

6

A produção de sentido na  
Mímica Corporal Dra-  
mática de Étienne Decroux  
e na pantomima moderna

George Mascarenhas

Formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique (Paris/  
Londres), Mestre em Artes (UFBA), professor do Curso de Artes Cênicas da FSBA.  
e-mail: [georgemascarenhas@fsba.edu.br](mailto:georgemascarenhas@fsba.edu.br)

# NABSTRACT RESUMO RESUMEN ABSTRACT

## resumo

Este trabalho tem o propósito de estabelecer as diferenças relativas à produção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e na pantomima moderna. Através de uma análise histórica do desenvolvimento e estrutura da *Mímica* enquanto gênero teatral, o artigo aponta os diferentes caminhos estéticos, poéticos e técnicos seguidos pelos dois estilos e nega a presença, na mímica corporal, do princípio de *codificação* gestual e das emoções – típico da pantomima – opondo-o à noção decrouxiana de *metaphore à l'envers* (metáfora pelo avesso).

**Palavras-chave:** mímica corporal dramática; pantomima; *metaphore à l'envers*; codificação gestual.

## abstract

The purpose of this article is to establish the differences in the production of meaning between Etienne Decroux's dramatic corporeal mime and the modern pantomime. Through a historical analysis of the development and structure of *Mime* as a theatrical gender, this article shows the distinct aesthetical, poetical and technical paths followed by both styles and denies the presence in corporeal mime of the principle of gesture and emotion *codification* – typical in pantomime –, opposing it to the decrouxian notion of *metaphore à l'envers* (reverse metaphor).

**Key-words:** dramatic corporeal mime; pantomime; *metaphore à l'envers*; gesture codification.

## resumen

Este trabajo tiene el propósito de establecer las diferencias relativa a la producción de sentido en la Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux y en la pantomima moderna. Por medio de un análisis histórico del desenvolvimiento y estructura de la *Mímica* como género teatral, el artículo señala los diferentes caminos estéticos, poéticos y técnicos seguidos por dos estilos e niega la presencia, en la mímica corporal, del principio de *codificación* gestual y de las emociones – típico de la pantomima – poniéndose a la noción decrouxiana de *metaphore à l'envers*.

**Palabras-clave:** mímica corporal dramática; pantomima; *metaphore à l'envers*; codificación gestual.

1

Todas as citações de publicações em língua estrangeira têm tradução nossa.

Historicamente, a Mímica é um gênero muito antigo, sempre associado às manifestações teatrais de caráter popular, como os grupos de saltimbancos, malabaristas e contadores de história e voltado para a *mimesis* (imitação) de animais ou de pessoas e tipos característicos das comunidades, a partir da caricatura e de um olhar grotesco sobre o imitado.

Em sua origem, “o termo ‘mímica’ não necessariamente implicava silêncio e era usado para se referir à maior parte das formas de drama, fora dos modos tradicionais de comédia, tragédia e peças satíricas. O termo ‘pantomima’ implica que um ator representava todos os papéis” (WILES, 1997, p. 62<sup>1</sup>). Portanto, em sua origem, a mímica diferia da pantomima, principalmente pelo uso do diálogo, mas também por outras características, como a não utilização da máscara.

Originária na antiga Roma, a pantomima – conta a tradição que o ator Livius Andronicus estaria rouco em um determinado episódio e assim teria criado o estilo (ARAÚJO, 1978, p. 88) – é uma forma que se caracterizava pela representação da mitologia e de fatos históricos com a presença de um coro – responsável pela narrativa –, de músicos e do *pantomimus*, um ator que representava, sem palavras, as ações que eram descritas pelo coro.

Pavis (2002, p. 244) indica a existência, na atualidade, de 4 estilos ocidentais de Mímica – o mimodrama, a mímica dançada, a mímica pura e a mímica corporal – mas são conhecidos outros, que se caracterizam pela associação entre eles ou com aqueles presentes no teatro oriental.

Apesar disso, o termo *mímica*, atualmente, é sinônimo do estilo que mais se popularizou no mundo no último século, o mimodrama, também conhecido como pantomima moderna, visto frequentemente em programas de variedades ou em números nas ruas das grandes cidades, especialmente difundido por Marcel Marceau e seu personagem Bip (BERTHOLD, 2003, p. 164).

Com o rosto pintado de branco e portando luvas igualmente brancas, o pantomímico se debruça sobre a tarefa de criar objetos invisíveis, abrir e fechar portas imaginárias – ou se relacionar com a impossibilidade de abri-las –, criar a ilusão de que executa ações cotidianas com os objetos definidos pelas mãos e com expressões codificadas no rosto.

Nas palavras de Étienne Decroux (1978, p.9), que abominava o estilo, a pantomima é “aquele jogo de rosto e mãos que parecia tentar explicar coisas, mas não tinha as palavras necessárias...”, em contraste com a mímica corporal dramática, criada por ele, a qual define como “uma arte de movimento corporal” (1994, p.70).

Arte de movimento e não de silêncio, a MCD é uma forma artística construída inteiramente com base em princípios teatrais e que privilegia a construção cênica a partir do corpo do ator. Portadora de nome e sobrenome, a mímica corporal dramática é:

- a) *mímica* porque se caracteriza como uma forma de expressão cuja base principal são a atitude, a construção gestual e a *mimesis* (imitação criadora), na qual também é possível a utilização da fala;
- b) *corporal*, já que enfatiza o corpo do ator como motor e meio da expressão artística teatral (Poderia-se objetar aqui que todos os estilos de Mímica são corporais mas, na técnica decrouxiana, esta nomenclatura assume contornos de diferenciação no que se refere à origem e razão de ser do movimento: o corpo do ator está em primeiro plano, em oposição, por exemplo, aos objetos invisíveis da pantomima); e
- c) *dramática*, pois tem como eixo de construção princípios teatrais, dramáticos, transpostos para o corpo - a tensão dramática, o conflito, por exemplo, têm um caráter físico.

Todavia, abrigado no grande guarda-chuva da Mímica enquanto gênero teatral, o estilo criado por Decroux sofre as conseqüências da associação com a pantomima, cujos princípios orientam-se para direções inteiramente opostas, a exemplo da *codificação* do gestual e das emoções, típica da pantomima e ausente na mímica corporal dramática.

Em uma definição simplificada, um *código*, segundo Elam (1997, p.35), é “o conjunto de regras – conhecidas por ambos, transmissor e destinatário – que atribui um certo conteúdo (ou significado) a um certo sinal” e que podem ter uma natureza simples, como o trânsito, ou altamente elaborada, como a rede estruturante que constitui um idioma (ELAM, 1997, p. 50). No trânsito, por exemplo, o sinal vermelho é igual a *pare*. Ao me deparar com um sinal vermelho – código obrigatório legal, necessariamente conhecido por todos os pedestres e motoristas – não posso atribuir um sentido pessoal, metafórico, imagético: *vermelho* como paixão, ou a cor preferida de minha avó, ou que me desperta um sentimento de excitação, energia, atividade. *Vermelho*, no semáforo, é igual a *pare*.

Atribuir à mímica corporal dramática características de *codificação* gestual ou das emoções, ou seja, de definição predeterminada e convencionada de significado a significantes, é negar, ao mesmo tempo, todos os princípios básicos de sua construção artística, técnica e estética, equívoco cometido em virtude da generalização entre o gênero e seus diversos estilos até por teóricos experientes, a exemplo de Patrice Pavis, ao afirmar que: “Às vezes, os mímicos ocidentais (**Decroux**, Marceau e Lecoq) tentaram **codificar as emoções** com a ajuda de um tipo de movimento e atitude” (PAVIS, 2005, p. 54) [grifo nosso]

Na mímica corporal dramática, que se propõe uma arte polissêmica, não se observa a existência de codificação direta para a expressão das emoções, ou seja, de elementos que possam ser identificados nem pelo artista, nem pelo espectador, como referências semânticas específicas. Para clarear este aspecto, comparemos os sistemas de produção de sentido na pantomima e na mímica corporal dramática.

Em virtude de sua origem histórica e procedimentos técnicos, a pantomima se utiliza de um gestual direto, claro, preciso e codificado, de forma que o público possa acompanhar o enredo em uma espécie de jogo de adivinhação. Na vida cotidiana, esse sistema está presente, por exemplo, nos chamados jogos de mímica, como o “nome do filme”, no qual os participantes devem adivinhar o título de filmes a partir de dicas gestuais. Com o propósito primeiro de entreter e divertir, a pantomima exige o entendimento do espectador para as ações em silêncio que se desenrolam na cena.

Diante de um número de pantomima, o espectador é levado a um exercício de decodificação bastante direto, atribuindo palavras equivalentes à construção dos objetos “invisíveis” ou das emoções figuradas. Assim, cada gesto corresponde a um sentido e cada sentido deve ser representado, pelo intérprete treinado, por um gesto. Ao unir polegar e indicador e rotacionar rapidamente o antebraço para a direita e esquerda, o pantomímico cria a ilusão da borboleta, deixando pouco espaço de interpretação pelo espectador e gerando a necessidade da decodificação gesto-palavra. O mesmo acontece com a representação das emoções: mão contra o peito em movimentos rápidos e suspiros, como código para o amor, a rotação de punho sobre a face para a tristeza, etc.

Para a decodificação de um enredo, a narrativa é gerada a partir de uma espécie de sub-vocalização, na qual as palavras vão sendo formadas na mente do espectador, traduzindo as informações gestuais em informação semântica única: uma porta que não abre, um copo, o passeio com um cachorro. Todos os espectadores “vêm” (ou devem “ver”) a porta, o copo, o cachorro. Não há espaço para a interpretação pessoal da ação ou do gesto. Há atribuição de sentido - e de um sentido único - aos sinais que são convencionados na técnica a partir de codificações quase universais. A pantomima baseia-se, muitas vezes, em gestos substitutivos da linguagem - metalingüísticos - cujos conteúdos preexistem no mundo lingüístico (MARTINS, 2003, p. 260). Além disso, em muitos casos, são utilizados cartazes ou projeções com os títulos de cada situação, para não deixar dúvidas para o espectador acerca do que está sendo mimicado. Afinal, o número só tem efeito se o espectador conseguir decodificar as ações realizadas pelo pantomímico.

No século XVIII, Diderot, no diálogo *Le Neveu de Rameau* (*O sobrinho de Rameau*), descreveu as seguintes ações pantomimescas:

ELE: [...] Eu sou excelente pantomímico, como você vai ver.

Em seguida, ele se põe a sorrir, a imitar o homem admirador, o homem suplicante, o homem compassivo; ele coloca o pé direito à frente, o esquerdo para trás, as costas curvadas, a cabeça erguida, o olhar como se estivesse preso a outros olhos, a boca entreaberta, os braços erguidos na direção de algum objeto; ele espera uma ordem, ele a recebe; ele parte como um traidor; ele volta, ele é executado; ele faz o relato. Ele é atento a tudo; ele pega algo que cai, ele coloca um travesseiro ou um banquinho sob os pés, ele segura um pires, ele pega uma cadeira, ele abre uma porta, ele fecha uma janela; ele abre cortinas (...). (DIDEROT, 1762, p.59)

A habilidade de fazer “visualizar” as ações e objetos “invisíveis” ou de caracterizar tipos a partir de traços convencionalizados está na base desta descrição de Diderot.

Mesmo em números de pantomima mais elaborados, como *Jeu-nesse, Maturité, Vieillesse et Mort (Juventude, Maturidade, Velhice e Morte)*, de criação de Marcel Marceau, na qual o mímico representa as diferentes fases da vida em uma *marche sur place* (caminhada no mesmo lugar, sem deslocamento), ao espectador resta a identificação, o entendimento das idades mostradas em cena. Isso não significa que o espectador não tenha um espaço para sua emoção. Sentimentos os mais diversos podem surgir ao “ver” um homem sendo puxado por um cachorrinho ou subindo uma escada invisível. Mas, para chegar à emoção, antes de tudo, o espectador tem de “ver” e entender (decodificar) que se trata de um homem, um cachorrinho e uma escada. Deste modo, a pantomima vai construindo seus “sinais vermelhos”.

Na mímica corporal dramática de Étienne Decroux, o processo de construção de sentido é inteiramente diferente, já que o foco expressivo não se encontra na criação de objetos invisíveis e em sua decodificação, mas centra-se no homem - como representante da humanidade. “Quando vejo um corpo se levantar, eu sinto como se a humanidade estivesse se levantando” (DECROUX, 1978, p. 10). Interessa a Decroux, portanto, a criação de ações físicas com o propósito de atingir as realidades escondidas nas atitudes humanas. As paixões, a emoção, o esforço, a polidez, a luta são expressas através dessas ações que, sempre amparadas pela objetividade material, concreta, têm o objetivo de falar ao espírito. Isso significa, que o mímico corporal dramático se utiliza de seus próprios meios corporais para a produção de significantes múltiplos que serão interpretados de formas diferentes pelos diferentes espectadores.

Mesmo quando um “objeto invisível” está presente em uma ação, o foco está no que acontece com o corpo, com o homem, e não no objeto. Por exemplo, para trabalhar o que na MCD é conhecido por *comédie musculaire* (o jogo dramático muscular), Étienne Decroux construiu, dentre muitas, uma *figura* - uma peça de curtíssima duração para o exercício técnico e expressivo - denominada *O homem forte do Boulevard do Templo (L’homme fort du Boulevard du Temple)*.

A situação anedótica nos remete ao século XIX, ao Boulevard

do Templo em Paris, local de grande profusão de teatros populares, como o melodrama, e de manifestações de acrobatas, engolidores de fogo, dançarinos, anões, etc. (BOOTH, 1997, p. 321). O *homem forte* faz parte do grupo daqueles que realizam feitos extraordinários, lado a lado com números de aberração, como a *mulher barbada* - e é aquele que exhibe sua força para o público, na rua ou no palco, desprezando-se de correntes, para ganhar a vida.

Na figura de Étienne Decroux, criada pelos princípios da técnica, interessa ao intérprete a demonstração real do esforço, a utilização de força progressiva, as ações feitas pelo corpo para realizar seu propósito, o nível de engajamento do peso e do tronco. Não há ênfase sobre as “correntes” e, ao espectador, pode passar despercebido o enredo representado pelo mímico, sem nenhum prejuízo para ambas as partes. O que importa é o jogo dramático muscular, que pode ser transposto para outras situações, mas que sempre cria lacunas, as quais o espectador tem a liberdade de preencher de sentido pessoal, subjetivado.

O estudo da *comédie musculaire* serve como elemento de construção nas cenas em que o intérprete imagine que pode haver esforço progressivo em maior ou menor escala: situações de vida ou morte, de paixão ou trabalho, de conflitos internos ou externos, enfim... O método é a transposição de um princípio, não a codificação.

Isso quer dizer que, do ponto de vista corporal, esforço é apenas esforço, mas resta a pergunta: qual é o nível de expressão, de drama, que o esforço realizado pretende atingir? O esforço físico de uma luta corporal? O esforço psico-afetivo do primeiro encontro amoroso? O esforço da morte? O esforço do convencimento de outros acerca de uma idéia? O esforço da produção artística? O esforço da leitura e da escrita?

Nestes exemplos, temos a representação de tantas outras coisas a partir da noção de esforço! Portanto, na MCD, o esforço não representa puramente a si mesmo, mas os diversos níveis de relação – fisicalizada – que podem existir entre o homem e a situação, o outro ou um objeto, sem determinar, em nenhuma instância, um sentido específico e único.

Uma cena: um homem se aproxima de uma mulher. Em sua caminhada, observa-se um esforço contido. Cada passo é dado como se o ar fosse sólido. A mulher, parada, não olha para ele, mas sente sua presença. Faz esforço para deslocar-se, mas algo a enraíza no chão.

Nesta pequena descrição de ações, há muitas lacunas. Quem são? Onde estão? O que quer o homem? Por que anda desta forma? Quem é esta mulher? Por que não consegue se mover? O que quer? O que estão pensando? O que dirão? Por que hesitam? Etc., etc., etc.

Uma cena de MCD pode se configurar exatamente deste modo e é provável que as mesmas indagações surjam, com múltiplas respostas possíveis: um assassino, uma má notícia, um homem muito idoso

(o andar pesado pode trair nossa imaginação tão midiaticizada!). O leitor deve ter suas próprias suposições, já que tanto sentido pode ser atribuído a esta descrição e, todavia, na cena, os atores podem estar se utilizando dos mesmos recursos corporais – em escalas redimensionadas – presentes no *Homem Forte do Boulevard do Templo*: a vibração muscular, o esforço progressivo, o engajamento do peso e do tronco.

A descrição da cena corresponde a um exercício de improvisação criado por Decroux, denominado *Duo amoroso inglês*: um homem de meia-idade que decide declarar seu amor a uma mulher, também de meia-idade, ambos cientes de que têm muito a perder. O inglês do título não significa que todos os personagens e situações *inglesas* serão representados daquela maneira, da mesma forma que a demonstração de força não será sempre representada como na figura citada. *Inglês* é uma referência poética de Decroux ao exercício cotidiano de polidez associado à imagem dos ingleses.

Assim sendo, resta perguntar: onde se encontra a *codificação* das emoções mencionada anteriormente? Onde está dito que as emoções referidas acima – dúvida, nervosismo, hesitação – são sempre representadas pelo esforço progressivo? Como é possível que a suposta *codificação* das emoções em o *Homem Forte do Boulevard do Templo* e sua demonstração visível de esforço possa estar presente também no *Duo Amoroso Inglês*, que apresenta uma relação contida de natureza social? Como duas situações que evocam imagens e sentidos tão distintos podem ser consideradas como parte de um processo de *codificação*?

As respostas podem ser observadas na prática da MCD, na medida em que, ao contrário dos sistemas de representação codificada, é o caráter polissêmico, base técnico-filosófica da técnica decrouxiana, que permite que “uma mesma coisa seja compreendida diferentemente por espectadores diferentes” (BOGATYREV, 2003, p. 85).

Avesso ao teatro que “evoca a coisa pela própria coisa: o obeso por um obeso [...]”, Étienne Decroux (1994, p.46) propõe uma arte que se ampara na possibilidade de dar espaço à imaginação, à subjetivação, à intervenção do espectador, o qual não se encontra mais em uma posição passiva de recepção, nem apenas de decifrador, mas na condição de co-autor.

Na cena decrouxiana, o espectador compõe a sua própria história, através da obra artística, a partir de suas experiências pessoais. Segundo o próprio Decroux (1994, p.144), a mímica corporal dramática se afasta radicalmente do tipo de código necessário ao discurso:

‘dizer’ não é apenas exprimir, sugerir, evocar, fazer deduzir, é produzir um signo no qual todos os homens verão o mesmo sentido, em virtude de uma convenção. A mímica só produz presenças que não são, de forma alguma, signos convencionais. E se ela produzisse tais signos, ela morreria disso: tornada espécie do gênero que chamamos verbo, ela deixaria de ser irmã do desenho,

da estatuária, da pintura, da música.

Para Decroux, a questão da produção de sentido está vinculada à criação de imagens - como representações do que não está presente - que têm o poder sobre o espectador de um efeito diferente daquele produzido pela linguagem. Quando a palavra é incluída em uma cena de mímica corporal dramática - diferentemente da pantomima - ela é utilizada de forma autônoma e expressiva, para criar novas imagens, não para explicar o que acontece na ação. Similarmente, na MCD, os conceitos atuantes na palavra não são traduzidos cenicamente por estruturas corporais fixas substitutivas, que conteriam, neste caso, os mesmos limites e virtudes do verbo. A emoção do amor, por exemplo, é traduzida através de ações humanas: quando sente amor - ou duvida, ou odeia - um homem age. De que forma, neste caso, age o mímico? De todas as formas através das quais, na vida, um homem age quando ama... incluindo aquelas que não seriam talvez diretamente identificadas com o amor. Em todo caso, a não ser que esteja, de alguma forma, jogando com a lógica dos gestos metalingüísticos, o homem que ama provavelmente não baterá rapidamente o punho em seu coração, para declarar seu amor, como em um número de pantomima.

No entanto, as ações humanas representativas desses estados d'alma, do mesmo modo que não são produções de uma linguagem corporal codificada, também não seguem as mesmas orientações das ações "da vida", ou seja, não têm o caráter de uma reprodução imitativa da realidade. As ações cênicas da MCD, no processo de criação de sentido, passam por procedimentos de transformação artística, por um olhar novo sobre o real, através de princípios técnicos e estéticos, como o descrito em *O homem forte do Boulevard do Templo*. Com um enraizamento nas ações concretas, a mímica de Étienne Decroux se define pela criação poética no espaço cênico a partir do que ele denomina *metaphore à l'envers* (metáfora pelo avesso).

No avesso do processo de construção da metáfora na poesia, em que se tem uma idéia e se procura descobrir uma analogia através de elementos concretos que serão traduzidos em palavras, a mímica corporal dramática trabalha a partir de ações concretas com o propósito de atingir idéias ou emoções que estão em um plano abstrato e que sempre poderão ser interpretadas de diferentes maneiras. O trajeto de construção da *metaphore à l'envers* acontece, portanto, do concreto para o abstrato, não do abstrato para o concreto.

Ao opor-se ao silêncio repleto de palavras não verbalizadas da pantomima, a mímica decrouxiana se propõe ação física para falar ao espírito: "O mímico faz a coisa e o espectador, ao ver a coisa material pensa em sua analogia com o espiritual [...] Nós mímicos, devemos procurar fazer poesia através das ações, não das palavras" (DECROUX, 2003, p. 105).

O mímico corporal dramático é criador de um mundo que fala ao sujeito, individualizado, plural, a favor do fluxo de imagens, emoções, pensamentos, através do corpo que paga o preço da expressão, com um domínio técnico que lhe permite um alto grau de liberdade criativa. O verbo não é substituído por outro não-vocalizado. Livre de códigos, o mímico corporal dramático se pretende prometeico - por sua liberdade transgressora - com o propósito, utopicamente divino, de transformar o mundo através de sua ação, não de suas palavras. Com a mímica corporal dramática “é preciso tornar visível o invisível” (DECROUX, 1994, p. 200) e não o contrário.

## Referências

- ARAÚJO, Nelson de. **História do Teatro**. Salvador (Ba): Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- BOGATYREV, Petr. Os signos do Teatro. In: GUINSBURG, J. et al (Org). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 71-91.
- BOOTH, Michael R. Nineteenth Century Theatre. In: BROWN, John Russel (Org.). **The Oxford Illustrated History of Theatre**. Oxford (U.K): Oxford University Press, 1997. p. 299-340
- 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.
- \_\_\_\_\_. The origin of corporeal mime. **Mime Journal**, n. 7-8, p. 8-23, 1978, entrevista concedida a Thomas Leabhart.
- DIDEROT, Denis. **Le Neveu de Rameau**. (1762). Disponível em: <[www.mala.bc.ca](http://www.mala.bc.ca)>. Acesso em: 02 mar. 2007.
- ELAM, KEIR. **The semiotics of theatre and drama**. 8. ed. London: Routledge, 1997.
- MARTINS, Maria Helena P. Proposta de classificação do gesto no teatro. In: GUINSBURG, J. et al (org). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. p. 249-262
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo (SP): Ed. Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- WILES, David. Theatre in Roman and Christian Europe. In: BROWN, John Russel (Org.). **The Oxford Illustrated History of Theatre**. Oxford (U.K): Oxford University Press, 1997. p. 49-92.

