exemplo, um adeus, atitude típica do homem de salão, pode ser realizado com grande vibração e, portanto, esforço muscular, o que "disfarça" ou desloca o olhar para longe do esforço atual do contrapeso. De acordo com Soum (2009), o homem de salão é a representação de atividades sem fins objetivos de produção, é um modo de agir sem esforço aparente. O homem de salão oferece algo a alguém, desvia-se para não esbarrar, pega objetos que foram derrubados, cumprimenta e despede-se.

Na categoria homem de esporte, caracterizada pela representação de ações com esforço visível, a politesse apresenta-se ou de modo sutil, através de movimentos arredondados, cuidados com as posições de braços e cotovelos, sob a égide de "não furar os olhos do espaço", ou como tema para interrupção da ação principal. Um exemplo se encontra na peça O carpinteiro (1931), na qual, em meio a diversas ações de grande esforço físico, há um momento de respiração que pode ser descrito como uma saudação ou um adeus a alguém que passa, uma atitude do homem social.

O estilo da politesse se faz onipresente na categoria homem de sonho, pela necessidade de instalação do mímico no equilíbrio instável, no estado de suspensão. Os contrapesos são leves e, mesmo com a utilização de grandes arrebatamentos dínamos-rítmicos, há muito cuidado com a articulação e a movimentação dentro e fora da imagem da esfera.

Por fim, na estatuária móvel, a politesse está presente como parte integrada ao estilo, mas não como temática, já que não há referência aos modos de comportamento do "homem que...". A lógica da movimentação do homem sob ou dentro da esfera se

> O homem de salão não faz nada. Ele se movimenta. Ele faz movimentos... mas não excessivamente. Ele não faz gestos bruscos, ele dá passagem. Ele age sem agir. [...] Não se pode vender algo que ele tenha feito. Ele não faz nada que possamos vender. Ele pega um lenço que uma se¬nhora deixou cair. Ele tem maneiras agradáveis, polidas, respeitosas.

instala soberana e o espaço de atuação é restringido pelo enraizamento no equilíbrio instável, obrigando o mímico a utilizar-se do domínio da articulação e dos dínamos-ritmos. O estudo da Mímica Corporal Dramática implica necessariamente no entendimento e apreensão do estilo da politesse, através do estudo das categorias do movimento, uma vez que o pensamento de Etienne Decroux não está separado da forma e ordenação de sua arte. Assim, não é possível aprender uma figura ou peça do repertório decrouxiano sem a compreensão das implicações técnicas e éticas do estilo da politesse, que se ampara, sem dúvida, em modos de comportamento daquele tempo e cultura.

Isso não significa, porém, que o exercício artístico da Mímica Corporal seja reduzido a uma reprodução do estilo decrouxiano. Em cada lugar, cada artista tem a possibilidade de desenvolver o seu próprio estilo, ampliando ou redescobrindo a poética decrouxiana para a construção de novas perspectivas artísticas. E é através dessa dinâmica que a técnica pode manter-se e perdurar, como uma língua viva.

Desta forma, se por um lado a politesse, os modos de comportamento, não são mais os mesmos do período em que Decroux criou o seu estilo, por outro lado, cada cultura em cada tempo é portadora de modos de compor tamento próprios e de um conjunto de valores éticos que permitem a manutenção dos diversos vínculos sócio-culturais.

Do ponto de vista estético, portanto, é preciso reconhecer a politesse como um princípio para o movimento e não como uma receita de atuação cênica. A apropriação da politesse não tem por objetivo, portanto, reproduzir funções e expressões cristalizadas, mas dar vazão à potência das relações caóticas e múltiplas do imaginário contemporâneo, na medida em que aponta para a expressão de uma ética igualmente contemporânea.

Em síntese, o valor da politesse como elemento poético da Mímica Corporal Dramática se afasta cada vez mais de uma referência histórica e datada quanto maior for a apropriação dos princípios em cada tempo e lugar. Assim como a água, imagem freqüentemente utilizada por Steven Wasson e Corinne Soum, a mímica pode avançar em constante movimento, atingir diversos lugares, desviar-se, levar consigo traços do caminho já percorrido e receber novas aquisições, sempre com a potência de transformar as pessoas e lugares por onde passa...

Bibliografia

BENHAIM, Guy. Le style dans le mime corporel. In: PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003, p. 309-366

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

____. Les dits d'Étienne Decroux. In: PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003. p.57-209

GAY, Peter. Modernismo – o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

MASCARENHAS, George. A produção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e na pantomima moderna. Salvador: FSBA. Diálogos possíveis. Ano 6, n.1 (jan./jun. 2007), pp. 69-79, 2007.

_____. O espírito travesso na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux. Florianópolis: UDESC/CEART. Urdimento. Vol 1. No. 11, 2008, pp. 79-87.

REVISTA MIMUS. Salvador (BA): Padma/Faculdade Social. 2009. Disponível em <www.mimus.com.br>

SINGER, Peter. Ética Prática. São Paulo: Martins Fontes,1994

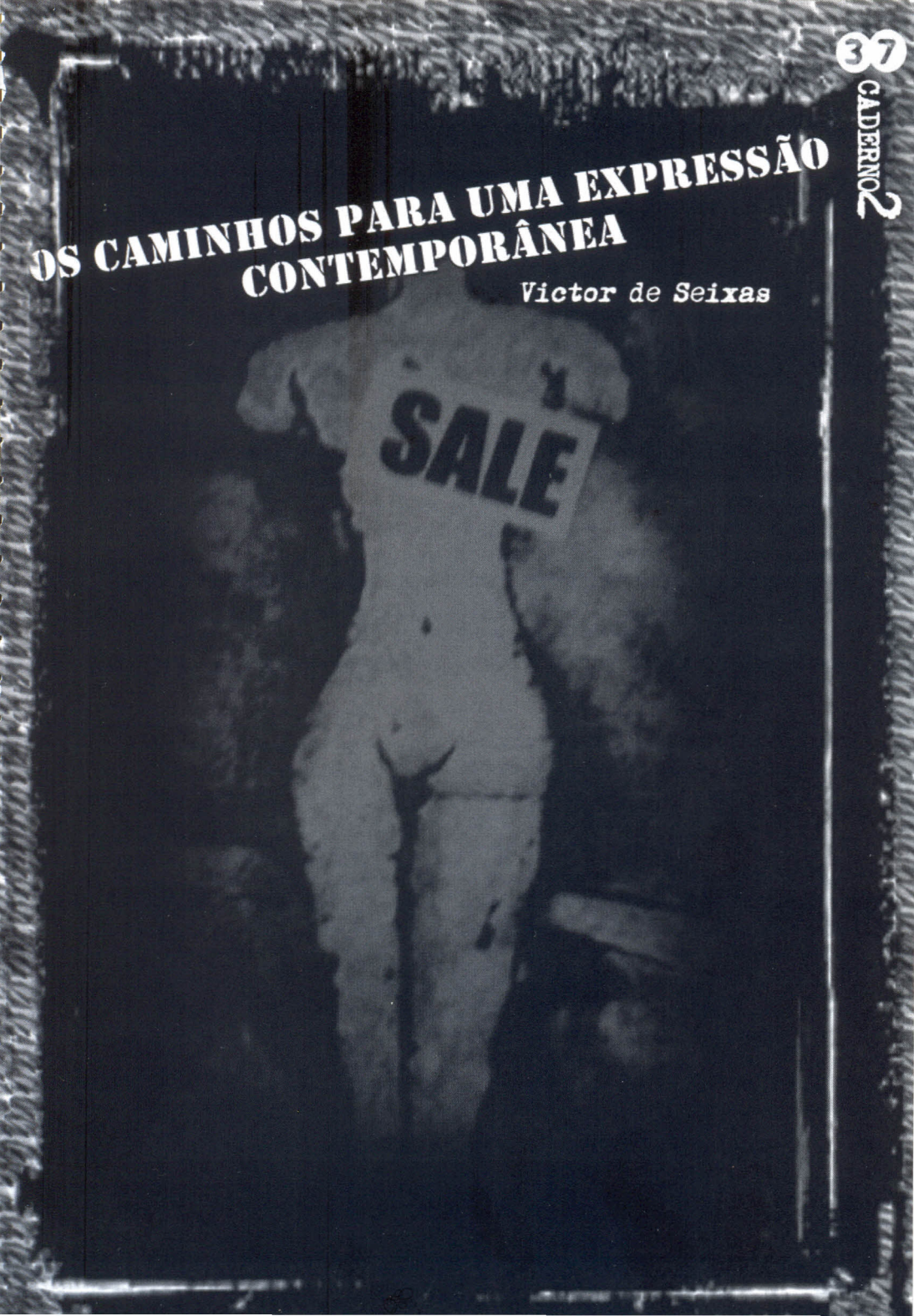
SOUM, Corinne. Etienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática. Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico. Ano.1, No.1. Salvador: Padma/Faculdade Social. p. 04-30, 2009.

Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em 07.08.2009

Ator e diretor teatral, formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique de Londres (1998), Doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Artes (UFBa), coordenador da Mimus – Revista online de Mímica e Teatro Físico e do projeto Viva Mímica - Oficinas gratuitas de Mímica Corporal Dramática
(Salvador-Ba). Contato: mascarenhas.george@gmail.com

OS CAMINHOS PARA UMA EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA

Victor de Seixas



Pensamos e ocupamos espaços

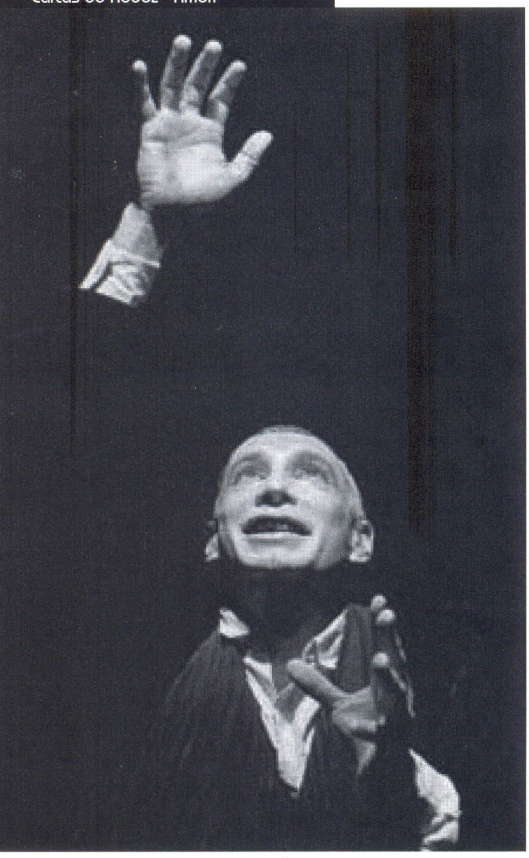
Este é um princípio básico, de certa forma inerente ao nosso pensar, todos os homens, quando acordados e em pleno uso de seus sentidos, compreendem de alguma forma que estão ocupando algum espaço, esta consciência sobre a existência de um espaço leva a conclusão que, primeiro existe um espaço, segundo que temos a capacidade de pensar que existe o espaço, mas este é exterior à consciência, temos assim uma sutil relação entre perceber que existe um espaço e perceber que estamos neste espaço, pois não podemos enxergar a nós mesmos fora da consciência, como um navio em um oceano de sensações, podemos até ver o reflexo do navio na água, mas não podemos sair deste navio.

A maior importância desta relação entre perceber a existência como um indivíduo e perceber o espaço exterior pelos sentidos físicos é que mesmo os dois estando intimamente ligados, nossa percepção de individualidade só acontece quando percebemos que existe um mundo externo independente de nossa vontade. Essa consciência que existe algo além de nós, como se fosse um mundo distinto, leva a criação de uma distinção, que como é dito pela tradição, um mundo físico e mundo mental. Podemos assim facilmente observar a impossibilidade de que se exista uma consciência sem que haja a existência, consciência sempre será consciência de algo, não é possível se pensar em alguma coisa que não se remeta ao "mundo exterior", nosso conhecimento está compulsoriamente ligado a nossa experiência, inclusive nossa imaginação que aparentemente pode parecer independente, se constrói sobre o que já vimos, escutamos, sentimos e experimentamos, a consciência acontece pela existência, o "pensar" não existe sem o "existir", ou ainda traduzindo para o conhecimento comum, a mente não existe sem um corpo.

"A existência precede a essência". Sartre

De forma diferente, a tradição do pensar ocidental sempre teve a tendência a separar os dois como objetos completamente distintos, iniciando na filosofia antiga, o filósofo grego Platão, em sua tentativa de explicar o universo, o dividiu em dois mundos, um perfeito e eterno, o mundo das idéias, e o outro imperfeito e temporal, o mundo físico. Essa divisão proposta por Platão, não só influenciou diversos outros filósofos e pensadores, como se tornou uma das fundações dos ideais religiosos das origens judaico/cristãs, nas palavras de Platão: o corpo é uma prisão da alma(mente), assim este corpo imperfeito e finito aprisiona a nossa

Cartas de Rodez - Amok



mente, perfeita e infinita, nos impedindo de ver o que seria o "mundo real", essa hierarquização do corpo no pensamento se incorporou de uma tal forma no inconsciente da sociedade ocidental que até hoje, mais de cinco mil anos depois da morte de Platão ainda continua fortemente enraizada em nossa cultura.

Pensar contra esta tradição de separar mente e corpo como coisas distintas, é algo importante para quem quer desenvolver qualquer trabalho de expressão corporal, como seria possível desenvolver essa expressividade, negando o corpo como parte de sua identidade? O que somos, somos porque existimos, nossa consciência é um reflexo de nossa existência, nossa existência depende de nossa consciência. Antes de pisar na sala de ensaio, ou de iniciar um treinamento, é interessante investigar as crenças que são levadas junto com o indivíduo, como pensamos nossa identidade? Seguimos a tradição de negação do corpo nos isolando em um lugar longínquo e fora do mundo físico? Ou assumimos nossa presença neste mundo agindo com a nossa consciência dentro da existência? Bem, esta consciência corporificada na existência, pede a ação, existir presume que ajamos e esta ação está vinculada a leis que não estão subjugadas a nossa vontade, além também de sofrer o confronto com outras existências, assim chegamos à relação: consciência-existencia-ação, a afirmação da consciência na existência é a ação, se existimos, agimos, só paramos de agir quando nossa existência termina.

A nossa ação se dá pelo corpo e é por ele que conhecemos, experimentamos e nos expressamos, é por ele que agimos e sofremos a ação de outros corpos, e a experiência que temos por nossos corpos é o que irá definir o que conhecemos e quem nós somos.

A expressão destes corpos se dá através da voz e dos movimentos, duas ações naturais ao homem, na comunicação

precisaremos necessariamente das duas ou uma das duas, não é possível haver comunicação ou expressão sem elas.

A Mímica e o estudo da ação do Homem.

O estudo da mímica é o estudo do movimento humano, da ação no mundo e a manifestação de pensamentos e emoções pelo movimento, abrangendo tanto o espaço inter-corporal como o extra-corporal. A interação com o mundo demanda esforço, tanto físico como mental e essa manifestação está intimamente ligada pela expressão de ideias e sentimentos, apresentados por nossa ação, essa é a grande preocupação do estudo da mímica, a ação do homem, e a ampliação de sua capacidades expressivas, elevando a possibilidade de criação com o corpo.

Mas não é possível falar em Mímica Contemporânea, sem falar antes em Etienne Decroux (1898-1991), considerado o pai da Mímica Moderna, foi quem definiu os princípios para o estudo da Mímica enquanto linguagem expressiva, compilando uma técnica que deu autonomia à Mímica como uma nova forma de arte, que estuda e reproduz a ação do homem em seu ato de existir.

Eu desejo um teatro qual o ator... é um intérprete de seu próprio corpo e tudo que ele faça, faça como um artista, não como somente uma exposição de sua natureza pessoal.
Decroux (1978)

Como não podemos definir a dança apenas pelo gênero do balé clássico, não podemos definir a Mímica apenas por seu gênero mais conhecido, a pantomima, diferente desta, que além da representação normalmente sem o uso de palavras se foca principalmente na ilusão e representação de objetos invisíveis, a Mímica Contemporânea estuda a ação do homem no mundo, seu esforço, sua luta contra a gravidade, atmosfera, outros corpos e principalmente como expressamos fisicamente nossas ideias e sentimentos no plano físico, a Mímica Contemporânea busca dar ao artista a autonomia pelo conhecimento de todas as suas possibilidades de articulação e expressão, para a criação de um trabalho final onde a manifestação do pensamento/sentimento do próprio artista poderá se apresentar através diferentes gêneros, dependendo da formação e desejo deste artista-criador.

Decroux assim abriu o caminho para o que chamamos de Mímica Contemporânea se afirmar como uma nova forma de arte, uma arte que estuda a ação do homem e visa a ampliação das suas capacidades expressivas com o objetivo de criar artistas autônomos e conscientes de sua expressão.

Bibliografia:

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. In: Os Pensadores. Trad. Valério Rohden e Udo Valdur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996a.

LINS, D. A metafísica da carne: que pode o corpo? In. LINS, D. & GADELHA, S.
(Orgs.) Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo?, Rio de Janeiro: RELUME DUMARÁ, 2002 (b).

DOS SANTOS, Márcia Patrizio. Corpo, um modo de ser divino (uma introdução à metafísica de Espinosa). São Paulo: ANNABLUME, 2009

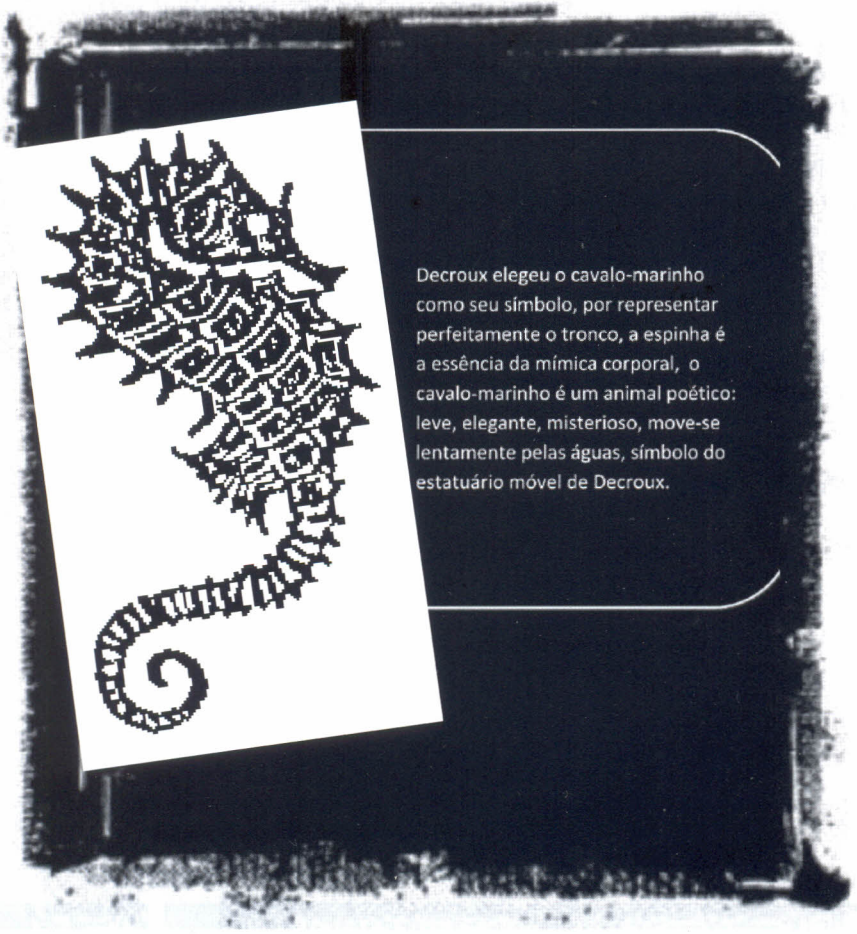
LEBHART, Thomas(ed). An Etienne Decroux álbum. In: The Mime Journal. Pomona College Theater Department, California, 1984

LEBHART, Thomas. Modern and Postmodern Mime. In: Modern Dramatists. Palgrave Macmillan. New York, 1998

FREUD, Sigmund. O Mal- Estar na Cultura. Trad. Renato Zwick. Coleção L&PM Pocket. São Paulo, 2010,

Victor de Seixas é ator, Diretor e pesquisador, trabalha desde 1994 com foco em teatro físico e dança e teatro gestual, se especializou em Mímica Corporal Dramática na International School of Corporeal Mime (Londres). Atuou e dirigiu em diversos países, é editor e coordenador do Projeto Mímicas – Angatu na cidade de São Paulo.

Você sabia?



Decroux elegeu o cavalo-marinho como seu símbolo, por representar perfeitamente o tronco, a espinha é a essência da mímica corporal, o cavalo-marinho é um animal poético: leve, elegante, misterioso, move-se lentamente pelas águas, símbolo do estatuário móvel de Decroux.

II MOSTRA

DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA

APRESENTAÇÃO

CARTAS DE RODEZ - Amok (RJ)

ALEGRIA DE VIVER - Padma (BA)

ALICE - Platform 88 (Paris)

DARWIN, TUDO EVOLUI... - Angatu (SP)

CORPO DE LAMA - Angatu (SP)

ALTOS E BAIXOS - Angatu (SP)

PERFORMANCES

INTERCÂMBIO

THOMAS LEABHART (EUA)

- Treinamento
- Espetáculo-demostração: "Um corpo pensante, a exploração da arte do ator por Etienne Decroux"

PALESTRAS

WORKSHOPS

12 A 22 AGO ENTRADA FRANCA www.MIMICAS.COM

LOCAL: OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE

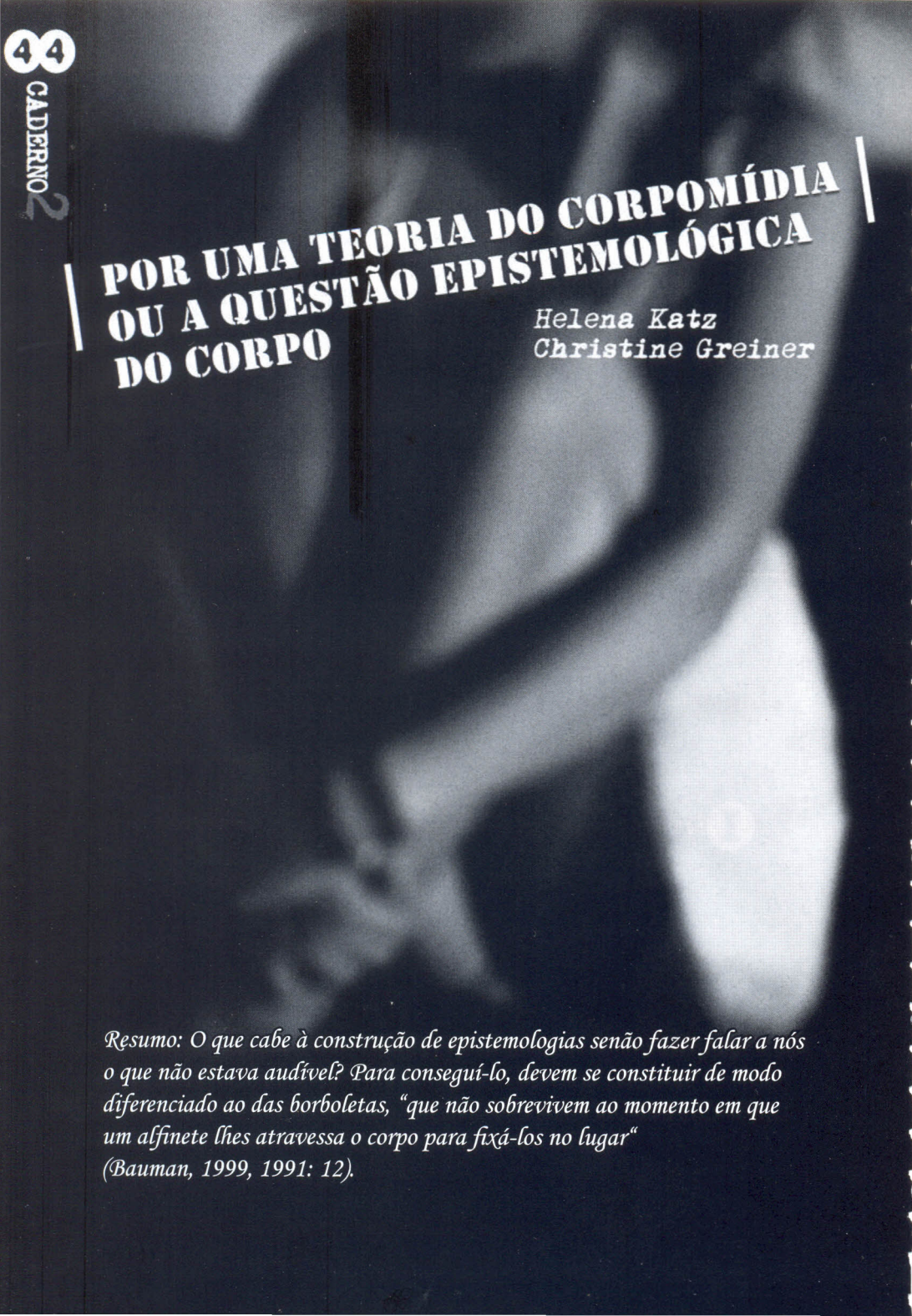
RUA TRÊS RIOS, 363 -Bom Retiro- Telefone: (11) 3221-5558 / 3222-2662

2010

Arte do cartaz da II Mostra

POR UMA TEORIA DO CORPOMÍDIA OU A QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA DO CORPO

Helena Katz
Christine Greiner



Resumo: O que cabe à construção de epistemologias senão fazer falar a nós o que não estava audível? Para conseguí-lo, devem se constituir de modo diferenciado ao das borboletas, "que não sobrevivem ao momento em que um alfinete lhes atravessa o corpo para fixá-los no lugar" (Bauman, 1999, 1991: 12).

Este artigo pertence a uma série que vem sendo produzida nos últimos anos e que se estrutura em torno da mesma pergunta: o que singulariza os estudos do corpo como a matriz da comunicação e da cognição e a dança como uma especialização que trabalha basicamente com o movimento metafórico? O pensamento metafórico se organiza a partir de sucessivas e incessantes representações do real e desloca a ação cotidiana para os domínios do simbólico.

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento da sua volta. (Foucault, 2002, 1971: 26)

A linguagem nasce da segregação. A prática de nomear, que depende da eficiência do ato de classificar, nos treina a condicionar a comunicação ao seu exercício. Tal entendimento, todavia, depende da crença de que o mundo é formado por objetos e/ou fenômenos discretos e distintos que se reúnem em grupos. Esse nomear que desenha topologias tem uma duração que lhe independe, pois tudo o que se põe no mundo segue um percurso que a mistura de acaso e causalidade configura. Discursos proliferam sem o controle de quem os emite. Não à toa, Foucault chamou a atenção para três sistemas de exclusão do discurso: interdição (não é qualquer um que pode falar de qualquer coisa / nem tudo pode ser falado), segregação (as proposições estabelecem impedimentos) e a vontade de verdade (a vontade de dizer o discurso verdadeiro deseja ter uma história independente dos objetos que pretende conhecer) (2002, 1970).

Todavia, não são as áreas de conhecimento, mas sim as suas disciplinas que tendem a se definir por uma coleção de objetos, métodos e regras que capacitem a construção de seus enunciados, cuja função será a de controlar a produção dos seus discursos. A disciplina, contudo, nunca é o conjunto do que pode ser aceito como um campo de conhecimento, pois este abriga, para além dos objetos, os processos que os constituem. A biologia do século XIX não reconheceu Mendel porque ele trouxe um instrumental teórico estranho (a regularidade estatística) para investigar um tema que lhe pertencia (traços hereditários), do qual Naudin já havia tratado. Ambos chegaram à mesma conclusão - a de que os traços hereditários eram descontínuos - mas Mendel foi rejeitado porque trabalhou com uma teoria que escapava ao domínio do que era aceito na biologia da sua época. Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designando como seu

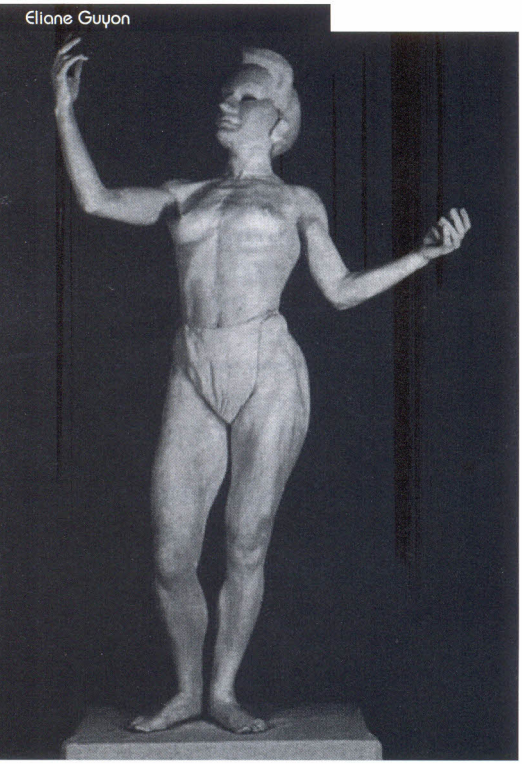
domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade. Lembrar para escapar do risco de transformar a sociedade do discurso em doutrina.

O conceito que pauta a existência das disciplinas está hoje "opaco no seu miolo e puído nas suas beiradas" (Bauman). Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (Katz, 2004). Alguns discursos se dizem e passam com o ato que os pronunciou e outros são retomados constantemente. Mas como os discursos exercem o seu próprio controle, deve-se forçá-los a tomar posição sobre questões sobre as quais estavam desatentos. Eis a tarefa das novas epistemologias. Há discursos que não necessitam de autor, mas de serem subscritos. Na ciência da Idade Média, o autor validava a verdade; na do século XVII em diante, tendo a ligação autoria-verdade se enfraquecido, os nomes dos cientistas passam a batizar os fenômenos. Na literatura, o processo se dá no sentido inverso: narrativas mais ou menos anônimas em circulação durante a Idade Média, onde a identidade nasce da repetição, vão sendo trocadas por um texto assinado, que vai instituir a associação entre identidade e individualidade.

Núcleo de estudos - Angatu

TEORIA DA EVOLUÇÃO NA COMUNICAÇÃO

Diz-se que o mundo pré-hobbesiano pensava a ordem como obra da natureza. Sabendo-se que o senso comum da época não se preocupava com o conceito de ordem, deve-se evitar tratá-lo com uma postura pós-hobbesiana. Mas como escapar da cilada de apresentá-lo dentro de uma moldura que então ainda não existia, a que contrapõe natural a artificial (a ordem como o que restringe o fluxo natural)? Não parece haver outra saída que não a de desenvolver novas epistemologias quando o interesse for o de acordar mundos que continuariam adormecidos e sem sentido para nós (Bauman, 1999) – proposição do presente


Eliane Guyon

texto. O corpo do qual a medicina tratava até o século XVIII sofria de **"líquidos esquentados" (inflamação)** e "sólidos ressecados" (degenerescência dos tecidos). A troca terminológica demorou o tempo necessário para o surgimento de um certo tipo de inquietação capaz de produzi-la. O darwinismo encontra resistência forte. Primeiro, porque as primeiras tentativas de aplicar aos humanos as idéias darwinianas (Spencer, 1851) resultaram numa agenda que permitiu, entre outros equívocos igualmente graves, o entendimento de que a competição entre os grupos humanos seria a arena da luta pela sobrevivência. Foi quase natural passar a condenar esse argumento (falso, em termos evolucionista) como sendo um estímulo às idéias de supremacia racial. A equivocada aproximação entre processos de evolução e progresso (mudança direcional) passou a produzir visões igualmente equivocadas sobre a diversidade humana. Pensadores como Weber, Durkeim e Lévi-Strauss, entre outros, colaboraram para a descrição do comportamento humano como resultado do mundo social, esse, sim, o real responsável por moldar o indivíduo. Como o social ainda é visto como a antítese do biológico, informações biológicas trazidas para a explicação de padrões de comportamento humano, especialmente as genéticas, sofreram e continuam a sofrer rejeição.

A "biologização" precisaria ser combatida por representar uma porta aberta para o horror das eugenias, a ameaça dos controles raciais, etc. E isso se apoia em uma bibliografia que continua sendo produzida dando por suficiente reconhecer a existência da evolução, mas sem descrevê-la com competência teórica. Sem esse indispensável conhecimento técnico, evolução continua sendo apresentada como sinônimo de progresso, o que impede um uso adequado da sua teoria.

"Franz Boas assumiu a liderança, demonstrando como cultura e raça podiam ser desvinculadas e, portanto, como a mudança cultural não dependia de quaisquer ideias bilógicas ou evolucionistas. Suas idéias, bem como as de contemporâneos seus como

Malinowski, já tinham, nas décadas de 1920 e 1930, erradicado a abordagem evolucionista" (Foley, 2003: 19).
A mudança ocorrida entre a evolução tal qual entendida no início do século 20 e o tempo que a ela se seguiu pouco mudou essa situação. A matemática populacional revolucionou a genética, a natureza do DNA foi desvendada, pressupostos biológicos passaram a ser aplicados à ecologia, ao desenvolvimento e ao comportamento, etc e as imprecisões e os equívocos sobre a evolução continuam sendo reproduzidos. Desconstrutivismo e relativismo cultural, mais adiante, postulando a impossibilidade do mundo objetivo (o que vivenciamos é uma construção de sentido que descrevemos com a linguagem) passaram a se referir à teoria evolucionista como simplificadora e reducionista, inadequada para dar conta da complexidade dos fenômenos maiores que o gene. Mais grave ainda é etiquetar a teoria darwiniana como uma ideologia política ameaçadora do humanismo (como se os humanos fossem apresentados pelo darwinismo como fantoches dos seus genes, agindo forçados pelo que genes ditam).

Graças à ampliação dos dados disponíveis sobre a vida e a morte dos animais tornou-se possível entender que a evolução não ocorreu somente no passado, mas que é um processo em andamento. Com essa compreensão, foi possível identificar como falsa a oposição livre arbítrio x determinismo biológico. Na esteira dessa recusa, o legado de Darwin pode ser empregado para alimentar perguntas novas sobre o homem, suas produções e seu lugar no mundo. Exemplo: inovações tecnológicas podem ser descritas como sendo descendência de ideias com modificação e realizando implementações. Que contribuição isso traria? Permitiria escapar das explicações históricas causais, favorecendo, assim, enunciados mais aptos a explorar a complexidade.

CORPOMÍDIA: O MOVIMENTO COMO MATRIZ DA COMUNICAÇÃO.

Em 1987, o americano Mark Johnson repropôs a relação entre corpo, movimento e cognição. Mostrou que a cognição tem origem na motricidade e explicou que a idéia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apóia no conceito de corpo como recipiente. Talvez a popularização da proposta de corpo como recipiente tenha a ver com um ações muito básicas como as de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que, evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai). Curiosamente, a comunicação tem a ver com esse movimento de entrar e sair de situações, de si mesmo e do outro, e assim por diante.

O processo de codificação dos pensamentos tem aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes. O que garante a coerên

cia do cruzamento é uma homologia de probabilidades nas transições espaço-temporais, homologia que criaria as condições para que a informação do for a possa ser percebida e ser levada para dentro do corpo. Muitos têm discutido essa mesma questão, a do contato entre dentro e fora. O semioticista Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e que o "onde" tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o "onde" deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

A noção de contexto também varia muito. Sebeok define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade. Nestas antecipações, há também uma questão bastante discutida que é a do instinto (Pinker, 1997 e 2000), a predisposição comportamental apta a operar antes de qualquer experiência. As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos.

Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo ive no estado do sempre presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são pro

cessadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.

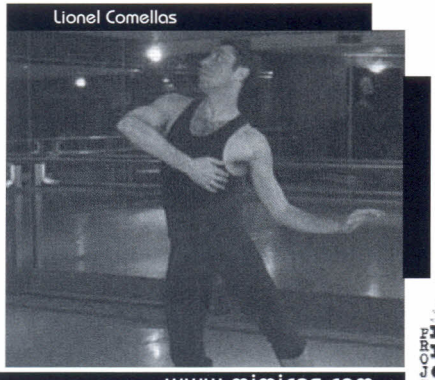
Para entender de forma ainda mais clara o processo de transmissão entre corpo e ambiente, vale recorrer a Lakoff e Johnson (1998, 1999), que nos ensinam que conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. De acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo isso é sempre matéria metafórica. Como a comunicação se baseia no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém não a única. Em termos cognitivos, a metáfora configura-se como um conceito e pode ajudar a entender o processo evolutivo da comunicação. Ao comunicar algo, há sempre deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante. A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro (a chave da metáfora) vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência. Idéias e expressões linguísticas são objetos e a comunicação identifica-se com a ação do envio das informações. Tal envio, contudo, não pode ser descrito à luz do modelo proposto pela Teoria da Informação de Shannon e Weaver, que apostava na relação emissor-receptor e não levava em conta as contaminações processadas pelo meio.

O conceito metafórico representa um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos da outra. A pergunta é: o que faz parte do domínio básico de uma experiência? As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações estadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzin

do, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. A filósofa Maxime Sheets-Johnstone pondera que há uma transferência analógica de sentido que é metacorporal. A iconicidade é processada entre gestos (tátil-cinético) da fala e o caráter cinético espacial dos processos ou eventos a que se referem. Na representação corporal simbólica, define a existência de uma semântica evolutiva que coloca os sistemas animais comunicativos dentro de um espectro mais amplo: como modos biológicos de significação. Sugere que formas humanas e não humanas de comunicação sejam entendidas dentro de uma estrutura de referência não abstrata e, de modo algum, em perspectiva a histórica.

Os estudos da representação corporal simbólica já foram analisados por autores como Sigmund Freud, no que se refere ao estudo dos sonhos; Susanne Langer, quanto à estética dos objetos de arte; Leroi-Gourhan, sobre temas diferentes, incluindo a arqueologia dos artefatos pré-históricos. Todos trabalham com a hipótese de que funcionamos através da incorporação original de um pensamento original. Mas Sheets-Johnstone insiste que a semanticidade e a iconicidade vêem juntas desde o começo de todos os processos representacionais e que ambas são fundamentais para a comunicação. É que a dinâmica cinética da atividade corporal trabalha, em suma, seja qual for o contexto particular, com símbolos cinético-táteis espontaneamente formados e analogamente ancorados na percepção viva das diversas criaturas e espécies. Os símbolos são estrutura dos em experiências pré-corpóreas não apenas pela percepção da fala mas analogamente à percepção do sonho. Daí nasce a possibilidade de comunicação. Cognição e comunicação não são sinônimos, nem mantêm uma relação de causa e efeito. Recentes estudos em Dinâmica (Ven Gelder e Port 1991, Thelen e Smith 1997), demonstram que o traço comum entre elas está no fato de ambas serem processuais (ver Sheets-Jonhstone, 1998: 266-267).

Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, a comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia.

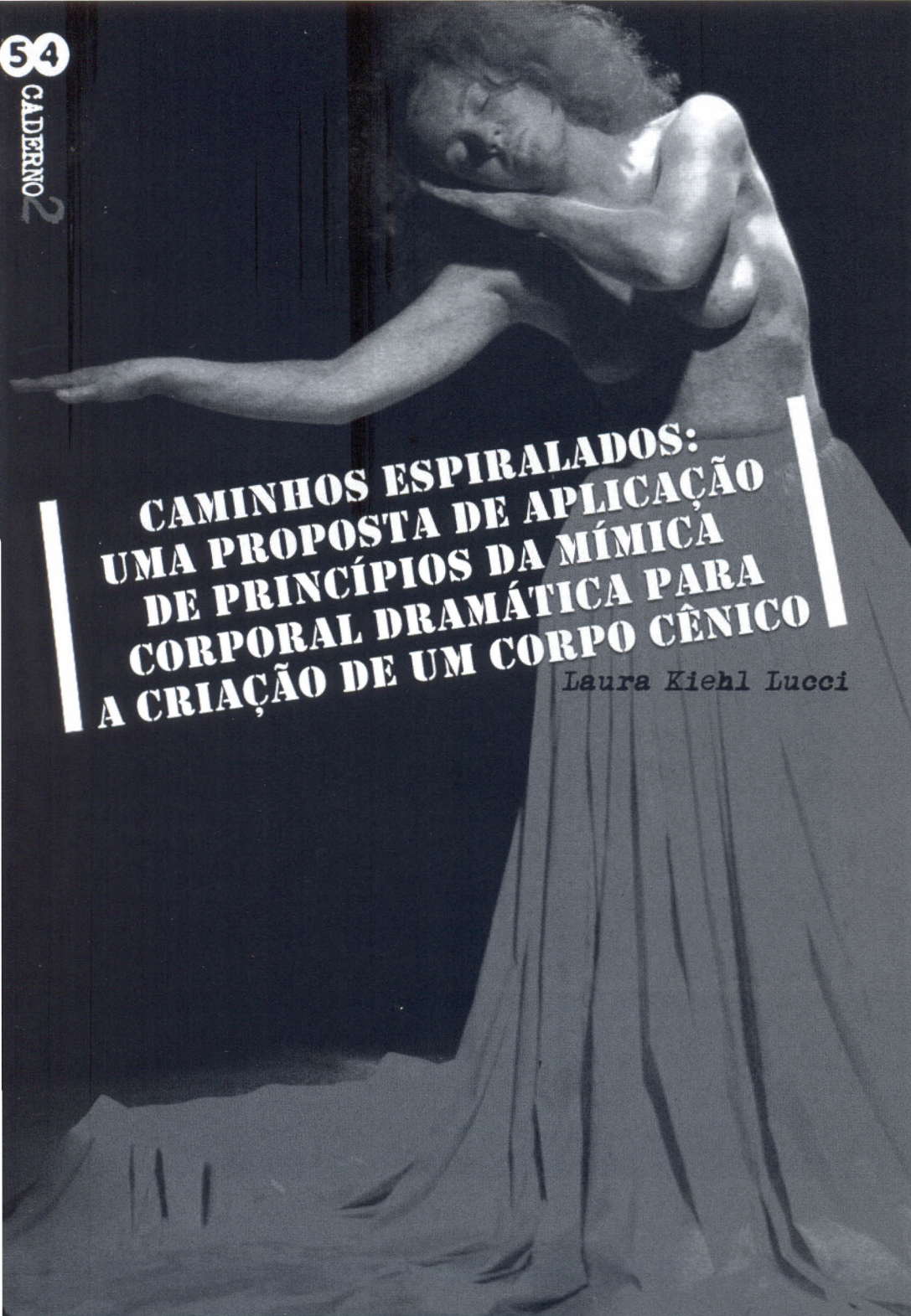

Lionel Comellas

Bibliografia

Blackmore, Susan (1999). The Meme Machine. New York: Oxford University Press.
Bauman, Zygmunt (1999,1991). Modernidade e Ambivalência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
Dawkins, R.(1982). The Extended Phenotype. Oxford: Freeman.
Deacon, T. (1997). The Symbolic Species: the co-evolution of language and the human brain.London: Penguin.
Donald, M. (1991). Origins of the Modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition. Cambridge: Harvard University Press.
Durham, W.H. (1991). Coevolution: Genes, Culture and Human Diversity.Stanford: Stanford University Press, 1991.
Foley, Robert (2003). Os Humanos Antes da Humanidade. Uma Perspectiva Evolucionista. São Paulo: Editora Unesp.
Foucault, Michel (2002, 1971). A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola.
Gabora, L. "The origin and evolution of culture and creativity". Journal of Memetics,1, http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1997/ vol1 /gabora 1.html.
Hutchins, Edwin (1997). Cognition in the Wild. NY: MIT Press.
Johnson, Mark (1998). The Body in the Mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason
Lakoff G.and Mark Johnson (2000). Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books.
Mattelard, A. (1997,1994). L, invention de la communication. Paris: Edition de la Découverte.
Pinker, S. (2000). Como a mente funciona. São Paulo: Companhia das Letras.
Ramaschandran V.S. e William Hirstein (1999)."The Science of Art: A Neurological theory of aesthetic experience" in Art and the Brain, Journal of Consicousness Studies, controversies in science & the humanities, vol 6, junho/julho. Tucson: University of Arizona Press.
Sebeok, Thomas ( ). The sign is just a sign.
Sheets-Johnstone, M. (1998). "Consciousness: A Natural History" in Journal of Consciousness Studies, controversies in science and humanities.
Richmond: Imprint Academic, vol 5, n.3, 1998, pp 260-293.
Sheets-Johnstone, M. (1990). The Roots of Thinking. Philadelphia: Temple University Press.
Spencer, H. (1851). Essays Scientific, Political and Speculative. Londres.
Thelen E. and Linda Smith (1997). A Dynamic Systems Approach to the Development of Cognition and Action. Massachussets: MIT Press.

Helena Katz - Crítica de dança desde 1977, graduou-se em Filosofia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ em 1971, e doutorou-se no Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 1994. Desde então, é professora na PUC-SP, autora de "Danças Populares Brasileiras" (1989), "O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil (1994)", entre outras. Desde 2001, em parceria com Christine Greiner, desenvolve a Teoria Corpomídia.

54 CADERNO 2



CAMINHOS ESPIRALADOS: UMA PROPOSTA DE APLICAÇÃO DE PRINCÍPIOS DA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA PARA A CRIAÇÃO DE UM CORPO CÊNICO

Laura Kiehl Lucci

A Mímica Corporal Dramática, ao propor um treinamento corporal que decodifica, esculpe, dinamiza e artificializa o movimento do ator, pode ajudá-lo a entender-se como artista, e a pensar poeticamente. A Mímica desenvolvida por Etienne Decroux exige que o ator tome o primeiro plano e se veja como um artista da cena, o criador verdadeiro do teatro contemporâneo. Para que isto aconteça lhe dá ferramentas claras e precisas em uma técnica que unifica corpo e pensamento, linhas geométricas e improvisação "meditativa". O treinamento da Mímica oferece a consciência estrutural no estudo das possibilidades de articulação e na busca de uma precisão das linhas do corpo. Também as possibilidades expressivas no trabalho com as dinâmicas, contrapesos, tridimensionalidades, oposições. A consciência poética na possibilidade da aplicação vivenciada e na construção de composições pessoais. O ator que vivencia a Mímica Corporal Dramática como uma filosofia da cena compreende que seu corpo é corpo-signo e consegue fazer dele corpo cênico. Mas a Mímica Corporal é opção para toda a vida. Ao abraçar a Mímica proposta por Decroux, o ator entende que não há um fim, mas apenas um processo contínuo de aprimoramento. Isto com certeza ajuda a explicar a demora da Mímica em tornar-se popularizada como técnica corporal para atores. O caminho é lento e exige maturação artística. Como então aplicá-la em processos de curto ou médio prazo (aulas ou ensaios) e conseguir que o aluno ou ator adquira através dela ao menos um vislumbre de sua potencialidade para a instigação de um corpo cênico? Há nove anos venho experimentando diferentes maneiras de aplicar a Mímica em cena e em aula. É esta minha vivência da Mímica e alguns caminhos que encontrei para aplicá-la na construção de um corpo cênico que relatarei a seguir.

1 - Spiraling paths : O Caminho circular do aprendizado na Mímica

A imagem da espiral é a que para mim melhor representa o aspecto tempo/aprendizado da Mímica Corporal Dramática conforme a vivenciei com Corinne e Steven. A sensação que eu tinha enquanto estudava era a de ir "circulando" ou 'beirando" o conhecimento das aulas, como se estivesse sempre passando pelo mesmo ponto mas cada vez de maneira mais aprofundada. Quando ainda estava lá, no início de 2002, escrevi "Aprender nesta técnica não é uma linha reta mas se parece mais com um círculo que se move. O difícil equilíbrio de diferentes conhecimentos ao mesmo tempo"[2]

Esta sensação era confirmada por Corinne, que costumava dizer "algo mais simples, algo mais complexo, e um dia eles irão se juntar". O próprio fato da Escola mesclar alunos de diversos níveis ajuda a criar esta sensação, pois o conhecimento deve ser re-apresentado sempre, mesmo que

[2] Reflexão escrita originalmente em inglês para ser apresentada á Corinne Soum. Foram estas primeiras idéias que encaminharam esta dissertação.

com outro exercício, e esta repetição faz o aluno avançar , não linearmente mas em profundidade, na assimilação dos conceitos. Foi no curso de férias que percebi mais claramente estes "spiraling paths"[3] conforme os denominei na época, e consegui esboçar um pequeno modelo de como se dá o processo de assimilação corporal da Mímica em atores que nunca haviam passado por processos de aculturação.[4]

Este curso, por ter apenas duas semanas e contar só com alunos que nunca passaram pela Mímica Corporal Dramática, acaba por estabelecer uma estrutura mais precisa destes círculos de aprendizagem. Esta estrutura, no meu entender, é uma projeção das etapas de dificuldades pelas quais passa o aluno, como se cada aula fosse uma versão reduzida de todas destas etapas. Como os fractais[5] previstos pela Matemática do Caos, percebi que as dificuldades de apreensão da técnica, a estrutura de cada aula e os princípios recorrentes da Mímica eram repetições de um mesmo desenho cíclico. Estas etapas, de maneira concisa, eram:

1-aceitar-se corporalmente, aprendendo a se olhar; (quem eu sou)
2- colocação correta do peso; (para onde vou)
3- precisão geométrica; (o que quero dizer)
4- domínio rítmico; (como quero dizer)
5 -respiração associada à expansão, denominada "respiração muscular". (integração somática – vivência e transição)

Só a título de exemplo, a primeira grande dificuldade de todos era com a postura básica da técnica, que exige uma tonicidade muito maior que a cotidiana, além de peito aberto, olhar focado e peso deslocado. Esta postura inicial, também denominada postura zero, nada mais é do que o treinamento do ator para com uma atitude cênica, ou se quisermos ir além, uma atitude frente à Arte. E o primeiro exercício sempre feito em aula era o Lapin, onde esta postura era treinada através de um movimento ondulatório de coluna. Foi pensando nestas etapas de dificuldades corporais e com o intuito de conseguir aplicar a Mímica Corporal

3 Caminhos espiralados

4 "(...) a utilização de técnicas corporais específicas que são distintas das usadas na vida cotidiana. "(...) A técnica de aculturação artificializa (ou estiliza), o comportamento do ator-bailarino. Mas isso também resulta em outra qualidade de energia." (BARBA &SAVARESE, 1995, p189-190)

5 "(...) a geometria das formas irregulares e dos sistemas caóticos(...)." Os "(...) fractais apresentam a característica de que as "partes" da forma a repetem em diferentes escalas. Por exemplo, os recortes de qualquer crista do monte Hood são quase iguais à montanha inteira." (BRIGGS & PEAT, 2000)

em meu trabalho como atriz, professora e diretora , é que busquei definir alguns de seus princípios. Estes princípios seriam a ligação entre treinamento e criação, buscando uma pré-expressividade (ou pré-disposição) corporal que talvez pudesse ajudar na busca de um corpo para a cena, ou corpo cênico.

2. Princípios e sua aplicabilidade

A tentativa de isolar princípios, ou fundamentos é utilizado, por exemplo, por Eugenio Barba em seu tratado de Antropologia Teatral a fim de encontrar pontos comuns na prática de atores do Ocidente e Oriente. Estes princípios recorrentes não são "receitas", "(...), mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes (...)" (Barba&Savarese,1995:268)

Outro exemplo de busca de princípios norteadores é Luís Otávio Burnier, que estudou com Decroux , e ao procurar desenvolver um treinamento constatou: "Decroux desnudou o ator e, por isso mesmo, chegou a uma sistematização preciosa de sua arte. (...) Barba foi ao âmago do fazer do ator e retornou com um conjunto de regras, de princípios básicos, que norteiam essa arte. Para nossa pesquisa, era fundamental a aquisição prática e corpórea de princípios da arte de ator." (Burnier,2001:112) E a Mímica Corporal Dramática? Quais seriam seus princípios norteadores? Esta não é uma pergunta simples, e para ela também não há uma resposta única.

Tomemos primeiramente a referência de Decroux, em seu livro Paroles sur le Mime, onde a essência de sua técnica e poética está descrita

Laura Kihel Lucci

de maneira nem sempre linear em artigos de anos diversos. Lá temos, só para citar alguns princípios, a importância da geometria e do equilíbrio, o tronco como parte mais importante, o uso inteligente do espaço, a imobilidade como ação, e a necessidade da independência das partes do corpo. O ex-aluno de Decroux, Thomas Leabhart, ao comentar as noites de improvisação da escola de Etienne Decroux, descreve que este pedia aos alunos para "(...)manifestarem as cinco qualidades que ele mais frequentemente associava com sua Mímica Corporal: pausa, resistência, peso, hesitação e surpresa." (Leabhart,1997:103).

Para seu filho e colaborador de muitos anos Maximilien , a "gramática" que seu pai criou poderia ser definida como:"(...)a parte do corpo é o sujeito; o verbo é a inclinação, o movimento; o adjetivo é o dínamo-ritmo, a força e a velocidade." (Leabhart,1997:46). Já Renato Ferracini, comentando seu treino de Mímica com Luís Otávio Burnier, verifica que "Os princípios são os mesmos (é possível que sempre o sejam) de uma técnica orgânica e extracotidiana: segmentação corpórea, desequilíbrio, impulso, contra-impulso, ação e organicidade." (Ferracini,2001:86)

Alvin Epstein, que estudou com Decroux em Paris,publicou na revista Chrysalis um artigo sobre a Mímica Corporal Dramática. Explicando quais seriam seus preceitos fundamentais, escreve:"(...)Assim é possível pegar o gesto mais simples (mesmo aque le que de certa distância não pode ser compreendido pelo olhar) e exagerando suas qualidades básicas apresentar ao espectador uma ação de significado claro e intensa beleza. Quais são estas qualidades básicas? Desenho, ritmo e intensidade" (Leabhart, 2001:134). Minha prática em salas de aula e palcos também me faz questionar diariamente uma maneira pessoal de aplicação da Mímica para a elaboração de um corpo cênico. No momento, minha proposta de aplicação da Mímica como meio pedagógico e expressivo compreende cinco princípios, que englobariam cada qual partes específicas do sistema de Etienne Decroux: "ser"(tônus)[6]; "fazer"(peso); "pensar"(geometria), "revelar"(ritmo) e "integrar" (expansão).

Estes princípios foram aplicados para a criação do espetáculo "Ta-la lentas tristezas – oração para Winnie" (baseado no texto "Dias Felizes", de Samuel Beckett) que estreou em 2007, com a atriz Roberta Carbone e a musicista Caiti Hauck. A aplicação dos princípios foi feita na partitura feita a partir do texto de Beckett , em "camadas" sucessivas: primeiro o tônus, depois o peso, e assim por diante, procurando e muitas vezes confirmando um caminho de aprendizado "espiralado". Segue então uma brevíssima descrição

6 O verbo "ser" é utilizado por Corinne e Steven para referir-se ao lapin. Ao mostrar um diagrama das estapas de aprendizagem á Corinne um pouco antes de voltar ao Brasil, ela sugeriu o verbo "fazer" para os contra-pesos, e foi à partir disso que continuei estas relações. Corinne também me sugeriu, na época, incluir o deslocamento, o que fiz ao juntá-lo á idéia de peso.

dos princípios propostos e de como eles foram aplicados para a criação de "Ta-la Lentas Tristezas: oração para Winnie".

•Ser (tônus) - Na Escola de Londres, as aulas têm início quase sempre com um exercício denominado lapin (coelho), que tem por objetivo o treinamento do esquema básico corporal da técnica. O lapin parte de uma postura "relaxada", de baixo tônus (inconsciência) para uma postura de prontidão e alerta (consciência).Se pensarmos o treinamento como uma imagem circular (espiral), podemos dizer que o lapin é ao mesmo tempo o ponto de partida e o de chegada, pois ele equivaleria ao verbo "ser" (to be). Para Etienne Decroux, o exercício do lapin era uma metáfora da conquista da consciência pela humanidade. Por trabalhar a coluna, é um estudo do eixo, que se aplicado à uma personagem pode nos dar seu "eixo", ou seja, sua atitude em relação ao mundo.

É a consciência que gera a vontade e a ação no Homem. Fazendo este paralelo com a personagem Winnie de Beckett, procuramos entender em que nível de consciência ela se encontra na peça. Fazendo a transposição da consciência da Winnie em relação ao seu estado e a pesquisa do tônus, a atriz procurou determinar quais momentos seriam de consciência (tônus alto) e quais seriam de inconsciência (tônus baixo) em sua partitura . Esta tonicidade nem sempre estava presente em todo o corpo – muitas vezes a atriz trabalhava a "consciência" apenas nas mãos, por exemplo,,enquanto o resto do corpo continuava "adormecido".

•Pensar/articular(geometria)
- A segmentação do corpo (cabeça, pescoço, busto,cintura, quadril e pernas/peso) é talvez o elemento de maior importância na Mímica Corporal . Todo o pensamento decrouxiano está intimamente ligado a esta idéia da ordenação e relação intracorpórea.

A riqueza do uso da geometria na Mímica está no aparecimento do conflito entre as diversas partes do corpo, e este conflito é por si só, como em esculturas como as de Rodin ou nas pinturas de Picasso, a condensação do drama no homem. Podemos dizer que a geometria do movimento está associada á lógica, pois na opção de elaboração de uma seqüência definida de articulações, mostra-se o caminho do raciocínio. Esta lógica, no entanto, à maneira da Mímica, não é necessariamente linear ou narrativa. Uma das grandes contribuições que a Mímica Corporal pode dar ao ator é a conquista, na corporeidade,da abstração do pensamento. No processo criativo de "Ta-la Lentas Tristezas", o trabalho com a "geometria" trouxe a necessidade de escolhas: "de onde parte a ação?"; "em quantos movimentos esta ação é articulada?"; "que contradições corporais podem ser estabelecidas?". Foi um mergulho na lógica da personagem e das idéias e imagens que queríamos criar.

•**Fazer (peso)** - Dentro deste princípio geral estão incluídos os contrapesos,[7] os deslocamentos no espaço e o peso/eixo (equilíbrio), componentes importantes da Mímica Corporal. O peso está diretamente ligado á idéia de ação, por isto o verbo fazer. Em Ta-la lentas tristezas, o uso do contrapeso foi aplicado aos objetos e o peso/eixo como uma extensão simbólica da relação da personagem com estes objetos e com seus pensamentos.

•**Revelar (Ritmo)** - O ritmo na Mímica é uma aplicação de diferentes dinâmicas chamada de dínamo-ritmo: Para Steven e Corinne, o dínamo-ritmo "(...) é o estudo da velocidade ou da lentidão do deslocamento de um órgão, assim como da intensidade de sua contração, do relaxamento deste órgão e de sua relação de causalidade na alternância de contração e relaxamento." (Marinis, 1993:156).

Costumo trabalhar o dínamo-ritmo como a dinâmica rítmica do movimento entre seu início e ao seu fim , ou seja, a maneira , o "como" é feita esta trajetória no espaço. Partindo da relação entre intensidade, velocidade e duração, é possível revelar, através do movimento, as relações rítmicas entre as diversas partes do corpo ou entre o corpo e um objeto, o corpo e o outro ou o corpo e o espaço. Assim, o ritmo é a revelação do como de um movimento, gesto ou atitude. Em "Ta-la Lentas Tristezas" nossa pesquisa rítmica levou-nos, de pois de longa jornada, ao encontro da atriz Roberta Carbone com a musicista e contrabaixista Caiti Hauck. Trabalhando juntas, foram experimentando diferentes qualidades rítmicas na relação entre a partitura corporal e a partitura musical. Quanto mais preciso e articulado o corpo, maior a musicalidade, pois cada segmento exigia um novo "como", uma nova dinâmica rítmica. Estas dinâmicas foram dialogando com o contrabaixo e suas possibilidades sonoras.

Integrar (Expansão)

Há aqui duas idéias da Mímica: a respiração muscular[8] (gerando expansão e retração) e a oposição do movimento (gerando amplitude). Estas duas vertentes estão intimamente ligadas com a questão da verdade, pois a respiração muscular serve como o impulso (desejo), e se este for correto, a intenção do ator será orgânica em cena. Importante ressaltar que esta respiração muscular de que fala

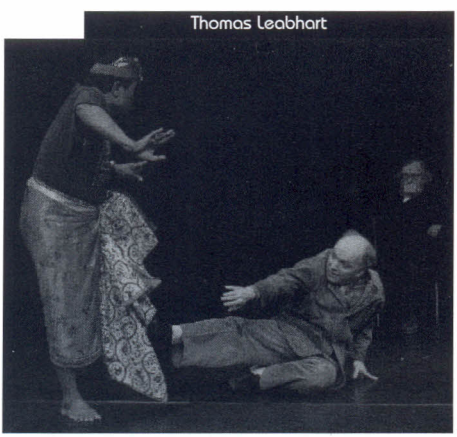
7 São quatro os contrapesos escolásticos: sissone, cardeuse, supression du support e tomber sur le tête. Os dois primeiros vão contra a força da gravidade, e os dois últimos á favor.

8 "(...) certa vez Decroux me disse que éramos como encanadores colocando canos no lugar. Ele admitiu que isto era um trabalho cansativo naquele momento, mas me prometeu que um dia eu seria capaz de fabricar vapor para circular naqueles canos.(...) Estudantes iniciantes tentam imitar a forma, falhando ao olhar para o efeito ao invés da causa. Contudo esta respiração muscular (...) é uma das chaves para a circulação de energia no corpo do ator de Decroux." (LEABHART ,1996,p 58) (T.A.)

Decroux não é exatamente o processo de inspiração e expiração, mas sim a contração muscular geradora do movimento. A oposição poderia também ser chamada, neste caso, de contra-impulso. A palavra "integrar" aqui está sendo usada no sentido de buscar uma transição, ou ligação, entre todos os outros princípios e a criação corporal. Tanto a respiração muscular da Mímica quanto a idéia de forças em oposição, ou mesmo da oposição como ampliação de uma reação contrária ao movimento, podem ser desenvolvidas cenicamente no sentido de estabelecer uma ligação de continuidade. Esta continuidade pode se dar em relação aos órgãos de expressão do corpo, em relação aos diversos elementos aplicados para sua composição, ou pode ser uma ligação entre as contínuas interações entre interno e externo, entre corpo-pensamento. No espetáculo analisado, este momento aconteceu quando a atriz, já com toda a partitura trabalhada com os princípios anteriores, pode integrar seus movimentos em uma dança contínua, dando-lhe sua respiração e sua verdade.

3 - Conclusão

Os princípios aplicados na partitura da atriz em "Ta-la Lentas Tristezas: oração para Winnie" não geraram um espetáculo de Mímica Corporal Dramática - nem era este o objetivo. Mas geraram um espetáculo de grande plasticidade, com um trabalho corporal extremamente preciso, condensado,desenhado, extracotidiano e não narrativo, construído com extrema consciência e artificialidade. Um corpo cênico, fundamentado em alguns princípios observados na técnica da Mímica Corporal Dramática. As relações que podem ser estabelecidas com a Mímica Corporal Dramática tanto em um treinamento para um corpo cênico,quanto em uma criação cênica do corpo, são infindáveis. Meu intuito neste artigo não foi o de oferecer um método pronto e nem o de tentar formalizar uma aplicação da técnica da Mímica, mas apenas o de mostrar como a prática desta Mímica e a reflexão sobre ela vêm me oferecendo fundamentações interessantes para uma poética pessoal. Mesmo porque venho percebendo, cada vez mais, que minha aplicação destes e de outros princípios da Mímica são determinados pelos diferentes processos, e não o determinam. Esta liberdade de apropriação pessoal no fazer teatral é indispensável, no meu entender, se quisermos falar sobre processos criativos do ator contemporâneo.


Thomas Leabhart

Bibliografia

BARBA, EUGÊNIO & SAVARESE, NICOLA. A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas, Ed. Hucitec, 1995.
BECKETT,SAMUEL. Dias Felizes. Tradução de Jaime Salazar Sampaio. Lisboa, Editora Estampa, sem data.
BONFITTO, MATTEO. O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.
BRIGGS, JOHN & PEAT, DAVID F. A Sabedoria do Caos. Rio de janeiro, Ed. Campus, 2000.
BURNIER, LUIZ OTÁVIO. A Arte de Ator. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2001.
DECROUX, ETIENNE. Words on Mime. Claremont, Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, 1985.
DORCY, JEAN. The Mime. New York, Robert Speller &Sons, Publishers,Inc.,1961
FERRACINI, RENATO. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2001.
LEABHART, SALLY & LEABHART, THOMAS. An Etienne Decroux álbum / mime journal 2000/2001. Claremont, Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, 2001.
LEABHART, SALLY & LEABHART, THOMAS. Words on Decroux / mime journal 1997. Claremont, Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, 1997.
LEABHART, THOMAS. Modern and Post-Modern Mime. Hong Kong, MacMillan Education LTD, 1989.
LUCCI, Laura Kiehl. O Corpo Cênico e a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux: Reflexões Para Abordagens Contemporâneas. São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.
MARINIS, MARCO de. Mimo e Teatro nel Novecento. Firenze, La Casa Usher, 1993.

Laura Kiehl Lucci é Mestre em Prática Teatral pela Universidade de São Paulo, Orientadora de Arte Dramática do Teatro da USP (TUSP) e pesquisadora no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA – USP).

PALAVRAS FINAIS

Thomas Leabhart

ENTREVISTA

Thomas Leabhar é ator, diretor e escritor. Artista e professor residente no Pommona College (califórnia - EUA). Trabalhou, estudou e se apresentou com Etienne Decroux. Publicou diversos artigos sobre mímica e teatro, seus ultimos livros são: "Etienne Decroux" (Routledge) e "Decroux Sourcebook" (editado com Franc Chamberlain, Routledge). Leabhart também é editor da publicação Mime Journal, também ensina regularmente em Paris, Lyon e Aurillac (França).

Em entrevista ao Caderno do Projeto Mímicas o artista Thomas Leabhart demonstra uma face repleta de possibilidades para a Mímica, instigante e disponível à criação.

C: Thomas, você foi para escola de Decroux ainda no final da década de 60, me diga como esse jovem norte-americano de cabelos longos foi parar naquele porão na periferia de Paris?

T:Você não deve esquecer que durante 1964 até 67, nos Estados Unidos, foram anos bem difíceis politicamente, tínhamos grande resistência à guerra do Vietnã e todos os jovens eram contra, 99% das pessoas jovens eram contra a guerra, que estava matando pessoas que conhecíamos, por causa do recrutamento obrigatório, hoje em dia, apenas pessoas pobres ou desempregadas escolhem se alistar, mas naquela época, todos, todos poderiam ser recrutados contra a sua vontade, para lutar em uma guerra que ninguém acreditava. Bem, eu estava na escola neste momento e era a época de Jack Keruak, os poetas Beatniks, era o tempo de expressionismo abstrato, o início da pop-art, era um momento bem emocionante, artisticamente e politicamente bem emocionante, como quase todos na escola, eu não estava seguro do que eu gostaria de estudar, eu estava estudando artes plásticas, mas também fazia cursos de dança, escrevia poesia, estava interessando na verdade todos os tipos de manifestações artísticas. Quando chegou no final de meu curso, a única maneira de ficar de fora do exercito, não ser recrutado, era iniciar imediatamente a universidade, algo que caso não fosse tão necessário, eu não teria feito. Então fiz uma pequena pesquisa e achei uma universidade chamada Arkansas University em Fayetteville Arkansas, que não era uma universidade muito famosa, e nem era especialmente muito boa, mas o departamento de teatro tinha pessoas muito interessantes e uma pessoa que me interessava em especial, Eleonor King, que era uma bailarina da companhia de dança de Humphrey-Weidman. Ela tinha uma carreira interessante e influente como bailarina moderna, em uma época muito importante no desenvolvimento da dança moderna, ela tinha estudado no Japão, algo que tinha me interessado e ela também tinha estudado com Etienne Decroux, nome que eu nunca tinha escutado. Bem, eu fiz várias aulas com ela, uma das aulas que fiz ela passou um filme sobre o trabalho de Decroux, e ela disse: "Esse é um homem terrível, um chauvinista, ele não entende as pessoas e não tem nenhuma habilidade de lidar com elas, mas eu tenho que mostrar a vocês esse filme de qualquer forma, como parte da sua formação", ela nos mostrou esse filme e eu fui arrebatado por ele, eu vi esse filme e disse: "é isso que eu quero fazer, e para o resto de minha vida", eu simplesmente soube, tive esse pressentimento. Eu terminei meus estudos e durante meu último ano no programa de graduação, eu

me inscrevi para ganhar uma bolsa de estudos para ir para a França e ganhei a bolsa para estudar com Decroux, algo que era bem incomum, era muito difícil ganhar bolsas de estudo para a França, então isso foi algo como um presente dos céus! Eu fui para França, fui para sua escola, a bolsa era apenas de oito meses, mas depois de oito meses eu ainda não tinha aprendido nada, então acabei ficando um total de 4 anos, essa é uma "longa história curta" ou uma "curta história longa".

C: Você acha que a mímica corporal se desenvolveu? Como?

T: Originalmente eu não pensava assim, mas eu penso que é uma questão que muita gente pensa, já discutimos e falamos muito sobre isso. Decroux foi uma figura muito importante, ele era um cientista e um artista, como cientista, descobriu o movimento da cabeça sem o pescoço, o movimento da cabeça sem o tronco, movimento do tronco sem a cintura, o cientista descobriu a ondulação, o cientista descobriu os anelês os restabelecimentos e outros elementos, assim por diante, uma descoberta científica muito rica que descobriu por si mesmo, enquanto o artista, criou algumas pequenas figuras: "Saudação ao amanhecer", "A princesa e o pastor", criou algumas composições como o "Duo-amoroso", "O combate antigo", entre diversas outras. Algumas pessoas ficam confusas porque quando assistem o "Duo amoroso" ou "O combate", eles falam, "isto é terrível! É algo datado, parece barroco" e por aí vai, isso é o que eu chamaria de "jogar fora a água da banheira com o bebe dentro", eu digo, ok, então se joga tudo fora? Mas agora, a descoberta científica, o claro trabalho científico que continuou a se desenvolver todo o tempo, que continua a se desenvolver em cada um de nós que continua praticando, os claros princípios científicos que Decroux trouxe. Algumas vezes durante as aulas, você pode dizer, e claro que você pode fazer esse movimento para frente ou para trás, fazer em rotação, ou fazer em rotação em um plano inclinado, mas como nós não temos tempo hoje, continue trabalhando! E depois quando você está sozinho no estúdio, você vai tentar fazer, compensação parte por parte com rotação, você consegue fazer algo muito interessante. Este trabalho cientifico é tão importante, e o trabalho artístico você pode dizer, eu gosto, eu não gosto, parece cubismo, parece datado de uma época específica, etc, etc, etc, mas com as bases das ferramentas científicas, eu posso fazer o que eu quiser, eu posso fazer Commedia Dell'arte, posso fazer circo, posso fazer dança pós moderna, posso fazer o que eu bem quiser com esses tijolos básicos de construção, será muito mais rico por conta disso. Agora, é muito interessante de ver, eu penso que isso é uma distinção importante para mim neste momento.

C: Você pode falar falar um pouco sobre se a Mímica Corporal pode ser uma forma de arte?

T: Bem, é uma grande forma de arte, e vale a pena empenhar sua vida nela, e é tão interessante como qualquer outra forma de arte, Decroux diria, é uma forma de arte prometeica, porque você tem que fazê-la com o seu corpo, você não pode realizá-la sentado, você tem que estar comprometido com ela, e claro que Decroux foi envolvido com política, mas quando finalmente largou os partidos políticos, seu novo partido político foi a Mímica Corporal, e ele deu a mesma dedicação e energia que ele tinha dado ao socialismo, anarquismo, a todos esses outros interesses que ele tinha se dedicado, e é claro ele era um grande ator, sem dúvida.

C: como você ensina a técnica vinda de Decroux para diferentes "culturas corporais"?

T: Bem, não só diferentes culturas corporais, mas também diferentes culturas! Tem diferenças enormes, você pode dizer, bem ele é norte americano, deixe eu te dizer, em minha turma na Califórnia, tem muitas pessoas, asiáticas, tem pessoas da Índia, pessoas de culturas muito diferentes. O que eu penso é que quando eu ensino uma figura como "A princesa", ela tem que ser individualmente adaptada para cada diferente corpo, para cada diferente pessoa, então não é somente para culturas corporais diferentes, mas para diferentes tipos de corpos nas diferentes culturas, é por isso que o trabalho é tão lento, e por isso que é necessário dez anos para se tornar um mímico corporal, porque você não sabe, nos estágios iniciais, qual o braço deveria estar alto ou qual deveria estar baixo, e em uma pessoa com uma cintura longa vai ser diferente, de alguém sem cintura nenhuma, ou alguém com um pouco de, como dizia Decroux, *pomme sur pomme*, maças sobre maças, como aplicar isso em alguém com as formas longilíneas, não em alguém *pomme sur pomme*, como eu? Como essa figura irá ficar diferente em um ou outro? Tudo isso é fascinante, e é por isso que eu fico assustado quando me perguntam, posso aprender Mímica por um livro? Ah sim, é claro que você poderá aprender por um livro (risadas).

C: Você vem ensinando Mímica Corporal já por quanto tempo?

T: Bem, eu comecei a ensinar na escola de Decroux em 1970, então mais de quarenta anos, não, exatamente há quarenta anos agora.

C: você vem passando seu conhecimento há bastante tempo, e durante esse período muitas pessoas já estudaram com você, vendo esses tantos alunos que passaram por você, valeu a pena?

T: Difícil de dizer! Nós nunca realmente temos como saber se valeu a pena,

mas o que você pode saber é se a cada momento o que você faz é interessante, e se não for interessante, é melhor você parar e fazer outra coisa, bem, ainda não cheguei neste ponto ainda (risos) eu ainda acho algo interessante de se fazer.

C: Como você vê a transmissão deste "legado"?

T: Em termos de "legado" podemos pensar talvez em algumas ideias sobre composição, talvez alguma ideias de como libertar a técnica do Decroux artista, e deixar entrar o Decroux cientista, talvez, assim ela será livre e disponível. Como um motor de combustão usado em um carro, que pode ser usado também em um trator no campo, enfim, com o principio científico do motor você pode ter diversos usos, essa seria a parte científica, mas como o carro se parece por fora, qual o seu uso, essa é a parte artística da coisa, é uma decisão sua.

C: Em Pommona College, você também ensina no curso regular de formação de atores, lá é uma escola "convencional" de formação de atores ou é mais voltado ao que chamamos aqui no Brasil de Teatro Físico?

T: Nós temos os dois tipos de treinamento. Nós temos dança Kabuki, em Pomona desde 1955, que é provavelmente o mais antigo centro (interessante) de arte asiática nos EUA, e temos um excelente histórico, Mei Lanfang o dançarino da ópera de pequim, graduou-se em Pommona em 1920, então há uma longa e interessante tradição em danças asiáticas, Ópera chinesa, Kabuki, que meu colega Leonard Pronko, ensinou nos últimos 50 anos! Meu deus! Temos também aulas de teatro francês, enfim, lá temos uma grande veia não convencional, eu não imagino que eu teria conseguido ficar lá se fosse um lugar convencional! Podemos até encontrar elementos convencionais, mas em contrapartida há muitos elementos não convencionais e uma grande tolerância para a inovação e ambiguidade.

C: Lá em Pomona você tem o seu grupo de pesquisa e também ensina no curso de formação de atores, como você aplica a técnica da Mímica Corporal no curso de formação aos futuros atores, que necessariamente não tem interesse em se tornar no futuro Mímicos Corporais?

T: A coisa interessante é que talvez o que chamamos de "ideias de atuação convencional", tenham ajudado a Mímica Corporal mais do que no sentido contrário (risos) vocês sabem, toda a troca, tem dois lados, mas por exemplo, quando você trabalha com atores tradicionais, pessoas que vão dar um texto no palco, eles precisam de elementos básicos, relaxamento, eles precisam ter vivacidade em seus olhos, precisam estar livres de afetações, tiques, todas estas coisas podem voltar para nós, na Mímica Corporal, eu adoro

trabalhar com atores "ordinários", eles são pessoas maravilhosas, trabalham duro, são sensíveis, nós temos um grupo de pessoas muito inteligentes em nossa faculdade, tudo isso é muito interessante, mas por outro lado, podemos usar dentro da Mímica Corporal, o que Decroux chamava de *raccorci*, transformando um movimento(forma) grande em um movimento(forma) extremamente pequeno, como podemos fazer os movimentos, a partitura da figura "A princesa", de forma tão pequena que possa caber em um espetáculo tradicional? Uma peça de Shakespeare por exemplo? Podemos, por exemplo tornar tão pequeno um grande movimento do início da figura que poderá se transformar em uma simples inclinação da cabeça e o movimento da flor, em um desenho do busto, tudo isso é possível usando o *raccorci* em partituras corporais. E na turma da tarde não temos apenas mímicos, atores tradicionais, e também atores não tradicionais, temos estudantes de teologia, química, história, e de alguma forma, você tem que dar a eles a "coisa real", você não pode dar a "luz da Mímica", somente porque eles não são profissionais, porque você nunca tem como saber quem vai fazer o que com o trabalho, nossa responsabilidade é passar adiante da forma mais bonita e limpa possível.

C: Thomas, estamos muito felizes com a sua vinda aqui para o Brasil e você é para nós um grande exemplo e inspiração,

muito obrigado por dividir seu conhecimento conosco, e esperamos que volte aqui mais vezes, você teria alguma palavra final para essa nova geração de Mímicos aqui do Brasil?

T: Há algum tempo, tinham duas artistas da Mímica em Paris, Pinok e Matho, duas mulheres professoras de expressão corporal, elas convidaram Decroux para seu apartamento para celebrar seu aniversário, talvez fosse seu aniversário de 70 anos, eu acho que era seu aniversario de 70 anos. Bem, elas convidaram todos os estudantes da escola, fizeram bolo, champanhe, e coisas assim, cortaram o bolo, estouraram champanhe, e pediram discurso, todos olharam para Decroux que nunca sofria de falta de palavras, sempre tinha alguma ideia que já estava pensando sobre, disse: *mes enfants*, vocês tem que pensar em um navio! O navio tem quer ter duas partes importantes, um motor e o leme, bem se você tem o motor sem o leme e navio só roda em círculos, mas se você tem o leme sem o motor ele nunca irá adiante, quando eu penso sobre a Mímica, o que ela precisa é de pessoas que tenham motor e leme, e todos levantamos as taças de champanhe, brindamos, aplaudimos, etc, etc. Bem, eu deixo isso com vocês.

PROJETO MIMICA 96

produção

Angatu

apoio

OC OFICINAS CULTURAIS

ASSAOC ASSOCIAÇÃO AMIGOS DAS OFICINAS CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO

pyndorama III Colóquio

Espaço Cultural Pyndorama

PEO ESIG

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO

ProAC PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO