

Microdrama e metáforas

Ana Cristina Fabrício¹

Resumo: Este artigo objetiva abordar alguns aspectos da pesquisa desenvolvida em torno da formação de atores no campo do não verbal, denominada Microdrama e nas possíveis relações com aspectos da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux. Os aspectos examinados gravitam ao redor da importante função de conceitos diferenciados de metáfora utilizados nos dois contextos, e ainda em como o contato com a MCD atualiza o exercício microdramático.

Palavras-chave: microdrama; mímica corporal dramática; metáfora.

Abstract: This article aims to address some aspects of the research conducted around the training of actors in the field of nonverbal, called Microdrama and possible relations with aspects of Corporal Dramatic Mime Etienne Decroux. The aspects examined gravitate around the important function of the different concepts of metaphor used by both. And even as, the contact with the MCD updates microdramático exercise.

Keywords: microdrama; metaphor; corporal drama mimic.

No horizonte amplo observado para sistematização do trabalho que realizei para formação de atores, e mais especificamente no âmbito do não verbal, foi se desdobrando, em contornos pouco definidos, a necessidade de estudos em torno de vários aspectos do corpo, como a percepção, a produção consciente de movimento, e a construção de sentido. Tinha também como premissa não considerar técnicas específicas de treinamento, mas privilegiar o conhecimento de si e o desenvolvimento de um “repertório” pessoal de movimentos. Inicialmente meu desejo ao desenvolver este trabalho, no qual o suporte para a cena estava restrito a ações no espaço, era manter como objetivo principal a qualificação do trabalho corporal dos atores, em geral submerso na maré das palavras.

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal da Bahia – UFBA; membro do Grupo de Pesquisa Artes e Performance certificado pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP e cadastrado no CNPq; Professora Assistente da Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

Ao processo sistematizado nomeei Microdrama. O Microdrama é resultado final de um processo de depuração e sistematização de exercícios de improvisação não verbal, realizados para a formação de atores com o objetivo de produzir uma cena não descritiva, realizada através de metáforas corporais, que pretendem aludir argumentos nas dinâmicas físicas propostas na cena, a fim de que o espectador construa o sentido final. Seu processo de criação se dá por exercícios de composição não verbal a partir de textos muito curtos, denominados micronarrativas, que inspiram a seleção de movimentos e ritmos organizados num conjunto sógnico a que se chamou: metáfora corporal.

Foi o desejo de trabalhar o Microdrama no âmbito da criação pessoal e do conhecimento de si, num lugar aquém das técnicas que envolvem a linguagem do corpo, que a mímica foi posta de lado. Porém, havia outra razão bastante significativa, o desejo de escapar à pantomima, à mimese direta. Ignorava os conceitos desenvolvidos por Decroux, principalmente em razão da escassez de material sobre seu trabalho no Brasil. Foi com a leitura dos artigos desenvolvidos por George Mascarenhas, em especial o que aborda a construção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Decroux, que se tornou evidente a necessidade de iniciar estudos em torno da Mímica Corporal Dramática.

Conforme fui tomando conhecimento do trabalho de Etienne Decroux, fui percebendo que tínhamos pontos em comum. E estas possibilidades tangenciais estão crescendo conforme o estudo se desenvolve, uma primeira consonância registrada referiu-se ao móbil primário comum: uma vivência em termos de trabalho corporal, e a influência de nossas personalidades nos desdobramentos posteriores. A segunda e que deu origem a este artigo refere-se à presença de conceitos diferenciados de metáfora em nossos trabalhos.

Uma experiência reveladora

“... [a] comparação não é ‘direta’, comparar não é ir de tal a tal ponto pelo caminho mais curto. É demorar-se, é abandonar a grande estrada para passear um pouco nos caminhos que a cortam. Comparação é luxo!”

(DECROUX, 1994, 47)

Foi na sua passagem pelo Vieux Colombier, que Decroux viveu as experiências mais significativas para a estrutura da MCD. Na escola de Copeau, havia um importante projeto em andamento: a valorização e qualificação do trabalho do ator, e para isso agiam as seguintes frentes de formação:

[...] acrobacia no tapete, atletismo no estádio, ginástica ordinária, dança clássica, mímica corporal, colocação de voz, dicção ordinária, declamação de coro antigo e do Nô japonês, canto, modelagem. História da música, do vestuário, da filosofia, da literatura, da poesia, do teatro e assim por diante. (DECROUX, 1994, 14).

Decroux nomeia mímica corporal às dinâmicas relativas à máscara neutra, um dos principais fundamentos da preparação corporal na escola do Vieux Colombier: “nomeia-se isso de máscara. Comparada com as chinesas, a nossa era inexpressiva. O corpo também era nu, tanto quanto a decência permitisse. Medida indispensável. Porque anulado o rosto, não existem no corpo membros sobrando para substituí-lo.” (DECROUX, 1994, 17). Embora seu mestre utilizasse este trabalho apenas como meio para qualificar a presença física do ator, que deveria ter em mente o texto como objetivo final, para Decroux esta experiência tinha potencial para ser desenvolvida de forma completamente independente.

Outra experiência, esta de caráter único, e por esta razão levada para toda a vida de Decroux, foi vivenciada logo após sua entrada para a escola de Copeau, ali ele assistiu a um pequeno espetáculo oferecido por alunos mais adiantados.

Não tendo ainda um ano de estudo, não fui admitido para participar nessa ocasião. Tranquilo em minha poltrona, eu assisti a um espetáculo extraordinário. Ele era mímica e sons. Inteiro sem uma palavra, sem maquiagem, sem figurino ou adereços, sem cenários ou móveis e sem iluminação. O desenvolvimento da ação era muito inteligente, assim representava-se várias horas em poucos segundos e vários lugares num só. Tinha-se simultaneamente sob os olhos o campo de batalha e a vida civil, o mar e a cidade. Os personagens passavam de um a outro de maneira convincente. O jogo era comovente, compreensível, plástico e musical. (DECROUX, 1994, 18)

A vivência como aluno de Jacques Copeau foi determinante nas escolhas que construíram a trajetória de Decroux, lhe apontaram um caminho, tornaram significantes tendências de sua personalidade que não se deixava embalar no mundo das ideias, mas se comprazia na materialização delas.

Por natureza eu sou o que se poderia chamar de materialista espiritual. Isto significa que me sinto subjugado pelo espiritual quando ele se doa ao material. [...] a ideia tem que se materializar. As coisas só começam a me interessar quando se manifestam materialmente. (DECROUX, 2008, 227).

O universo das percepções, da materialização das sensações, parecia contemplado naqueles exercícios, quando o rosto coberto obrigava ao corpo fazer brotar uma arte do movimento. Para o grande mestre da MCD,

se não tivesse vivenciado aqueles exercícios do Vieux Colombier, provavelmente eu nunca teria escolhido o caminho que escolhi. O que foi que eu fiz? Eu acreditei na beleza daqueles exercícios. Eu vi um gênero artístico e me atirei nele para somar e somar e somar. (DECROUX, 2008, 229)²

Seu respeito pela escola e pelo objetivo de formar atores ampliando seus horizontes, incluindo em sua formação conteúdos que não só valorizavam as possibilidades do corpo, mas também os do espírito permaneceram intocados até o final de sua vida. O projeto de Copeau (1974) de:

Libertar o ator de seu fingimento e arrancá-lo de sua especialização degradante, entregá-lo ao mundo, à vida, à cultura, à grande simplicidade humana, fazer dele um homem entre os homens, que seu público ao aplaudi-lo não deixe de estimá-lo e que seja amado ao ser admirado, elevar a profissão de ator [...] do descrédito bem merecido pelos falsos artistas, recolocá-lo no mais nobre dos planos, dar enfim ao teatro sua dignidade de grande arte [...] ³

inoculou naqueles que tiveram o privilégio de frequentar sua escola o desejo de ter na sua arte o vigor daquilo que é verdadeiro, do espírito a pele, e dali aos ossos. Essa premissa fez com que Decroux projetasse a mímica, que no universo de Copeau era um meio de preparar o ator para o texto, ao lugar privilegiado de fim, uma nova linguagem: a Mímica Corporal Dramática.

O trabalho de Etienne Decroux, foi desenvolvido incansavelmente durante toda a sua vida, e resultou numa técnica complexa e codificada, desenvolvida como uma gramática, estruturada, segundo Burnier (2009, 66), em quatro grupos: "1) Exercícios ginásticos (simples ou complexos); 2) Exercícios de expressão (complexos); 3) Formas de expressão (figuras de estilo); 4) Quadros de mímica. Criou para o ator a possibilidade da excelência para uma cena corporal, com a chave mestra da liberdade que só uma técnica rigorosa pode oferecer.

De meu lado, tive também a felicidade de viver uma experiência que marcou minhas escolhas e iluminou meu interesse pelo universo do corpo no trabalho do ator. Trata-se de uma experiência criativa vivida corporalmente, e que se tornou um eixo fundamental na minha formação como atriz, na qual tive a oportunidade de aprimorar radicalmente a percepção que tinha do meu corpo. A partir da experiência com a diretora de movimento curitibana Sandra Zugman, durante o processo de montagem do espetáculo *Nenúfar* em 1989, consegui, talvez pela primeira vez, perceber meu corpo e suas potencialidades.

² Em entrevista a Thomas Leabhart em 1978.

³ Excerto de um "Discurso ao Público" de J. Copeau, Genebra, 1923.

O trabalho de Sandra era um misto de sua formação de bailarina e também da graduação em enfermagem, segundo ela, as práticas eram um amálgama formado por alguns exercícios de biodança⁴, outros oriundos da análise bioenergética⁵, informações sobre neurologia, além daqueles provenientes de sua experiência na dança. Até aquele momento, minha compreensão do universo expressivo que envolvia o corpo, estava vinculada a técnicas reprodutivas que deveriam ser desenvolvidas ao longo do tempo em treinamentos persistentes, como o balé, ou a ginástica rítmica.

Na época deste processo todos os atores do elenco tinham mais de vinte anos, e pouco ou nenhum treinamento específico em técnicas corporais para o ator. Eu, particularmente, tinha uma péssima coordenação motora, e não acreditava que poderia criar movimentos “plásticos” ou construir coreografias num processo colaborativo com um elenco no qual não havia bailarinos. No entanto, nós todos dançamos, todos criamos, e foram nossos corpos que nos ensinaram os movimentos que criamos, sem virtuosismos, mas com presença, com tônus, na duração.

Na minha formação e experiência, até aquele momento, muito pouco espaço havia sido reservado para a criação, e menos ainda para desenvolver um pensar/criar com e no corpo. Copiar alguns passos sim, criá-los, não. Porém o processo desenvolvido pela direção de movimento foi transformador, em poucas semanas, não precisava mais pensar em como meu corpo iria dançar, era como se ele fosse literalmente dançado, não percebia isso naquele momento, mas Sandra havia me proporcionado uma janela para um horizonte de integração entre corpo e mente através de seu trabalho. Foi neste período que se instalou o germe que possibilitou que se tornasse

⁴ A biodança (do espanhol biodanza, neologismo do grego bio (vida) + dança, literalmente a dança da vida) é um sistema de integração afetiva e desenvolvimento humano baseado em “vivências” (experiências intensas no “aqui e agora”) criadas através de movimentos de dança com músicas selecionadas, e através de situações de encontro não-verbal dentro de um grupo, centradas no olhar e no toque físico. O “Sistema Biodanza” foi criado nos anos 1960 pelo antropólogo e psicólogo chileno Rolando Toro Araneda e se encontra difundido em diversos países, incluindo países da América Latina, Europa, Canadá, Japão e África do Sul. (Wikipédia [on line]) em 20/08/2007.

⁵ O eixo da Análise Bioenergética está calcado nos conceitos de saúde vibrante, grounding, respiração, carga e descarga de energia, movimento livre e espontâneo. Compreende a personalidade, a qualidade dos relacionamentos, os processos de pensamento e a sexualidade, em função dos processos energéticos. A abordagem tem como ponto de partida o trabalho corporal, buscando a integração entre corpo, mente e espírito. A Análise Bioenergética foi criada a partir do trabalho de Wilhelm Reich. [...]Ele começou a trabalhar diretamente com o corpo, com uma técnica que visava especificamente aprofundar e liberar a respiração, a fim de melhorar e intensificar a experiência emocional. Mais tarde, Alexander Lowen e John Pierrakos, alunos de Reich, ampliaram esse método transformando-o no que se conhece hoje como Análise Bioenergética.

(...) claro que não possuímos o nosso corpo: nós o somos. Entendida dessa forma, a corporeidade passa a ser vivida como uma intercorporeidade — e, assim, nos damos conta de que o corpo é o lugar onde se fundem o morador e a morada, a teoria e a prática, o abstrato e o concreto, o ser e o nada. (MARIOTTI, 2002, 27)⁶

Num processo de reaprender a **ver**, baseado na percepção, éramos convidados a começar o movimento dentro do corpo, criar imagens das incessantes estabilizações produzidas para manter-nos em equilíbrio, visualizar o nascimento de cada movimento e guiá-lo no espaço, de olhos fechados vendo com o corpo. Acredito que aqui entraria a experiência na formação em enfermagem de nossa diretora, que nos estimulava a usar o sistema háptico⁷. Depois as relações do corpo no espaço se abriam, assim como os olhos, para os objetos e por fim para o outro. Os princípios que orientavam os movimentos, mais tarde, pude referenciar melhor, pelo conhecimento de alguns aspectos da Eutonia, técnica desenvolvida por Gerda Alexander que pretende oferecer uma profunda consciência da unidade descrita por ela como "corpo-espírito", conceito que acredito poder atualizar sem erro para a unidade "corpo-mente".

A transformação que experimentei foi tão grande que, anos depois, quando comecei a trabalhar com formação de atores, instintivamente, caminhada, respiração consciente e *grounding*, exercícios que abriam aos ensaios de *Nenúfar*, foram, durante muito tempo, as práticas iniciais de minhas aulas. Também estimulava e valorizava o movimento que cada um poderia experimentar de forma mais completa consciente e individual; e com o tempo sem ter uma consciência muito profunda deste fato, comecei a reelaborar a minha vivência na montagem daquele espetáculo, para as minhas aulas, pensando o aquecimento corporal como uma qualificação da atenção, e, portanto uma tomada de consciência. Tentava promover a experiência da duração, na medida em que os movimentos eram criados pelo indivíduo que se relacionava com o ambiente e suas informações, de maneira livre, com a meta de aproveitar conscientemente o intervalo entre o estímulo e a resposta, sendo convidado a negar o conhecido, a buscar o novo.

⁶ HUMBERTO MARIOTTI - Médico e psicoterapeuta. Pesquisador nas áreas de Complexidade e Ciência Cognitiva. Coordenador do Grupo de Estudos Contemporâneos — Complexidade, Pensamento Sistêmico e Cultura — da Associação Palas Athena (São Paulo, Brasil).

⁷ O sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças (Ex.: inerciais, gravitacionais, de aceleração) através da coordenação de esforços dos receptores do tato, visão, audição e propriocepção. A função háptica depende da exploração ativa do ambiente, seja este estável ou em movimento. O sistema cinestésico e o sistema cutâneo são subsistemas hápticos. O primeiro dá ao observador a consciência da postura estática e dinâmica do corpo através de informação vinda de receptores dos músculos, pele e articulações; o segundo dá ao observador noções de mudanças na estimulação fora do corpo, capturadas na superfície da pele (SRINIVASAN e BASDOGAN, 1997).

Minha participação naquela experiência - que respeitava as diferenças e as limitações individuais, ao mesmo tempo em que proporcionava uma vivência grupal criativa que dilatava estes limites - foi determinante para a valorização da diversidade, para a proposição de referentes contextuais ao invés da simples repetição das técnicas tradicionais de treinamento corporal. A ideia de um saber que vinha de si mesmo, como um valor inquestionável, me abriu perspectivas jamais imaginadas.

Durante muito tempo eu não percebia como um problema, ver em cena o quanto a palavra apagava o ato, por redundância ou omissão, ou ainda, como a cena em geral, estava sobrecarregada de palavras. Foi a partir da experiência com Sandra Zugman, que comecei a pensar na necessidade de um trabalho diferenciado para a formação de atores, no qual a comunicação do corpo pudesse equilibrar a relação da presença física do ator e discurso verbal no seu trabalho.

Valorizar e pesquisar práticas desenvolvidas no silêncio e buscar um saber anterior ao das possibilidades apreendidas através de técnicas, um saber que se originasse a partir da percepção e do autoconhecimento, tem sido uma parte importante do meu trabalho. Entretanto, olhar para o trabalho de Decroux, extremamente codificado, colocado justamente no patamar de uma técnica, complexa e extremamente codificada tem trazido contribuições inesperadas, urdido provocações que começam a influenciar o que faço no panorama do Microdrama, paradoxos...

Metáforas...

A partir do artigo "A produção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e na pantomima moderna", no qual Mascarenhas cita, já no resumo, que a principal diferença entre a MCD e a linguagem da mímica no teatro vai se dar pela noção decrouxiana: *metaphore à l'envers* (metáfora pelo avesso), comecei a alimentar grande curiosidade em torno deste conceito, uma vez que na pesquisa para minha dissertação de mestrado, trazia o conceito *metáfora corporal*, uma das várias utilizações da metáfora no meu trabalho.

Não é difícil encontrar no universo da metáfora desenvolvido na MCD relações diretas, em termos conceituais, com a metáfora corporal proposta no Microdrama, mas neste, a utilização de conceitos metafóricos vazou para todas as fases do processo de sua constituição, possivelmente porque sua sistematização era um trabalho acadêmico e que, portanto, exigia a apresentação de um referencial de apoio. Na busca desse

alicerce, o horizonte das ciências cognitivas começou a se abrir como uma possibilidade de suporte para sistematizar meu pensamento, que torto na sua expressão imagética, não se permitia encaixar nos moldes postos até ali. Ao encontrar estas bases foi inevitável estendê-las às diversas camadas do processo. Assim vou procurar apontar a origem dos recursos à metáfora utilizados para a sistematização do Microdrama.

A estrutura das ciências cognitivas apoiada num tripé de indissociabilidade entre conhecimento, ação e comportamento acrescentam às pesquisas a partir da experiência, um valor inestimável, legitimando a indisciplina que envolve a experimentação:

[...] por ser uma disciplina indisciplinada, em que novas ideias, por mais heterodoxas que sejam, não são reprimidas ou suprimidas simplesmente por se oporem a algum “paradigma dominante”; e por ser uma disciplina cujo próprio nome não impõe sua semântica de forma absoluta e exclusiva. [...] (DASCAL, 2003, 11)⁸

Este universo, que apenas vislumbrei, permitia considerar a filosofia, as neurociências, a sociologia, a antropologia, a história entre outras fontes de conhecimento, para abordar o corpo produtor de sentidos no Microdrama, como indissociado da mente e em constante autoconstrução. George Lakoff e Mark Johnson na esteira destes horizontes propõem um modelo conceptual incluindo

[...] não apenas a nossa capacidade de inferência lógica, mas também a nossa capacidade para investigar, para resolver problemas, para avaliar, criticar, deliberar acerca de nosso modo de agir, e para chegar a compreensão de nós mesmos, das outras pessoas e do mundo. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, 3-4)

Estes investigadores consideram a mente humana como necessariamente incorporada, uma realidade corpórea alicerçando o desenvolvimento dos processos de cognição, a ***“mente é por natureza encarnada. O pensamento é na sua maior parte inconsciente. Os conceitos são largamente metafóricos”*** (idem, 3).

O modo de perceber o homem e suas formas de ser no mundo por um viés experiencial, através de conceitos metafóricos, vem sendo amplamente difundido e a identificação da forma como apreendo, e como procuro compartilhar conhecimentos foi imediata, dando um status de ***“diferença”***, ao que até então via como deficiência. Apesar de meus esforços na busca por adequar minha fala a um discurso mais científico, reconheço que

⁸ Marcelo Dascal é filósofo e professor das universidades de Leipzig e de Tel-Aviv, o texto acima é um recorte de sua entrevista ao Jornal da Unicamp - Universidade Estadual de Campinas – em maio de 2003; por ocasião do VII Colóquio Internacional Michel Debrun: Novas Tendências das Ciências Cognitivas no Século XXI.

minha atuação é mais eficiente quando construída através de imagens; prerrogativa das artes, mas que vem sendo adotada de forma cada vez mais ampla.

A obra *Metáforas da vida cotidiana* apresenta um estudo que demonstra a eficiência do modelo imagético, e afirma sua hegemonia na maneira de conceber e compreender o mundo. Sua inferência nesta pesquisa contribuiu para que fosse possível perceber os limites de determinadas expressões sem o recurso da metáfora, e o poder das imagens para possibilitar nossa interferência no movimento que cria o real.

O sistema conceptual proposto por Lakoff e Johnson, pretende demonstrar através de modelos desenvolvidos em *Metáforas da vida cotidiana* (1980/2002)⁹ e posteriormente ampliadas em *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought* (1999) que o pensamento e as ações humanas estão alicerçados em metáforas, tanto nas questões radicadas no corpo quanto naquelas postas culturalmente. Lakoff afirma que as metáforas de origem cultural dependem das instituições sociais e dos aparatos relacionais dos indivíduos, pois podem ser alteradas intencionalmente provocando mudanças nos comportamentos. Talvez aqui esteja o caráter mais “potente” dos conceitos metafóricos, sua aplicação sistematizada pode ser uma estratégia de poder, para o trabalho de formação em geral.

Segundo Lakoff e Johnson, a maior parte dos processos cognitivos humanos são metaforicamente estruturados, sendo parcialmente compreendidos em termos de outros conceitos. Alguns destes conceitos são apreendidos de forma direta, a exemplo dos conceitos orientacionais, que se depreendem das experiências que nosso corpo vivencia de maneira fundamental. Eles surgem da interação do corpo com o espaço, uma "experiência física direta", e estão exclusivamente referenciados nas atividades físicas, desta forma, “para cima”, “**para baixo**”, “**perto/longe**”, “**frente/trás**”, **são orientações definidas essencialmente por imagem do corpo em relação ao espaço.**

As experiências espaço motoras não encontram um paralelo emocional, daí que as emoções, as ideias ou tempo sejam apreendidas em termos de vivências. **"Especificamente, tendemos a estruturar os conceitos menos concretos e inerentemente mais vagos (como aqueles para expressar emoções) em termos de conceitos mais concretos, os quais são mais claramente delineados em nossa experiência."** (LAKOFF e JOHNSON, 2002, 201). A proposta dos autores pretende significar conceitos de forma ampla enquanto a conceituação padrão é objetivista e vincula o significado a propriedades inerentes dos objetos e experiências. O sistema metafórico fundamenta-se no como, nós, humanos, compreendemos e agimos a partir

⁹ Data da publicação original e data da primeira edição brasileira.

dos significados, e para dar conta deste interesse não trabalha com conceitos isolados, mas com sistemas metafóricos, pois acreditam seus autores que a compreensão se dá através de domínios inteiros de experiências.

Para além das metáforas convencionais que são muitas, Lakoff e Johnson (*idem*, 235), abordam também um tipo de metáfora que denominam de imaginativas e criativas: **"Essas metáforas são capazes de nos dar uma nova dimensão de nossa experiência. Desse modo elas podem dar um novo sentido ao nosso passado, as nossas atividades diárias, ao nosso saber e as nossas crenças."** Estas metáforas que se podem criar, dão sentido à nossa experiência da mesma forma que as metáforas convencionais, pois oferecem estruturas coerentes para que entendamos o que nos acontece.

A partir da premissa básica da metáfora, que possibilita que conceitos complexos sejam parcialmente apreendidos em termos de outros, fui conseguindo resolver questões difíceis na minha prática, como a mobilização da atenção para a realização do movimento, em busca de desenvolver consciência corporal. A partir de pressupostos bergsonianos¹⁰ para a duração e a percepção, utilizei a metáfora de "ação no tempo" em complementariedade à ação no espaço, para tentar apreender no movimento, a percepção do tempo e não necessariamente do espaço, de modo a qualificá-lo.

A compreensão da metáfora me levou também para imagens concretas, e a pintura surgiu como uma possibilidade preta de metáforas visuais. E as utilizei já no começo do meu processo, desde as primeiras experiências em sala de aulas, quando na tentativa de estimular meus alunos a fugir de cenas que mimavam o cotidiano, nas suas criações não verbais, solicitava que eles trabalhassem utilizando a expressão/conceito: *abstração e síntese* para dar forma ao trabalho. Depois de tentar obras de vários artistas, foram as *Árvores*¹¹ de Mondrian que deram forma à metáfora visual desta expressão.

A visualização do processo evolutivo de Mondrian para a representação de uma árvore indicou uma possibilidade processual para se chegar à abstração na cena. Este estímulo visual abriu espaço para que os atores experimentassem o caminho indicado, resultando geralmente cenas com forte aspecto coreográfico, o que de alguma forma contrariava as escolhas nesta pesquisa na qual a forma pura não interessava, na medida em que não

¹⁰ Para informações mais substanciais indico a leitura de: *Cartas, conferências e outros escritos; Ensaio sobre os dados imediatos da consciência e Matéria e memória*. Há também muitos artigos publicados sobre o autor e sua obra.

¹¹ As obras a que me refiro são: *A árvore vermelha* – 1908; *A árvore cinzenta (Árvore prateada)* – 1912; *Árvore (Macieira em flor)* – 1912 e *Composição árvore* –1913; Estas imagens estão amplamente disseminadas na Internet como em : <http://pages.cpsc.ucalgary.ca/~sheelagh/personal/reps/mond/index.html>

falasse sobre a humanidade em determinada situação, e que não aludisse a uma fábula possível. Desejava uma comunicação diferenciada para a fábula, fora da imitação direta do cotidiano, mas ainda uma fábula.

Decroux também teve que enfrentar este paradoxo,

Queremos marcar com ferro em brasa dois condenados. Um deles é amordaçado, mas tem o corpo livre: ele se move. O outro está amarrado ao poste, mas tem a boca livre: ele grita; e só se movimenta em suas amarras apertadas. Nenhum deles experimenta o desejo de dançar. O primeiro é ator mímico; o segundo é o ator que fala. Sua dor é a mesma. O que fala e o mímico podem ser irmãos inimigos; o dançarino e o mímico são sempre falsos irmãos (DECROUX, 1994, 65-66).

Porém, na sua clareza quanto ao seu trabalho, afirma que o mímico é o ator dilatado, que suas ações depuradas, em busca da beleza não se conformavam em dança. Decroux, olhando para a expressão da dança de sua época e da sua mímica, aponta várias diferenças, tais como a fundamentação do tempo e a constituição das dinâmicas fisiológicas de cada uma, conforme vistas por ele.

“A dança é uma evasão, a mímica é uma invasão” (idem, 74), foi justamente este aparente grau de evasão, sugerido nesta fala de Decroux, que temi no Microdrama, que pudesse pulverizar as proposições de construção de sentido dadas pela ação. Foi neste momento que a possibilidade de trabalhar com sentidos construídos por interação e não por inerência, para o encaminhamento da linguagem, tornou-se um ponto de bifurcação a partir do qual foi criado o conceito de *metáfora corporal*. Um conjunto de movimentos que lidos na sua integralidade, revelassem, com as escolhas e organização dos signos, a construção de significados através de domínios experienciais em interação, proporcionando a comunicação de uma potencial fábula, um "microdrama".

Para delimitar o conceito "metáfora corporal" mantive o apoio da metáfora visual através das artes visuais. São imagens produzidas por dois artistas separados por cinco séculos de história, mas que apresentam em suas obras as competências sgnicas que interessam à compreensão que o ator do Microdrama deve ter para compor suas metáforas corporais. O primeiro deles é Giuseppe Arcimboldo, pintor do século XVI e o segundo é Réne Magritte artista do século XX¹².

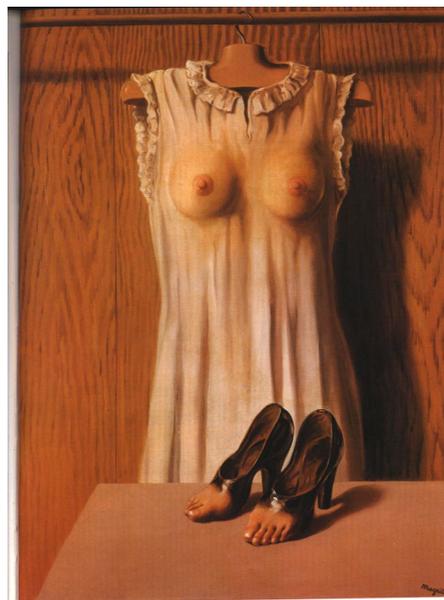
¹² Para visualização de obras destes artistas, navegar na WEB GALERY of ART (Artistas – Arcimboldo) <http://www.wga.hu/index1.html>. Para Magritte navegue o site da Fondation Magritte Foundation <http://www.magritte.be/>.

Arcimboldo nos permite reconhecer o homem nas suas representações, mas ao mesmo tempo proporciona o distanciamento necessário para que se realizem múltiplas semioses provocadas pelos elementos de suas imagens, por vezes grotescas. Existe em sua obra, numa aproximação com as virtudes do conto, algo de diretamente expresso e um jogo de ocultação de significados sob a miscelânea que compõem seus retratos. Uma história submersa, que não se conta diretamente, mas que está lá, disponível para que se a decifre. A obra de Arcimboldo não permite o repouso frutivo de seus contemporâneos, exige participação. O valor estético de sua obra pode ser discutível, mas a profusão semiótica de suas imagens é inegável, *Bios* e *Homo* em total conexão, se a frase fosse possível: homem em forma de signo.

Em Magritte é ofertada a possibilidade de se jogar um jogo do jogo, no qual a imagem contém muito mais do que dá a ver num primeiro olhar. Diversamente do acúmulo presente nas telas de Arcimboldo, as obras do pintor belga trabalham a justaposição de situações paradoxais, geradas num realismo provocador. Suas pinturas desencadeiam um desconforto que obriga a reflexão. A arte e a vida são colocadas nas franjas uma da outra. Ele provoca uma investigação e a conseqüente crítica sobre as fronteiras do que seja arte. Assim exige uma ação do fruidor. As obras destes dois pintores, tão distantes no tempo e na forma de suas representações, contêm, no entanto, na força de suas imagens, a forma de comunicação que tanto buscava para o Microdrama.



Water (1566) Museu de Viena
Giuseppe Arcimboldo



La Philosophie dans le Boudoir, 1947
René Magritte

O universo da metáfora e seus pressupostos a respeito da forma como compreendemos o mundo, utilizando conceitos que aludem à materialidade para entendermos e/ou comunicarmos conceitos abstratos, corporificando-os, podiam ser lidos de forma clara nas imagens destes artistas. Quando a leitura do exercício microdramático não dá conta do todo, restringindo-se às partes, costumo dizer que ao invés do perfil de um rei, como o representado no quadro de Arcimboldo acima, o grupo trouxe um aquário para a cena. As metáforas visuais se tornaram uma espécie de léxico do Microdrama, utilizadas tanto na composição das cenas, quanto nas reflexões sobre elas.

A metáfora no universo de Decroux descreve com naturalidade sua órbita, pois a expressão da escrita decrouxiana é altamente metafórica, exigindo um repertório básico do universo do autor, e também a capacidade de relacionar suas imagens ao contexto prático de seu trabalho, para um melhor aproveitamento do texto, por vezes enigmático. No entanto, é importante registrar que esta dificuldade apenas confirma a hipótese, de que nossa natureza é determinante nos nossos interesses e na forma como nos comunicamos. Ao trabalhar com *Paroles sur le mime*, com uma tradução¹³ instrumental, alguns obstáculos tiveram que ser transpostos para encontrar a melhor maneira de fazer emergir o conceito.

A leitura de *Paroles sur le mime* não deixou nenhuma dúvida de que a denominação de um conceito como “*metaphore à l’envers*”, era um desenvolvimento natural no contexto da expressão decrouxiana. Infelizmente o próprio Decroux, neste livro, não usa claramente esta expressão. Assim foi necessário tentar encontrá-la na manifestação de algumas de suas ideias mais significativas. Segundo ele, a arte exige certa incompletude, certa parcialidade:

Acredito que uma arte só está acabada quando é parcial. [...] Ela só se torna uma arte parcial se dá a ideia de um mundo através de um outro mundo. Por exemplo, dar a ideia da cor através de uma forma sem cor, a da forma, pela apresentação de uma cor sem forma. Dar a ideia do movimento pela atitude, a atitude pelo movimento, do concreto pelo abstrato e do abstrato pelo concreto. [...] antes de ser isto ou aquilo, é preciso ser, antes de estar acabada, uma arte deve existir. Nossa mímica, que tenta evocar pelo movimento exaustivo do corpo a vida mental, será, se conseguir, uma arte completa. (DECROUX, 1994, 45-46)

¹³ Para este trabalho tive a colaboração inestimável para a tradução, da professora Beatriz de Barros Lima, Professora de Filosofia Aposentada da Universidade Federal do Paraná (ministrou aulas de História da Filosofia e Filosofia da Ciência em vários cursos da Universidade Federal do Paraná, além de módulos em Cursos de Especialização da Universidade Federal do Paraná, nos Departamentos de Biblioteconomia, Antropologia, História, Filosofia).

Para Decroux, um dos grandes problemas do teatro de seu tempo, era que a cena mostrava a coisa por ela mesma, não havia alusão, buscava-se a ilusão, mostrava-se a vida pela vida, como vista de uma janela. Em seu desejo “(...) para que a arte seja, é necessário que a ideia da coisa seja dada por uma outra coisa” (1994, 48). Quando assistimos a vídeos de trabalhos de Decroux, como *Grammaire* é possível vê-lo construindo a estilização, buscando a metáfora.

Segundo Mascarenhas, a metáfora pelo avesso se constitui de modo diferente que na poesia,

[...] em que se tem uma ideia 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 ideias 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. (MASCARENHAS, 2007, 77)

Isto é mais claramente perceptível em peças como o *Duo amoroso*, *As árvores ou Combate antigo*, das quais existem gravações em vídeo da versão apresentada em Nova Iorque em 1960, ali o trabalho de abstração em busca de uma linguagem metafórica está explicitado, a ação é apresentada

através dos diferentes ângulos subjetivos do pensamento e da memória [...]. Etienne Decroux não nos apresenta em sua mímica apenas o que se mostra ao olho nu, mas também as realidades escondidas das ações os efeitos internos, as raízes, as consequências. É um pintor cubista. Ele mostra simultaneamente o direito e o avesso de uma imagem, de uma ação.” (SOUN, 2009, 24).

Para Decroux, me parece, a metáfora é a lógica através da qual ele constrói teoricamente sua linguagem. Ele recusa a coisa em si, pois a arte não está no real, mas em sua apropriação, na estilização. A mímica não está apenas na ausência das palavras, não é cinema mudo, não tenta trazer o real.

O mímico é a síntese do real e da arte, no interior de uma arte: do real que faz crer, da arte que nos repousa; então, no que se repousa sonhando com o melhor a fazer no exterior da arte. Ele multiplica os artifícios que o distanciam do realismo, mas na cena seu corpo permanece primeira realidade. O que as outras artes dizem, seja pela palavra, seja pelo mármore, seja pela poeira da cor, ele o deve fazer uma segunda realidade. (DECROUX, 1994, 153)

A MCD quer trazer à luz, na cena, uma essência para que se encontre a substância através de suas emanações. Não lhe interessa no toureiro, a elegância de sua dinâmica na arena, mas o que vai no seu espírito diante da eminência da morte, o desafio; o gozo antecipado de uma vitória que pode não ser definitiva e só pode ser vivida a cada aplauso durante sua luta, seu olhar que desafia a morte e esconde o medo. Nem mesmo o touro, mas a luta por si mesma, um “drama onde um corpo se opõe a outro corpo” (idem, 1994, 155). Assim a metáfora no território decrouxiano ao propor suas ações, quer do espectador a criação de analogias a partir de suas sensações e desta forma colaborar na construção do sentido.

Apesar do percurso diferente, o que aparentemente se tem é que tanto no Microdrama, como na Mímica Corporal Dramática, a relação com a metáfora foi uma necessidade, fosse poder abordar uma forma de expressão que não quer ser confundida ou rotulada, ou para buscar caminhos independentes, outras lentes para olhar o corpo e o trabalho do ator como criador de uma arte que possa abrir-se ao sensível, ao alusivo. Mas principalmente como uma estrutura para abrir o momento de criar, para provocar a sensibilidade do artista, que deve buscar a estilização, a economia e a síntese pra promover a eloquência do corpo navegando o palco.

Por fim, tangências outras e um desvio.

Há alguns meses, no ambiente do grupo Tosco, formado por alunos que colaboram nas investigações do Microdrama, quando começamos a ler e discutir sobre a MCD e assistir aos vídeos de espetáculos de Decroux e de seus seguidores, nos parecia que na verdade não tínhamos nada em comum. No entanto, em uma de suas metáforas, o mestre dessa linguagem, fala da mímica como um gênero com muita liberdade, ou “direitos”, porém restrito pelo nome “da espécie que ela se dá” (DECROUX, 1994, 79). Olhávamos para a Mímica Corporal Dramática, querendo encontrar um real parentesco, desta forma deixávamos de considerar uma diferença fundamental, o Microdrama em nenhuma fase utilizou qualquer técnica ligada diretamente à mímica, portanto se coincidimos foi pela força de um mesmo desejo, dar total centralidade ao ator através da expressão diferenciada de seu corpo.

O processo microdramático, abre mão da palavra exigindo a ação do ator, não em movimentos que mimem as palavras não ditas, mas em construções poéticas, expressão de sua subjetividade e capacidade de abstração. Etienne Decroux se utiliza de parâmetros que consideram corpo e pensamento amalgamados, para a produção de

sentidos, numa relação direta com os aspectos que apresentei anteriormente, ao narrar a experiência propulsora do desenvolvimento do Microdrama, nosso encontro independe da expressão final de nosso trabalho.

O grande desvio é dado, não só pelo fato do Microdrama não ser um gênero cênico, mas e principalmente por não ter uma técnica codificada. A maior parte da vida de Etienne Decroux pode ser contada através de seu trabalho, onde ele desenvolveu uma gramática completa para a MCD, e, sim, devemos considerar sua gramática em relação a uma língua, um idioma. Criou um caminho para que as falas do corpo pudessem ser ordenadas, a fim de construir os mais variados discursos, um trabalho que ainda não estou nem perto de realmente conhecer.

O Microdrama pretende para sua realização “apenas” um ator disponível ao movimento e para isso tem como base a consciência corporal, e durante um bom tempo procurei realizar sozinha com os atores em formação que praticam o Microdrama, mesmo que de forma bastante caótica, um trabalho para desenvolver sua percepção e consciência corporal. Houve sempre algum resultado, mas nada duradouro. Neste momento conto com a colaboração da professora Gisele Onuki com formação específica para a prática corporal e uma utilização mais sistemática de exercícios de percepção corporal, além de alguns fundamentos de anatomia. Acredito que será inevitável termos um repertório básico de exercícios preparatórios fixos, de modo a manter a qualidade que começamos a experimentar.

Talvez a questão mais importante deste artigo não seja responder se existe ou não parentesco entre o Microdrama e a Mímica Corporal Dramática, seja nas suas experiências de origem ou na utilização que fazem de conceitos de metáfora, mas verificar que realmente “as artes não se assemelham em suas obras, mas em seus princípios” (DECROUX, apud BURNIER, 2009, 65). Para mim, Decroux ainda está por ser desvendado, mas começar a conhecê-lo já modifica e influi no que faço. Dos aquecimentos às cenas finalizadas do grupo, ainda que estejamos limitados às reflexões que pudemos fazer a partir de seus escritos e vídeos. Começamos por experimentar a máscara neutra, logo depois procuramos sistematizar a base do trabalho corporal com ênfase no tronco e quadris, e vamos aos poucos aperfeiçoando a metodologia de nosso trabalho no grupo, tendo hoje clareza da importante referência que é Etienne Decroux e a MCD.

Referências

- BURNIER, Luiz Otavio. *A arte de ator*. 2 ed. Campinas: EdUNICAMP, 2009.
- DECROUX, Etienne. Decroux, Étienne. *Paroles sur le mime*. 2 ed. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *A origem da mímica corporal : uma entrevista com Etienne Decroux*. Tradução e apresentação de George Mascarenhas. Revista Ouvirouver, n.4, 2008.
- COPEAU, Jacques. In: *Registres I – Appels*. Tradução de Roberto Mallet Paris, Gallimard, 1974, p. 205-215. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex aos atores.html>.
- DASCAL, Marcelo. *A ciência da cognição, segundo Dascal*. Jornal da Unicamp, edição 210, 22 de abril a 4 de maio de 2003, p.11. Disponível em : http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju210pg11.html
- LOUIS, Luis. *Etienne Decroux e a mímica das metáforas*. Disponível em: <<http://www.cialuislouis.com.br/tf-decroux.htm>.> Acesso em: em 29 jan. 2010.
- LAKOFF, George e Mark Johnson. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.
- _____. *Philosophy in the Flesh*. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.
- MASCARENHAS, George. A produção de sentido na Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux e na pantomima moderna. *Diálogos Possíveis*, jan.-jun., 2007.
- _____. *Mímica Corporal Dramática e Cuida Bem de Mim – uma lição prometeica*. In: *Mimus* - Revista on-line de mímica e teatro físico. Ano 1, n.1, fev. 2009. p. 77-85.
- MASCARENHAS, George; TURENKO, Nadja. A mímica corporal dramática - uma introdução. *Cadernos do GIPE-CIT* - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. n.7, Salvador, 1999. p. 27-40.

Recebido em 13/05/2011.
Aceito em 16/06/2011.