



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS CÂMPUS DE PALMAS**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

**JACKLINE DE SOUSA OLIVEIRA**

**A MÍMICA CLÁSSICA COMO POSSIBILIDADE**  
**METODOLÓGICA NO ENSINO DE TEATRO**

**PALMAS**

**2020**

**JACKLINE DE SOUSA OLIVEIRA**

**A MÍMICA CLÁSSICA COMO POSSIBILIDADE  
METODOLÓGICA NO ENSINO DE TEATRO**

Artigo de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Palmas, do Curso de Licenciatura em Teatro para a obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva

**PALMAS**

**2020**

<https://sistemas.uft.edu.br/ficha/>

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

O48m Oliveira, Jackline de Sousa.  
A MÍMICA CLÁSSICA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA NO  
ENSINO DE TEATRO. / Jackline de Sousa Oliveira. – Palmas, TO, 2021.  
33 f.

Artigo de Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus  
Universitário de Palmas - Curso de Artes, 2021.

Orientador: Renata Ferreira da Silva

1. Mímica. 2. Pantomima. 3. Pedagogia teatral. 4. Técnica Teatral. I. Título

**CDD 790**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**


JACKLINE DE SOUSA OLIVEIRA

A MÍMICA CLÁSSICA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA NO ENSINO DE  
TEATRO

Monografia/Artigo apresentada/o à  
UFT – Universidade Federal do  
Tocantins – Campus Universitário de  
Palmas, Curso de Teatro, foi avaliado  
para à obtenção do título de  
Licenciada em Teatro e aprovada em  
sua forma final pelo Orientador e pela  
Banca Examinadora.

Data de Aprovação 25/01/2020

Banca Examinadora:



Dra. Renata Ferreira da Silva  
Coordenadora do Curso de  
Licenciatura de Teatro  
SIAPE 1858666


---

Prof.(a) Dr.(a) Renata Ferreira da Silva /UFT



---

Prof.(a) Dr.(a) Bárbara Tavares dos Santos /UFT



Prof.º Dr. Ricardo Ribeiro Malveira  
Curso de Licenciatura em Teatro -UFT Palmas-TO  
Mat. SIAPE 2320393

---

Prof.(a) Dr.(a) Ricardo Ribeiro Malveira /UFT

## A MÍMICA CLÁSSICA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA NO ENSINO DE TEATRO

*Jackline de Sousa Oliveira<sup>1</sup>*

**Resumo:** Este artigo tem o propósito de realizar uma abordagem qualitativa a partir da análise de minha trajetória pessoal sobre a mímica e suas possibilidades para o ensino/aprendizagem de teatro. Este trabalho foi dividido em três itinerários de investigação. O primeiro trata de um percurso de investigação histórica da mímica tentando compreender seu período clássico, moderno e contemporâneo. O segundo itinerário recupera e aprofunda minha trajetória no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT) com foco na pantomima, onde apresento meu percurso de aprendizagem dos elementos técnicos a partir da proposta de um estudo de repertório. No terceiro e último itinerário, apresento e analiso minha experiência junto ao Núcleo de Estudos Mímicos (NEM) com foco nas apresentações e oficinas realizadas. Por fim, retornaremos ao começo, exercitando recolher os restos dessas experiências para atribuir sentidos para a questão disparadora da pesquisa, que é a seguinte: Qual a potência da pantomima no ensino de teatro? O resultado desse estudo pode servir como um panorama de como pode ser desenvolvida a técnica da Mímica Clássica na prática, bem como compreender o contexto dessas técnicas tanto para a formação artística como para suporte pedagógico.

**Palavras-chaves:** Mímica. Pantomima. Pedagogia do teatro. Técnica teatral.

**Abstract:** This paper aims to conduct research with a qualitative approach, based on the analysis of my personal trajectory. In this way, I will divide the work into three research itineraries: the first deals with a historical investigation of mimicry, trying to understand its classic, modern and contemporary period. The second itinerary recovers and deepens my trajectory in the Degree Course in Theater at UFT with a focus on pantomime, in which I present my path of learning the technical elements and from the proposal of a study of repertoire. In the third and last itinerary I present and analyze my experience with the Center for Mimic Studies (NEM) focusing on the presentations and workshops held. Finally, we will return to the beginning by exercising to collect on the remains of these experiences felt for the triggering question of the research. The result of this study can serve as an overview of how the technique of Classical Mime can be developed in practice, as well as understanding the context of these techniques and how these methods cross these studies, both for artistic training as well as pedagogical support.

**Keywords:** Mime. Pantomime. Theater pedagogy. Theater Technique.

---

<sup>1</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de compartilhar um pouco da minha trajetória. A problemática deste estudo perpassa a arte da atuação, mais especificamente, a linguagem da mímica clássica. O que se objetiva atingir com essa arte é a maneira que essa metodologia de trabalho, a partir do silêncio e do teatro gestual, atravessa e contribui no processo de aprendizagem da artista e em sua formação para além da cena, como professora, na sua ação pedagógica.

Burnier (2009) afirma que a palavra *teatro* é de origem grega, *Théatron*, sendo que o radical *Théa* significa ver, contemplar, e o sufixo *tron*, quer dizer o lugar “onde”. Logo, *Théatron* significa “o lugar de onde se vê”. Por mais que a palavra *teatro* possa nos remeter a edifícios teatrais, no entanto, essa arte é intrínseca ao sujeito atuante, ao seu trabalho e, embora possa ser manifestada simultaneamente com outras, como, por exemplo, com a literatura, a música, a dança e a arquitetura, a presença de atores e atrizes é imprescindível.

Louis (2014, p. 42) situa que a arte de ator faz referência a uma arte que provém do ator ou atriz, isto é, “algo que lhe é ontológico, do ser ator;” Assim, como não é possível conceber música sem o sujeito músico, não é possível fazer teatro sem o atuante. A partir disso, meu interesse voltou-se para “o como” fazer, o modo silencioso que tem, no corpo, sua mídia expressiva. Eis o que diz Burnier (2009):

A arte não reside propriamente em o que fazer, mas no como. No entanto, para o artista, a questão do ‘como’ é muitas vezes antecedida pelo ‘com o que’, com quais - instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção... Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz. (BURNIER, 2009, p. 18)

Diante do exposto, faço um adendo para a questão principal deste trabalho, tendo a mímica clássica como recorte de estudo, isto é, no ‘como fazer’, ou ‘como ensinar teatro’, com o objetivo de realizar uma análise das possibilidades metodológicas da mímica clássica como meio para ensinar teatro e, dessa maneira, buscar responder à seguinte questão: Qual a potência da pantomima no ensino de teatro?

Para tanto, irei apresentar uma revisão bibliográfica dos estudos da Mímica tendo como principais referências Luis Louis (2014), Margot Berthold (2001), Luiz Otávio Burnier (2009) e Jacques Lecoq (2010) e analisar minha própria experiência na disciplina Seminários Interdisciplinares V, cujo foco foi a Mímica Clássica, além da minha participação no Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual (NEM), projeto de extensão do curso de Licenciatura em

Teatro, coordenado pela Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva, da UFT, onde atuei como atriz e oficinaira.

Este estudo tem como propósito realizar uma abordagem qualitativa a partir da análise de minha trajetória pessoal sobre a mímica e suas possibilidades para o ensino/aprendizagem de teatro. Este trabalho foi dividido em três itinerários de investigação. O primeiro trata de um percurso de investigação histórica da mímica tentando compreender seu período clássico, moderno e contemporâneo. O segundo itinerário recupera e aprofunda minha trajetória no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT) com foco na pantomima, onde apresento meu percurso de aprendizagem dos elementos técnicos a partir da proposta de um estudo de repertório. No terceiro e último itinerário, apresento e analiso minha experiência junto ao Núcleo de Estudos Mímicos (NEM) com foco nas apresentações e oficinas realizadas. Por fim, retornaremos ao começo, exercitando recolher os restos dessas experiências para atribuir sentidos para a questão disparadora da pesquisa.

## 2 MÍMICA DA QUESTÃO

Durante grande parte da graduação, conheci a Mímica de forma muito vaga e distante, quando li a *História Mundial do Teatro*. Meu primeiro contato ocorreu em meados de 2017, com a disciplina *Corpo, Expressão e Criatividade*,<sup>2</sup> que tinha como objetivo conhecer a anatomia humana e os limites de cada articulação. O trabalho final consistia na elaboração de um plano de aula que estivesse relacionado com o que havíamos vivenciado nas aulas. O que eu queria encontrar, na ocasião, era um método que beneficiava o ator a explorar o corpo, de maneira que envolvesse as articulações e que as potencializasse. Portanto, buscava algum elemento teatral que fosse instigante para que pudesse ser aplicado em uma primeira aula de teatro, de modo que trabalhasse a fisicalidade do aluno, antes de relacionar-se com o texto ou de entrar em cena, isto é, algum preparo ou elemento técnico que pudesse auxiliá-lo na interpretação, assim como também nos jogos de improvisação e na construção de cena.

Essa foi a justificativa que me levou a pesquisar um pouco mais sobre o assunto. No canal<sup>3</sup> do You Tube chamado *Luis Louis Mímica Total – Teatro - Físico - Artes do Corpo - A Linguagem do corpo e das emoções na Arte e na vida* oferece um curso de mímica clássica e

---

<sup>2</sup> Disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Mateus Schimith Batista, no primeiro semestre de 2017, no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins, Campus de Palmas.

<sup>3</sup> Luis Louis. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCBy4dv6PboMIGAajKGR2ckQ>. Acesso em: 22 nov. 2020.



disponibiliza gratuitamente vários vídeos relacionados com o teatro gestual, o que despertou minha curiosidade ao observar o quão expressivo essas técnicas tornavam o corpo do artista e a maneira como eram exploradas as articulações e suas potencialidades expressivas, como, por exemplo, a demonstração de como pegar um copo d'água a partir de dicas para criar as ilusões. De fato, era possível visualizar o objeto como se estivesse materializado. Era exatamente isso que eu procurava: a corporeidade do imaginário, sem que fosse necessário utilizar o método das emoções, isto é, sem o uso da *psicologização*<sup>4</sup> no desenvolvimento da cena.

No entanto, não foi possível criar um planejamento com as técnicas abordadas nos vídeos. Pareceu-me demasiadamente difícil estudar mímica somente por meio do canal. Em síntese, não quis aplicar algo que eu nunca tinha tido experiência, porém, aquele teatro gestual foi instigante.

No segundo semestre de 2018, tive a oportunidade de cursar a disciplina Seminários Interdisciplinares V, ministrada pela Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva, que realizou seu Pós-doutorado em Estudos Mímicos e Teatro Gestual, e que esteve imersa nos estudos mímicos com o próprio Luís Louis, e que realizou um recorte temático sobre Mímica Clássica nas suas aulas. Diante disso, escolhi escrever sobre as possibilidades metodológicas do ensino de teatro através da Mímica, em especial a Pantomima, temas, a seguir, explicitados.

### 3 MÍMICA CLÁSSICA

Quando pensamos em mímica, é normal destacarmos o artista de rosto branco e luvas a contar histórias com os “gestos”. Na verdade, esse é um gênero da mímica chamado Pantomima, que caracteriza a Mímica Clássica que ficou conhecida também pela figura de Marcel Marceau ao recuperar, no século XX, alguns elementos de períodos anteriores para seu personagem Bip (LOUIS, 2014).

De acordo com Idem (2014), a Pantomima traz a ideia da narrativa de histórias sem falas, mantendo início, meio e fim. Apresenta-se de forma linear e, geralmente, possui finalidade cômica. Essa fase tem como símbolo Jean-Gaspard Deburau, que se inspirou na figura do Pierrot, tornou-se ícone desta arte no século XIX. Deburau foi ator e mímico francês, oriundo de uma família de atores e acróbatas itinerantes. Sendo artista desde criança, fez parte do Teatro Funambules (artistas da corda bamba) e interpretou Pierrot na pantomima, que faz

---

<sup>4</sup> Essa abordagem faz referência especificamente ao Método das Emoções de Constantin Stanislavski, que consiste na ênfase excessiva nas memórias emocionais, visando reconstruir a experiência pessoal dos atores e utilizá-las em processos criativos.

referência ao servo (*Zanni*) apaixonado da *Commedia Dell'Arte*. Esse foi seu personagem mais popular, inspirado nas tradições da farsa e da bufonaria do teatro vulgar.

Deburau transformou a Pantomima, aproximou-a da contemporaneidade e enriqueceu o seu tema alterando o aspecto externo de Pierrot, introduzindo o figurino (calça longa branca, blusa larga, e face pálida) que acabou ganhando reconhecimento mundial, através do personagem “Baptiste”, na atuação de Jean-Louis Barrault no filme “*Les Enfants Du Paradis*”, dirigido por Marcel Carné (IDEM, 2014). A Figura 1, abaixo, Deburau como Pierrot.

Figura 1: Jean Gaspard Deburau, como Pierrot



Fonte: *Cultured All Round Man* (2020).

De acordo com Ibidem (2014), Marceau resgatou esta proposta e a trouxe para o século XX, alcançando um grande reconhecimento internacional, após ingressar na trupe de Jean-Louis Barrault e logo ser escalado para o papel de Arlequim na pantomima “Baptiste”, que Barrault havia interpretado no filme *Les Enfants du Paradis* (As Crianças do Paraíso). A performance de Marceau foi bem aceita, e assim foi incentivado a apresentar o *mimodrama*, *Praxitele e o Peixe Dourado*, no Teatro Bernhardt, no mesmo ano. Mais uma vez, Marcel foi aclamado e a carreira como mímico foi firmemente estabelecida.

No ano de 1947, Marceau criou *Bip, o palhaço*, pois não podia ser Baptiste, visto que era o personagem de Barrault. Apresentou-se pela primeira vez no *Théâtre de Poche* (Teatro de Bolso), em Paris. O personagem usava uma camisa listrada e um chapéu desgastado. Bip se tornou seu alter ego, assim como Charlie Chaplin se tornou o *vagabundo* de Tempos Modernos. Com esse personagem, Marcel criou vários quadros de pantomima, como *A caçadora de borboletas*, *O domador de leões* e *O patinador*.

Por mais de 60 anos, Marceau (Fig. 2) foi o mestre da arte do silêncio mais conhecido no mundo. Em 2001, ele recebeu a Medalha Wallenberg, por seus atos de coragem durante o Holocausto, mas deixou o legado da pantomima moderna ao falecer em 2007. Na figura abaixo Marcel apresenta-se como Bip, a partir da nova roupagem de Pierrot, de Deburau.

Figura 2: Marcel Marceau



Fonte: *Independent* (2020).

Portanto, quando pensamos em mímica, é comum que a figura desse artista venha à tona para caracterizar essa arte. No entanto, a mímica é mais abrangente, sendo um ato de corporificação que envolve o pensamento, as emoções, o corpo e a voz, sendo a pantomima, como já dito, uma de suas manifestações, isto é, um de seus gêneros pertencentes à mímica clássica.

#### **4 MÍMICA MODERNA**

Para Lecoq (2010), o ato de fazer mímica é um ato da infância. A criança imita para conhecer o mundo e, através da observação dos gestos, assim como da fala, é que ela interage e desenvolve o seu aprendizado. Segundo Berthold (2001), transformar-se em outra coisa, isto é, imitar a natureza, é inerente ao ser humano. Desde o início, o homem utiliza de pantomima para a caça e, em todos os períodos da história da humanidade, há a presença de manifestações teatrais, isto é, desde os primórdios que utilizamos de mimeses para aprender o mundo. Para Pavis (1999), mimese quer dizer: “[...] a imitação ou representação de uma coisa”, e essa coisa pode ser tanto um animal, uma ideia, uma pessoa, isto é, tanto algo abstrato quanto concreto.

De acordo com Idem (2001), o que difere o teatro primitivo do teatro moderno são os aparatos tecnológicos, bem como o volume de adereços de cena disponíveis para o ator expressar-se. O ator primitivo utilizava pele de animais, chifres, entre outros materiais disponíveis naquele período. Dessa forma, ao longo da história, as produções teatrais foram adaptando-se às evoluções tecnológicas, porém, com as mudanças de paradigmas e de pensamentos em todos os meios de produções artísticas, o que, na arte teatral, não foi diferente. Também foi modificada a forma de fazer teatro e, atualmente, temos muitas possibilidades expressivas e caminhos metodológicos variados.

De maneira significativa Louis (2014), fez um mapeamento em torno do teatro gestual no mundo. Para ele, a mímica tem como marco Jacques Copeau, que criticava a maneira em que se configurava o papel do ator no teatro do século XX. Seu objeto de pesquisa era o ator no espaço vazio, em oposição à forma hierárquica em que ocorriam as apresentações de teatro na época do Naturalismo<sup>5</sup> e Realismo,<sup>6</sup> onde o protagonismo nas peças teatrais era exercido pelo diretor, seguido por um palco cheio de parafernálias, indumentária, iluminação, texto e, por último, o ator.

Insatisfeito, Copeau criou a *Ecole Du Vieux Colombier*, escola de teatro voltada para o treinamento do ator, onde renovou-se a ideia de teatro vazio da antiguidade clássica, incrementou-se a improvisação da *Commedia Dell'Arte* nos treinamentos, e inspirou-se no corpo super articulado do teatro *Nô* e *Kabuki*. O objetivo de seus estudos era o de fazer com que o ator pudesse desenvolver sua própria autonomia para servir melhor ao texto. Embora a *École<sup>7</sup> du Vieux Colombier* tenha fechado, os ensinamentos foram perpetuados através dos discípulos de Copeau, sendo Etienne Decroux um deles.

Decroux tornou-se adepto à proposta e foi além, dedicando anos de sua vida aos estudos da arte de ator, com intuito de desenvolver o corpo como um instrumento de trabalho e, dessa forma, fazer com que o ator desenvolvesse uma arte independentemente de outras artes. Para atingir esse objetivo, ele criou um manifesto para revolucionar essa arte, onde declarou que é necessário um período de 30 anos para que ocorra essa mudança. Sendo assim, durante esse tempo, seriam banidas outras artes (literatura, artes visuais e música).

---

<sup>5</sup> O Naturalismo, de acordo com Pavis (1999), é um movimento artístico que enfatiza os aspectos materiais do ser humano, em estilo e técnica, com o objetivo de reproduzir fotograficamente a realidade.

<sup>6</sup> O Realismo, segundo Idem (1999), para além das aparências, preocupa-se também em retratar os aspectos sociais e psicológicos da sociedade.

<sup>7</sup> A *Velha Escola de Pombal* é um teatro localizado na Rua do Velho Pombal, nº 21, no 6º distrito de Paris. Foi fundada em 1913 pelo produtor e dramaturgo Jacques Copeau. Em 1924, ele fechou o teatro. Passaram por esta escola: Georges Pitoeff, Gaston Batty, Louis Jouvet, Jean Dasté, Charles Dullin, Michel Saint Denis e Decroux.

Para além disso, haveria também a renovação do cenário despido de qualquer indumentária e parafernália presentes no Realismo, de modo que o ator pudesse explorar melhor as ações físicas e modificações na estrutura física do palco. Durante os primeiros 20 anos, também seria banido o uso da sonoridade vocal e, somente nos últimos anos, o uso de sons produzidos pelo ator seria aceito. Depois desse período de tempo, o ator introduziria roteiros para servir de base para o trabalho físico, assim como a introdução do uso de sons. Por fim, ao final dos estudos, outras modalidades artísticas seriam aceitas.

Decroux<sup>8</sup> desenvolveu estudos sobre mímica objetiva e sobre a mímica subjetiva, no entanto, destacou-se principalmente pela última. Os estudos das metáforas contribuíram para o desenvolvimento do que ficou conhecido como Mímica Moderna, que se fundamenta na corporificação das emoções, do pensamento, das sensações e das ideias.

A mímica objetiva faz uso de técnicas específicas nos processos criativos, que pode ser vista de forma antagônica à mímica subjetiva. Já na mímica objetiva, o sujeito explora a potencialidade expressiva da face (as gamas das emoções) e das mãos (o clic, as cinco posições de mãos da mímica), os braços (ponto fixo e puxar/empurrar), as pernas (os andares e puxar/empurrar) e todas as articulações denominadas por Decroux de periféricas para criar ilusões mais concretas. Na mímica subjetiva, acontece exatamente o contrário: o tronco ganha ênfase e entramos em um território mais metafórico e abstrato, embora se possa utilizar as mesmas técnicas.

Os estudos acerca da mímica subjetiva são bastante complexos. Burnier (*apud* Ibidem, 2001), afirma que Decroux segmenta sua pesquisa com exercícios ginásticos e explora os movimentos anelados, progressivos e regressivos e em blocos, além de estudos sobre afirmação, confirmação e contradição nessas escalas. Ele desenvolveu um estudo minucioso com escalas para as mãos, os olhos, a cabeça e todo o corpo. Pesquisou também os exercícios complexos de expressão (que são as estatutárias móveis); os contrapesos (puxar, empurrar, queda sobre a cabeça); fazer sem olhar/olhar sem fazer; os dinamorritmos; as causalidades motoras; os andares; os sentares e figuras de estilo; e pequenas coreografias de estudos.

---

<sup>8 3</sup> Etienne Decroux fazia parte da trupe de Charles Dullin no *Tèâtre de l'Atelier*, onde era professor de mímica e ator. Essa escola tinha como diretor e professor Charles Dullin, que também foi aluno de Copeau. As metodologias aplicadas eram variadas, além das que propôs Copeau, a Mímica Corporal Dramática, onde também eram desenvolvidos estudos relacionados às ações físicas de Stanislávski, Dalcroze, Delsarte e a Biomecânica de Meyerhold. Nesse contexto, surgiu Jean-Louis Barrault, aluno de Dullin, que também estudou a Mímica Corporal Dramática de Decroux.

O resultado de sua pesquisa foi a criação da gramática corporal da Mímica Moderna (Mímica Corporal Dramática), isto é, o corpo do ator com movimentos decodificados. Luis Louis (2014) cita que Decroux:

[...] desenvolveu uma complexa gramática corporal, codificando escalas corporais simples ou complexas em movimentos de inclinação lateral (egípciano), frontal (profundidade, rotação e translação; dividiu o corpo em coluna vertebral (tronco), rosto, braços e pernas. O tronco foi desmembrado em cabeça, pescoço, peito, cintura e pélvis, promovendo uma infinidade de combinações de movimento entre eles; introduziu conceitos importantes como fazer sem olhar ou olhar sem fazer, os dinamorritmos (dinâmica dos ritmos, interrelação de força, quantidade, duração e intensidade, oposição, equivalência, imobilidade ativa, espasmos (impulsos) movimentos isolados ou intercorporais, ondulações, movimentos simples, bidimensionais ou tridimensionais, andares, figuras de estilo, quadros de mímica, estatuárias móveis, etc. (LOUIS, 2014, p. 45-46).

Segundo Idem (2014) tinha como objetivo desenvolver um corpo super articulado e decodificado tal qual o teatro *Nô* e *Kabuki*, assim como iniciou Copeau, porém preocupava-se com a autonomia total dos atuantes, acreditava que o artista pudesse ser o criador de sua própria arte, tendo o corpo como instrumento em oposição àquele período cujo os processos de criação partiam do texto. Decroux, por sua vez, buscava uma forma de fazer teatro como acontecia no *ballet*, e também na dança contemporânea. No *ballet*, o treinamento é desenvolvido através de movimentos decodificados, isto é, a partir de uma gramática de movimentos, o dançarino desenvolve sua expressividade e, na dança contemporânea, o texto surge a partir dos movimentos desenvolvidos no processo. Em outras palavras, a expressividade do movimento do corpo em outras artes, como na dança, prescindiu de outras formas expressivas para a criação. Desta maneira, Decroux prioriza o movimento físico, tendo a voz como um mero detalhe, como se houvesse uma separação entre corpo e voz, mente e corpo.

Louis (2014) cita que foi Jean-Louis Barrault, aluno de Dullin, o primeiro ator a introduzir a mímica vocal no teatro e quem foi quem dirigiu e produziu, pela primeira vez, em apresentação no palco, como servo de Volpone. Além de ter estudado mímica corporal dramática com Decroux, sua primeira produção foi uma adaptação da obra de Willian Falkner, *As I Lay Dying*. Na mímica, Barrault propõe uma renovação do sentido e importância da voz no processo criativo, isto é, a mímica vocal “A descoberta dos momentos de silêncio do teatro falado, a mímica vocal e os novos caminhos para o trabalho com a voz foram explorados nessa adaptação feita por ele e uma nova etapa em sua carreira começou.” (LOUIS, 2014, p. 57). Embora fosse adepto à proposta de Decroux no que se refere a mímica dramática, Barrault foi além e aproximou a mímica subjetiva à mímica objetiva, bem como com o teatro falado, que se

utilizava da subjetividade em sua forma de fazer mímica, tal qual seu mestre, mas acreditava que a mímica poderia se integrar a espetáculos com texto e voz.

## 5 MÍMICA CONTEMPORÂNEA

Nesse contexto de transição entre a mímica e o teatro, surgiu a importante figura de Jacques Lecoq. Louis (2014, p. 78) enfatiza que “Decroux queria a mímica como forma de arte independente do teatro, Barrault promove essa aproximação quando entra para o teatro falado, mas foi com Lecoq que esta divisão se desfaz acentuadamente.” Então, Lecoq, anteriormente um homem dos esportes, tendo Educação Física como formação, se apaixona pelo teatro ao ver a peça *As I Lay Dying*, de Barrault, e através de um amigo em comum, passou a contribuir na *L’Education Par Le Jeu dramatique* (EPLJD), “uma escola dramática com métodos não convencionais, fundada por Barrault com a ajuda de Conty.” (LOUIS, 2014, p. 72) amigo de Lecoq. Depois disso, teve várias experiências enquanto ator de teatro, coreógrafo, direção, atuação na tv, etc.

Lecoq conheceu o teatro *Nô* e *Kabuki*, depois de suas experiências como ator e professor de teatro e descobriu a máscara nobre (máscara neutra), pela qual se encantou. Com isso, ele viajou para alguns países da Europa com o objetivo de apresentar seminários e oficinas para alunos e professores de teatro. Assim, passou a se dedicar à pedagogia do teatro propriamente dita e, através de um aluno da escola de Barrault, ele foi à Itália, onde conheceu a *Commedia Dell’Arte* e o coro da tragédia grega. Depois disso, voltou para Paris, visando compartilhar os conhecimentos adquiridos na Itália. Essa experiência em torno da pedagogia teatral foi por ele denominada de *A Viagem*, que é descrita na obra *Corpo Poético: uma Pedagogia da Criação Teatral*, que se divide em dois momentos: a improvisação e suas regras; e a análise dos movimentos.

A improvisação tem como dispositivo criativo a linguagem da poesia, a pintura e a música. Já a análise dos movimentos está relacionada à linguagem dos gestos e tem como objetivo explorar os territórios dramáticos e fixar um fundo poético comum entre os atores. Denominada de geodramática, este estudo possui três dimensões: extensão, elevação e profundidade. Para tanto, diferentes gêneros de interpretação se atravessam, tais como o melodrama, a *Commedia Dell’arte*, os Bufões; a Tragédia Grega e o *Clown*. Dessa forma, Lecoq se utiliza de suas técnicas e aplica nesses diferentes gêneros, e isto serviria de base para a interpretação.

Os exercícios possuíam uma lógica, que parte de um método evolutivo, isto é, do simples ao complexo, como o método das transferências, isto é, inicia-se com uma técnica corporal e evolui para uma expressão dramática, assim como o aumento e diminuição do gesto, do equilíbrio à respiração, e as gamas e níveis de interpretação, a união do gesto e da voz, a economia de movimentos, acidentes e desvios, a passagem do real ao imaginário, a descoberta da interpretação e de suas regras, e o método de restrições (de espaço, de tempo e de número).

Os estudos de Lecoq distinguem-se dos de Decroux, principalmente no processo de criação, onde o sujeito ator não está preso a uma gramática corporal, mas a gramática surge no processo. Os estudos se assemelham por possuir o mesmo propósito: desenvolver habilidades criativas para um ator criador. É importante saber que Lecoq acreditava que a Mímica fosse teatro, diferentemente de Decroux, que acreditava que a Mímica fosse outra forma de arte. Nesses estudos de improvisação, Lecoq (2010, p. 44) diferencia o ato de expressar-se com o de Improvisar, quando diz que “[...] quem se expressa não está, necessariamente, em situação de criação.” Portanto, o ato de expressão está relacionado a introspecção, mas não propriamente a comunicar para o público. Decroux não formava um ator preocupado com o espectador.

Diante disso, Lecoq preocupava-se com a autonomia do ator em relação ao próprio potencial criativo e “Talvez fosse utopia, mas gostaria que o aluno estivesse vivo na vida e fosse um artista no palco.” (IDEM, 2010, p.44). Em outras palavras, a formação de Lecoq era voltada para o ator no palco, preocupado com o espectador. Mas não apenas, e sim, com um ator que pudesse ser o ator/autor, diretor, cenógrafo, etc. Para tanto, ele dividiu seus estudos de mímica em várias categorias, que são: Mímica de Ação, que está relacionada com a análise das ações cotidianas como o ato de Puxar e Empurrar; A Mímica Cartoon, que consiste em trazer para o corpo a tecnologia utilizada no cinema, a exemplo: a câmera lenta, câmera rápida e pontos de vistas inusitado; a Mímica Figurada, que é a ilustração objetiva de objetos no espaço; a Melomímica, criações melodramáticas misturada com mímica *cartoon*; Mimage, isto é, o mesmo que mímica subjetiva, pois está relacionada com o “close-up do estado emocional do personagem.” (LOUIS, 2014, p. 78); A Mimodinâmica, que permite descobrir movimentos corporais, tendo como dispositivos as cores, palavras, música, etc.; a Mímica Aberta, muito importante para o processo criativo do ator, no que se refere ao processo de atuação e a escrita poética da cena; e, por fim, a Mímica de contar histórias, técnica que utiliza a palavra e gestos silenciosos. Todo este período ficou conhecido como Mímica Contemporânea.



## 6 PANTOMIMA DA QUESTÃO

Adentrando ainda mais a linguagem da mímica, retornarei ao período clássico com foco na Pantomima e começarei destacando os principais elementos técnicos utilizados, e de que maneira eles puderam contribuir para a minha formação enquanto artista e também como uma linguagem possível de ser utilizada como dispositivo pedagógico. Desta maneira, irei problematizar esta linguagem enquanto método de ensino/aprendizagem tentando dar sentido a minha trajetória, a princípio, com os elementos técnicos da pantomima, sua forma concreta de corporificar situações e objetos utilizados nos processos criativos na disciplina de Seminários Interdisciplinares V, na UFT, no segundo semestre de 2018, e no NEM, no ano de 2019.

## 7 ELEMENTOS TÉCNICOS

A pantomima branca tem como base técnica alguns elementos principais. O primeiro é o **peso**. Vale dizer que todos os elementos materiais são compostos por peso, por menores que sejam. Na pantomima não é diferente. No processo de criação das ilusões, o peso é essencial. Entretanto, somente esse elemento não é suficiente, e é necessário adicionar o **clic**, que se trata do elemento que marca o momento em que a articulação estabelece contato com o objeto corporificado, constituído por um movimento sutil das articulações que envolvem a ilusão, assim como marca o fim da mesma. É preciso segmentar e pontuar a ação continuamente usando signos, que realizam uma ação contrária, isto é, por meio de micro ações que tenham características opostas. Assim como o peso, estes, são elementos-chave que servem de base para a criação da ilusão.

Não obstante, após criar a forma do objeto, é importante adicionar o terceiro elemento: a **identificação**. Por exemplo: se for uma bola, essa é de tênis ou golfe? Posteriormente, o quarto elemento é a **fidelidade** à forma da ilusão, isto é, a ilusão criada não pode ser volúvel. Por fim, para que a ilusão não fique solta no espaço, é necessário o quinto elemento: a **relação com o objeto**. O movimento de aparar e de arremessar a bola de golfe é um exemplo. Apenas com esses elementos é possível criar uma infinidade de histórias, desde a mais previsível a mais inusitada. Contudo, há também outro elemento importante: o **ponto fixo**, que é necessário para criar a ilusão e estabelecer a relação com o objeto.

Figura 3: O ponto fixo

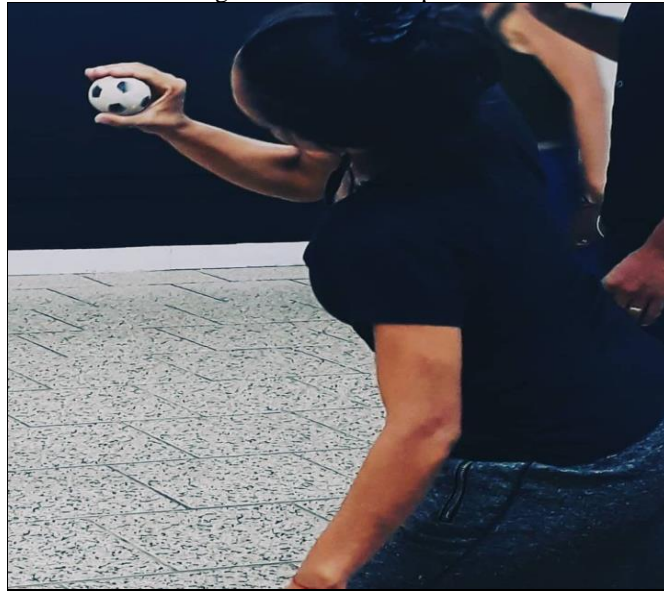


Fonte: Arquivo de imagens do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

Este é um exercício básico de introdução ao ponto fixo. Note que usamos uma parede para trazer, à memória do corpo, a sensação de tocá-la para a corporificação. Através desse exercício, analisam-se todas as articulações envolvidas no movimento, com o objetivo de, durante os exercícios de improvisação, adicionar o que Barba e Savarese (2012), chama de Princípio da Equivalência, em que a representação da realidade ocorre por meio de um sistema de gestos, onde a tensão do corpo é deslocada para uma parte do corpo. No caso do ponto fixo, os braços e o tronco são os membros que realizam o movimento de deslocamento, enquanto que as mãos são pressionadas para a frente. O exemplo retratado ilustra o deslocamento do pulso, cotovelo e braço.

Na Figura 4, temos outro exemplo de movimento que utiliza os contrapesos para tencionar a ação. Neste caso, desloca-se a tensão para a perna da frente, que está semiflexionada. É a pressão da perna sobre o chão e não das mãos sobre a bola. O principal objetivo dessa equivalência é fazer com que o espectador veja a ilusão sugerida. Contudo, o artista desenvolve, através de treinamentos (Fig. 5 e 6), a capacidade de eliminar a realidade caricata. Apesar de fazer esse ajuste, ele não pode prescindir da realidade que constitui os domínios de compreensão do espectador. Sem ela, o gesto torna-se vão e inútil.

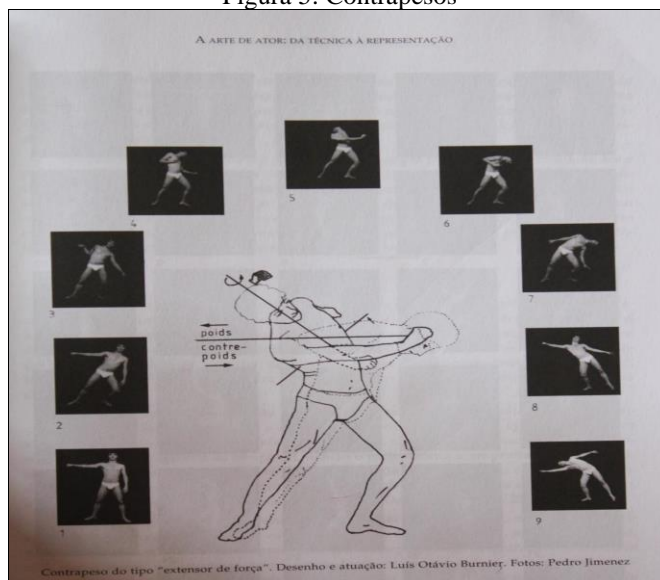
Figura 4: Puxar e Empurrar



Fonte: arquivo de imagens do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

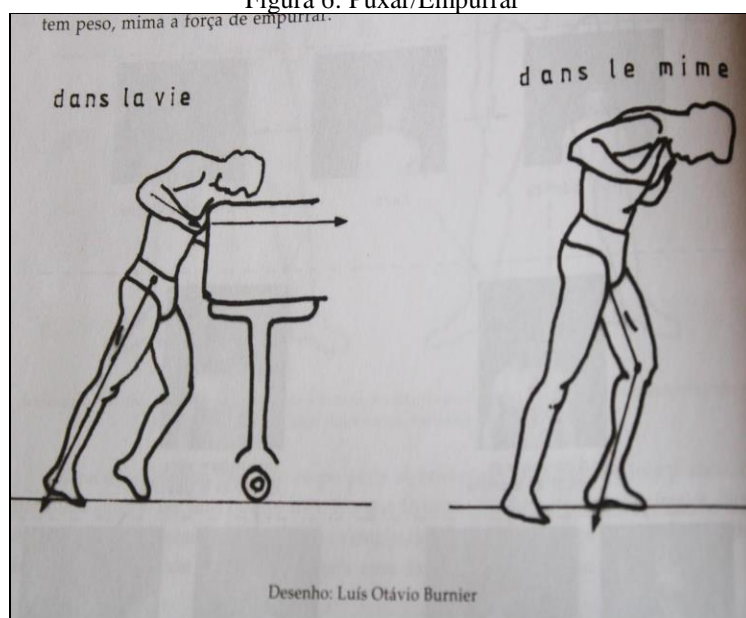
Sendo assim, o mímico sugere ao espectador a semelhança do esforço. Mas o objeto desse esforço, isto é, o que ele deseja ilustrar não depende do mesmo esforço que fazemos na realidade, e o caminho é outro para se corporificar a realidade concreta. Neste caso, o mímico deve permanecer com o tronco na mesma posição, sem alterar a posição da base. Isso significa que a tensão que está em evidência localiza-se no tronco: os braços não são nada mais que a narrativa. Portanto, a essência do gesto está na posição do tronco e das pernas.

Figura 5: Contrapesos



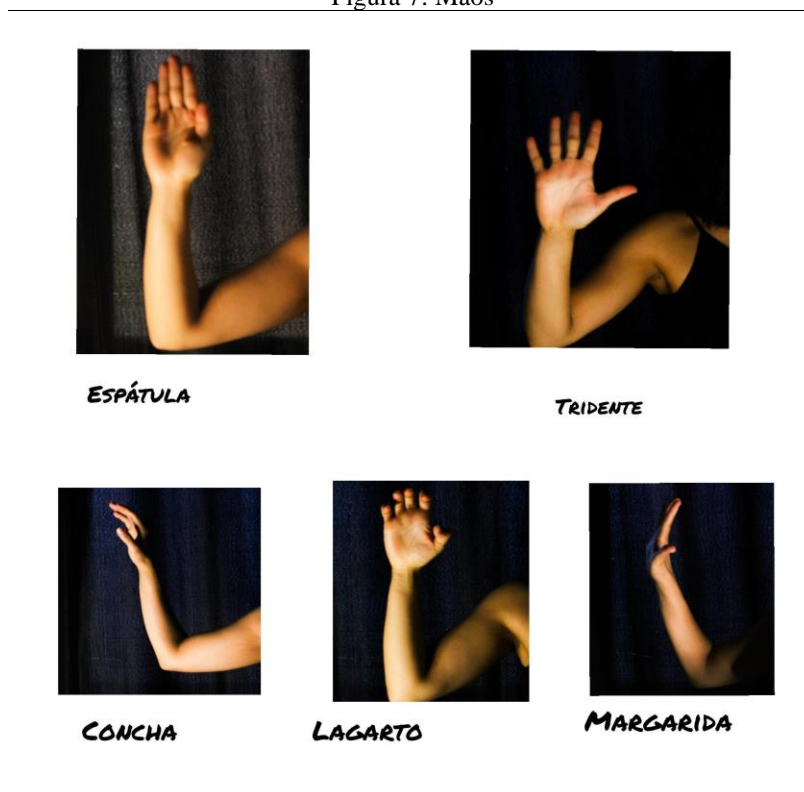
Fonte: A Arte de ator: da técnica à representação

Figura 6: Puxar/Empurrar



Fonte: A Arte de ator: da técnica à representação

Figura 7: Mãos



Fonte: Arquivo pessoal

Nos estudos de Barba e Savarese (2012, p. 146), que faz referência à fisiologia e codificação das mãos, afirma que elas, assim como os dedos e os olhos, mudam os estados de tensão e de configuração, não apenas quando estamos nos comunicando através da fala ou de gestos, mas também ao agir no mundo, em nossas ações do dia a dia, como no ato de puxar e

empurrar ou quando nos apoiamos em alguma superfície imóvel ou móvel, e até mesmo no ato de acariciar algo. Em uma ação física, a posição e as tensões nos dedos são variáveis a partir do instante em que se propõe transmitir uma informação, isto é, no ato de pegar um punhado de vidro afiado nas mãos ou uma pluma de algodão, uma mesa pesada, etc. A proporção desta organicidade é sinônimo de credibilidade para o espectador. E isso acontece por meio de tensões nos músculos de manipulação, que estão predispostos a agirem de acordo com o peso ou com a fragilidade, temperatura, volume e do significado do objeto. As proporções também se modificam em forma de reações que traduzem o estado emocional que o objeto pode despertar.

A Figura 8, a seguir, retrata o dia em que houve a exploração das gamas faciais, nos exercícios de dilatação da expressão. A máscara branca da pantomima é utilizada para dilatar a expressividade do rosto. Os exercícios das gamas das emoções primárias são os seguintes: a máscara de tristeza, alegria, raiva, medo e nojo, tendo a gama 1 para o mínimo e o 8 para o máximo de expressividade. Exercícios em conjunto com a maquiagem branca nos permitem explorar desenhos diferentes e, através das cores, torna-se possível dilatar a expressividade do rosto. Desta forma, o ator transforma por completo a sua expressão, utilizando-a de maneira calculada e visando uma proposta incomum.

Figura 8: Máscaras



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

As experiências com a Mímica Clássica em sala de aula foram breves, porém intensas. No total foram realizados oito encontros. As aulas iniciavam com exercícios para ativar os níveis de energia, como, por exemplo, uma caminhada no espaço, uma corrida com os joelhos na palma das mãos, um Kung-Fu, uma caminhada dos mil pés (caminhada da gueixa) e até

mesmo exercícios de *Tai-chi-chuan*. De acordo com a definição de Barba e Savarese (2012, p. 77), “O conceito de energia (do grego *enegeia*= “força”, “eficácia”, que vem de *en-érgon*= entrar em ação”, “trabalhar”. Esses exercícios eram aplicados com o objetivo de ativar as energias *animus-anima* durante o processo criativo. Para Barba e Savarese (2012),

Energia-Anima e Energia-Animus são termos que nada têm a ver com a distinção masculino-feminino, nem com arquétipos junguianos: designam uma polaridade bem perceptível que se refere a uma qualidade complementar da energia, difícil de ser definida em palavras e, sendo assim, difícil de ser analisada, desenvolvida e transmitida. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 76)

Em outras palavras, eram exercícios que serviam para dilatar a presença física do ator. De fato, estudar teatro gestual é algo que exige do ator disponibilidade física para que seja desenvolvido habilidades no controle dos gestos e do corpo.

O método de estudo da Pantomima ocorreu a partir da técnica evolutiva, de Lecoq (2010), em que os exercícios começam do mais simples ao mais complexo. Sendo assim, a primeira pesquisa partiu da estatuária móvel, de Decroux (BURNIER, 2009), a partir de um exercício trabalhado em dupla com o objetivo de desenvolver o tônus, que é a tensão muscular ou um estado de rigidez, que permite que o colega modele o corpo do outro como se fosse uma estátua. Esse é o exercício base para compreender e começar a desenvolver a habilidade de mover uma articulação por vez, um dos pontos centrais da Mímica Clássica. Isso faz com que ocorra a dilatação da ação física e, dessa forma, dilatar também a percepção do espectador. A primeira aula foi fundamentada em exercícios para explorar os elementos fundamentais para a criação das ilusões.

A partir da segunda aula ocorreram exercícios para desenvolver o ponto fixo (exercício iniciado com a parede), e o puxar e empurrar (exercício com a bola). Esses exercícios propunham desenvolver a habilidade da ilusão baseada no princípio da equivalência de Barba e Savarese (2012), conforme mencionado acima. O interessante a observar nesse processo metodológico é que, desde os exercícios de preparação até o desenvolvimento da improvisação no espaço (com a mesa do café da manhã e com a criação de ilusões no espaço: guarda-roupa, dirigir o carro, entre outras cenas o que foi aplicado no início e durante o processo se atravessam como se fosse um só. Não são utilizados jogos ou movimentos que não estejam relacionados. A proposta metodológica inicia do simples ao complexo, fazendo com que os exercícios ocorram de maneira fluída, como se fosse a junção de “materiais” necessários para serem utilizados na cena (não como uma coisa externa ao ator, mas como algo que ele precisa, o essencial, no caso, o corpo).

De maneira objetiva, estes estudos contribuíram para a dilatação corporal e da expressividade, quiçá, como uma preparação e ajuste na sensibilidade motora, visto que a maioria dos exercícios exigem movimentos calculados, isto é, contribui para a “limpeza” dos movimentos, fazendo com que maximize e dilate a habilidade expressiva, e isso contribui para que o espectador consiga absorver com mais clareza o que o ator deseja transmitir com os gestos. Silva (2016, 2016, p. 130) enfatiza que “Nosso comportamento cotidiano é da ordem da economia, [...]”. Desse modo, essas técnicas contribuem para o desenvolvimento de habilidades que nos possibilitam mover articulações individualmente, como, por exemplo, girar a cabeça sem mover o pescoço e mover a mão sem envolver outros membros dos braços.

## **8 ESTUDO DE REPERTÓRIO**

Na aula seguinte, foi iniciado o estudo de repertório que consistiu na decupagem de uma obra, neste caso, de um vídeo no qual é realizado o estudo das técnicas da pantomima, com o objetivo de fazer uma releitura da cena e, com ela, aprender os elementos técnicos. Marcel Marceau possui vários quadros de mímica disponíveis na internet, entre eles: *O caçador de borboletas*, *O pintor*, *O garçom*, *O domador de leões*, e *O patinador*.

A obra escolhida é denominada *Bip, o patinador*, em que o mímico mima a história de uma pessoa que não sabe patinar, mas que fica fascinada ao ver várias pessoas praticarem o esporte (Fig. 9). Esse vídeo foi escolhido pela lembrança de uma situação vivida anteriormente, na qual tive a experiência de aprender a patinar. Nessa situação em especial, vi a oportunidade de mimar a situação. Essa escolha foi realizada na emoção do momento. Marceau era tão perfeito em seus gestos que pensei que nunca iria conseguir, porém o curso estava indo a todo vapor, no fim das contas finalizei o estudo. Eram um total de cinco minutos de pantomima. Durante esse processo, pude analisar todas as técnicas de pantomima que aprendi. Este estudo foi semelhante ao de uma partitura de música. E isso aconteceu passo a passo, utilizando de visualizações em câmera lenta, com sequências de movimentos decupadas. A Figura 9 representa uma cena de Bip, como patinador.

Figura 9: *Bip, O patinador*

Fonte: Circofrenia (2020).

Concomitantemente ao estudo de repertório, estudamos as gamas das emoções e a máscara branca da pantomima propriamente dita, com o material necessário, como aplicar e analisar os resultados de como ela contribui para dilatar as expressões faciais. No primeiro momento, estudamos a entrada do Bip no espaço, os pontos fixos no ato de segurar a ilusão da corda e o ponto fixo com o olhar. Também o estudo da caminhada da mímica na posição básica, a palma com a mão de margarida, a mão em espátula, as gamas das emoções de alegria e de medo. No segundo momento, analisamos a ilusão dos objetos, o ponto fixo e gamas de emoções da alegria e do medo. No terceiro momento vimos as quedas e, mais uma vez, as gamas de emoções. Por fim, analisamos a caminhada da mímica: o *slide* e a gama de alegria. Nesse estudo foram contadas cada ação realizada no quadro, foi feita a análise da técnica que era adicionada à interpretação para que a execução dos movimentos acontecesse de maneira orgânica.

Nas últimas aulas, ensaiamos os quadros de mímica: o estudo de repertório e outras ilusões desenvolvidas em sala de aula. O objetivo era apresentar os quadros de pantomima desenvolvidos no processo. Ao final dos oito encontros, já estávamos com resultados em forma de pequenos quadros de mímica. No entanto, naquele momento não foi possível apresentar.

De acordo com Pavis (1999, p. 86), “Decupar não é uma atividade teórica perversa e inútil, que destrói o efeito do conjunto: ao contrário, é uma tomada de consciência ao modo de fabricação da obra e do sentido. A Decupagem parte da estrutura narrativa, cênica e lúdica.” E foi esse o ponto de partida para compreender, de forma prática, como poderiam ser utilizados, em cena, os elementos e, dessa maneira, assimilados.

Em princípio, pareceu-me complexo, tendo em vista que partimos da imitação para atingir um meio termo entre a obra original, e da releitura de que cada indivíduo é capaz de



produzir por meio do seu corpo, de sua bagagem teatral e singularidade expressiva. E é justamente nesse ponto que este estudo pode surpreender. Tendo em vista que cada indivíduo é único, carregado de sensibilidade e maneiras de interpretar o mundo de diferentes formas.

Para contextualizar, o estudo de repertório iniciou em sala de aula e aprofundou-se no Projeto de Extensão do NEM, onde três pessoas contando comigo estudaram o mesmo repertório, o *Bip, o patinador*. Porém, o resultado final foi diferente, tanto na interpretação, quanto nos figurinos dos personagens e na sonoplastia utilizados em cena. Desta forma, este estudo de repertório partiu de uma mostra de um produto já finalizado, como um meio facilitador para compreensão do que estava sendo proposto, da mesma maneira que um músico parte das notas musicais, para uma composição já pronta, para possuir embasamentos práticos e teóricos para sua própria criação.

A objetividade em torno da Mímica Clássica torna essa metodologia um processo interessante, o que faz com que os processos criativos ocorram de uma maneira fluída e menos complexos. Contudo, faço um adendo à questão da Mímica Clássica e suas contribuições na formação da artista. Os encontros de estudos mímicos na referida disciplina e o Projeto de Extensão serviram de base para a elaboração do personagem Ofélia (Fig. 10), que foi a figura central do espetáculo *O teatro de sombras de Ofélia*, dirigido pelo Prof. Mateus Schimith Batista, baseado na obra literária de Michael Ende.

Figura 10: Ofélia



Fonte: Fotografia por Mateus Schimith Batista

Embora tenha sido um espetáculo a partir de uma obra literária, e nada tenha a ver com a pantomima, os estudos mímicos foram importantes para dilatar o corpo do personagem, no sentido de desenvolver o princípio da equivalência. O objetivo não era imitar uma velha, mas

trazer o desenho, como um corpo compacto, e mimá-la. Os exercícios das gamas faciais foram cruciais para as expressões do rosto. Além disso, realizar apresentações, tanto de repertório, quanto nos processos de criação e lidar com o público contribuíram para a segurança no ato de estar em cena, como se o corpo estivesse dilatado e como houvesse certo domínio sobre o corpo e os gestos.

### **9 ITINERÁRIO 3: NÚCLEO DE ESTUDOS MÍMICOS E TEATRO GESTUAL**

Com o fim da disciplina na UFT, foi lançado o curso de extensão do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual, projeto esse que teve início no mês de abril do segundo semestre de 2019, e que foi desenvolvido nas terças-feiras, das 14h às 17h, na sala Liga 220F, no Prédio de Psicologia do Centro Universitário Luterano de Palmas (CEULP/ULBRA). A proposta do curso visava aprofundar as dimensões do corpo e sua expressividade para expandir as ações para apresentações, festivais, mostras, mesas redondas e oficinas a serem oferecidas na UFT. Era objetivo também aprofundar os estudos sobre mímica para estabelecer parâmetros técnicos e poéticos que pudessem subsidiar práticas criativas em teatro, assim como produzir reflexões teóricas sobre o processo de criação artística na relação com o desenvolvimento humano. E foi nesse curso que tive a oportunidade de prosseguir com os estudos em mímica clássica.

Os exercícios possuíam uma lógica que remete à pedagogia de Lecoq, pois partiam do método evolutivo, no qual a pesquisa da ação iniciava sempre do mais simples ao mais complexo. No decorrer do semestre, nos aprofundamos nos exercícios voltados para o método das transferências, no qual iniciamos com os exercícios da técnica de pantomima branca, e que evoluiu para uma expressão dramática já mais ligados a mímica moderna. Assim como na UFT, o curso de extensão também promoveu e aprofundou-se nas gamas e níveis de interpretação, bem como no método de restrições (de espaço, de tempo e de número) e nos estudos de repertório.

No NEM, assim como na sala de aula da UFT, teve também exercícios de cena em grupo (Fig. 11). A ida ao cinema é um exercício que trabalha pontos de vista inusitados e que está relacionado à técnica de Mímica *Cartoon*, de Lecoq. Os atores entram em cena para assistir a um filme e as reações são semelhantes entre si, até um terceiro ou um quarto ator expressar uma reação diferente. Por exemplo, em um filme de terror, três pessoas utilizam-se da expressão das variações da gama de medo, e as duas últimas pessoas exploram as gamas de alegria. O curso foi semelhante à introdução que houve em sala de aula, porém mais intenso, porque possuía uma carga horária mais longa. Diante disso, pudemos explorar vários exercícios de

improvisação de mímica. Abaixo, a Figura 11 representa o dia em que exploramos as unidades de ação (Lecoq, 2010), através da cena ida ao cinema, no NEM.

Figura 11: Ida ao cinema



Fonte: Arquivos de imagens do Núcleo de Estudos Mímicos

Assim, apresentamos, de fato, o estudo de repertório para a comunidade acadêmica. O núcleo realizou apresentações no CEULP/ULBRA e, em julho, no evento de Mostra Cultural do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT (MOSCA), também apresentamos no Centro Municipal de Educação Infantil Sítio do Pica-Pau Amarelo, na Escola Municipal de Tempo Integral Caroline Campelo, e até mesmo em outro município no interior do Tocantins (Rio da Conceição), além de ter tido a oportunidade de ministrar oficinas para crianças e adultos.

## 10 APRESENTAÇÕES

A Figura 12, abaixo, nos mostra parte dos integrantes do núcleo segurando a placa que identifica o repertório de apresentação de cada um. Na UFT, fizemos nossa primeira grande apresentação. Os quadros de mímica estiveram presentes em dois dias na programação de apresentações do evento. Posteriormente, ao retornar no semestre seguinte, já tínhamos convites para realizar apresentações e oficinas.

Figura 12: Apresentação do estudo de repertório na UFT



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e teatro gestual

O primeiro lugar de apresentações foi na cidade Rio da Conceição, com uma média de três mil habitantes, e que possui um grupo de teatro com, no mínimo, 20 pessoas, incluindo crianças e adolescentes. As oficinas foram realizadas na Escola Estadual Virgílio Ferreira de França, no dia 17 de agosto de 2019. Estiveram presentes na programação a comunidade local e o elenco anfitrião. As oficinas aconteceram das 8h às 12h, e das 14h às 17h (Fig. 13).

Figura 13: NEM na cidade de Rio da Conceição



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

Em roda de bate-papo com a comunidade local, usufruímos do momento em que tivemos a oportunidade de apresentar o núcleo e conhecer um pouco das pessoas que estavam presentes. O grupo anfitrião nos presenteou com uma apresentação teatral muito poética com

os recursos cênicos que possuíam. Esse grupo é coordenado por uma pessoa que realiza trabalho voluntário na cidade, com o objetivo de promover a cultura local. No entanto, a mesma não possui formação na área, mas fundou o grupo infanto-Juvenil chamado *Retalhos de Artes*. A convite dessa pessoa, o grupo NEM foi até essa cidade com o objetivo de que os estudantes mímicos pudessem partilhar um pouco do conhecimento adquirido durante os processos criativos e que, dessa forma, pudesse contribuir de alguma maneira com aquelas pessoas. Da mesma forma, nós tivemos a oportunidade de aprender sobre os processos e produtos do grupo realizando um interessante intercâmbio. Na Figura 13, há o registro da apresentação de boas-vindas realizada pelo grupo *Retalhos de Artes*.

Figura 14: Retalhos de Arte



Fonte: Arquivo pessoal

A primeira oficina foi desenvolvida no período da manhã. O tempo de cada oficina possuía a média de duração de uma hora e meia. O plano foi elaborado em conjunto com uma colega do Núcleo, e a oficina fluiu conforme o planejado. As pessoas que estavam presentes demonstravam curiosidade, assim como também disponibilidade para a aprendizagem, visto que era algo novo para eles, conforme demonstra a Figura 15.

Figura 15: Oficina em Rio da Conceição



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

Nesse plano de oficina, foram aplicados os exercícios de mímica que assimilei na disciplina de Seminário Interdisciplinar V. Após os exercícios de integração com o grupo, a sala foi dividida em várias duplas para realizar os exercícios que começaram do mais simples ao mais complexo (Lecoq, 2010) a partir da estatuária móvel de Decroux (Burnier, 2019), e depois os exercícios de improvisação com o tema “café da manhã”, onde as pessoas presentes puderam conhecer e aplicar os elementos da pantomima na improvisação das ilusões.

A segunda oficina foi desenvolvida no vespertino, como uma continuação do que havíamos aplicado pela manhã. Foram realizadas a integração de grupo, a caminhada no espaço, e a ida ao cinema, a partir dos níveis de interpretação (Ibdem, 2010) com o objetivo de desenvolver habilidades cômicas, compreender as unidades de ação da cena e a capacidade de improvisar a partir das técnicas de mímicas aprendidas em grupo.

Por fim, ao final do dia, realizamos a produção para a apresentação na cidade com o camarim aberto (Fig. 16). Então, todo o processo de produção antes da apresentação, os participantes das oficinas puderam acompanhar como aplicar o *clown make up*, o uso do batom, o lápis de olho e todos os adereços do ator de pantomima antes de entrar em cena.

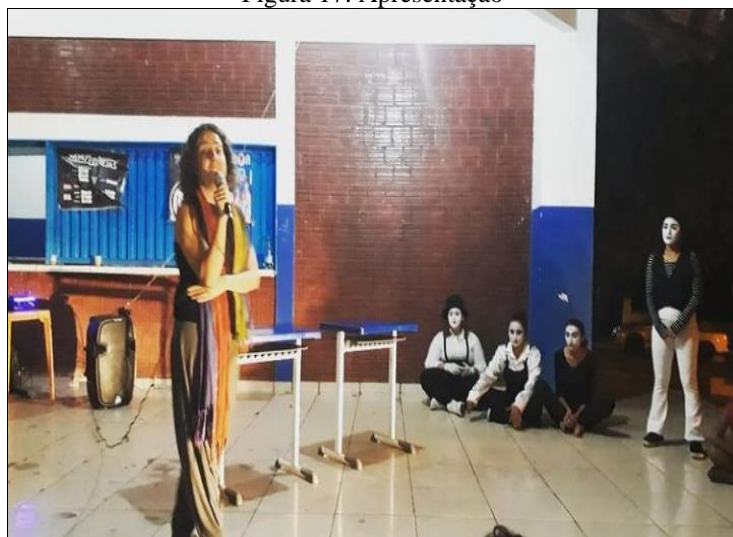
Figura 16: Camarim aberto



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

O palco foi o salão da lanchonete e o recurso para a iluminação foi o farol de uma caminhonete (Fig. 18). As apresentações dos quadros de mímica duraram aproximadamente 20 minutos. Ao final, fomos aclamados e bem aplaudidos. E assim aconteceu uma apresentação verdadeiramente emocionante, porque pude notar que através dos gestos seria possível levar alegria e conhecimento sobre uma linguagem teatral que é pouco conhecida, principalmente no Tocantins, e sobretudo no interior, onde há locais que têm menos acesso a produções teatrais. Foi possível partilhar os conhecimentos que adquiri na universidade, desde o processo criativo, à produção e à apresentação. Houve a possibilidade de mostrar que, para fazer teatro, não precisa de muitos recursos financeiros. Basta um ator e sua disponibilidade para a cena. Contudo, sem perder a magia e a poesia do fazer teatral.

Figura 17: Apresentação



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

A segunda experiência foi na Escola Municipal de Tempo Integral Caroline Campelo, situada no Setor Santa Fé, na periferia sul da cidade de Palmas, no dia 27 de agosto de 2019. O objetivo da apresentação era levar os quadros de mímica para o público. Após as apresentações, foi realizado um bate-papo e, no meio daquelas crianças, descobrimos que muitas nunca tinham ido ao teatro, apesar de as Escolas de Tempo Integrais da cidade de Palmas terem a disciplina do Teatro na grade curricular.

A última apresentação do estudo de repertório ocorreu no Centro Municipal de Educação Infantil Sítio do Pica-Pau Amarelo, localizado no setor Aurenly IV, em Palmas, no dia 30 de outubro de 2019, como podemos ver na Figura 18.

Figura 18: Apresentação no C.M.E.I. Sítio do Pica-Pau Amarelo



Fonte: Arquivo do Núcleo de Estudos Mímicos e Teatro Gestual

Em linhas gerais, as apresentações de pantomima aconteceram em espaços não convencionais, como no pátio da escola, no auditório e até mesmo em praças. Mesmo assim, fomos recepcionados positivamente em todos os lugares. Não sei se pelo fato de os quadros de pantomima serem cômicos ou porque a máscara branca chamava a atenção ao nos remeter a imagem do Palhaço. Fato é que éramos recepcionados de forma positiva. Após as apresentações, eram realizadas a abertura para bate-papo e perguntas. Considero as apresentações importantes para a formação de público, assim como também na construção de repertório cultural, pois esses locais situavam-se em regiões periféricas, onde há pessoas que não consomem o produto cultural do teatro.



## 11 OFICINAS

A segunda oficina de pantomima foi desenvolvida na Liga Feminina de Prevenção e Combate ao Câncer, no dia 19 de setembro de 2019, com duração de aproximadamente 50 minutos, onde estava sendo desenvolvido o Projeto *Teatro da Essência*, que consistia em treinamentos para a criação de peças para serem apresentadas no Hospital Geral de Palmas (Fig.19). A Coordenadora desse projeto propôs um convite para que partilhasse os conhecimentos da linguagem de pantomima que era abordado no projeto de extensão. O objetivo da oficina era oferecer uma possibilidade de repertório ou treinamento preparatório antes de entrar em cena, ou até como um dispositivo de criação. A oficina aconteceu para aproximadamente oito mulheres. Nesse dia, esteve presente, durante a mediação, uma colega do projeto de extensão. O lugar era uma sala com várias cadeiras, semelhante a um escritório, o mais próximo de uma sala de aula tradicional. Afastamos as cadeiras e demos sequência à oficina, onde aconteceram jogos de integração de grupo com o aquecimento do *Monstro e o Bobo*, a estatuária móvel. Fizemos a improvisação com a ilusão do café da manhã e a ida ao cinema. O plano de aula foi aplicado conforme o planejado e houve o interesse das pessoas presentes.

Por fim, a última oficina de pantomima foi no IV Seminário Setembro Azul, com o tema *Vivências e Desenvolvimentos da Pessoa Surda*, realizado nos dias 25 a 27 de setembro de 2019, na UFT, em Porto Nacional. A oficina de pantomima aconteceu no dia 26 de setembro das 9h às 11:30h. Os exercícios aplicados foram os elementos introdutórios da Mímica Clássica. Tendo em vista que o tema da oficina era voltado para o teatro gestual, a oficina não foi por si um obstáculo. Também não foi uma experiência fácil, pois, apesar de ser uma linguagem silenciosa, o código de comunicação oral para mediar a aula ainda se fazia presente, bem como o uso de gestos pelos alunos que faziam uso de códigos da língua brasileira de sinais. Por ser uma linguagem teatral desenvolvida por meio de gestos, os alunos tiveram uma boa desenvoltura com os exercícios que foram sugeridos durante o processo.

Figura 19: Oficina na Liga Feminina de Prevenção e Combate ao Câncer



Fonte: Arquivo do Teatro da Essência

Diante desses contextos vividos com a Mímica Clássica em espaço não formal de teatro, pude observar que houve certa consistência em minha formação e de forma mais objetiva. Costuma-se dizer que a experiência em docência se aprende com o tempo e com o domínio das metodologias no ensino. Isso em parte é verdade, mas acredito que é mais importante saber de antemão o que pode funcionar ou não, através de experiências pessoais, ou seja, o “com o que fazer”.

## CONCLUSÃO

Os estudos na linguagem da Pantomima contribuíram para desenvolver o corpo dilatado em cena, assim como uma forma de treinamento de ator conforme mencionado no processo de montagem do espetáculo *Ofélia*.

O estudo de repertório foi um meio para a compreensão das técnicas utilizadas na cena, o que pode ser considerado um exercício bastante complexo em suas particularidades, porque começamos a compreender a técnica e como ela funciona, assim como os resultados estéticos. Trata-se de uma estratégia interessante para se pensar processos criativos e entender o contexto de criação, pelo menos em curto prazo, com o objetivo de fixar um fundo poético, isto é, de possuir uma técnica para a criação. Para estimular a criatividade, costuma-se dizer que é importante ir ao teatro assistir a espetáculos teatrais, e que, para escrever bem, é importante o

hábito da leitura e, para assimilar a técnica, infiro o estudo de repertório. Isto é algo que os músicos e os dançarinos já fazem, por exemplo.

Por outro lado, as apresentações foram uma forma de experienciar a receptividade teatral, visto que não basta apenas falar de teatro ou ensinar teatro. É importante mostrar como acontece na prática. Para quem assiste, há a possibilidade de expandir o conhecimento em relação à própria linguagem como um todo, ou seja, o figurino, os acessórios, a música, os gestos, etc. As apresentações que foram realizadas desenvolveram, naquele momento, a familiaridade com o estar em público, a relação do ator com a plateia, o que para alguns pode parecer um obstáculo, pois no Curso de Licenciatura em Teatro da UFT, somos habituados a viver o processo criativo, mas pouco aprofundamos em relação aos estudos da receptividade do público.

Em relação ao processo de criação das oficinas, foi o momento de compartilhar tudo aquilo que havia sido assimilado na sala de aula, um momento de pensar quem é o teórico por detrás da técnica, de experimentar, de ver se funciona ou não, até mesmo de refletir sobre a aplicação do que foi aprendido, para buscar melhorar e desenvolver a metodologia em questão que tem como objetivo desenvolver e potencializar os estudantes.

Sendo assim, posso concluir que a Pantomima é um conhecimento importante não apenas para quem quer ser ator, mas também para quem estuda a arte teatral e toma o corpo como ponto de partida. Eis sua importância, já que esse estudo serve como base essencial para o processo criativo, um complemento para a expressão e criatividade do corpo, o qual foi o mote dessa pesquisa. O estudo dessa técnica se equipara aos estudos que enfatizam o conhecimento das articulações, porém, a metodologia por meio da mímica, especificamente a clássica é mais objetiva e complementar.

Por fim, a proposta do trabalho não é fazer juízo de valor entre este ou aquele método de ensino, mas compartilhar caminhos e, desta maneira, compreendê-los. Diante disso, os estudos invisíveis mostram esses possíveis caminhos, o qual tive o prazer de experimentar na graduação. Em relação a um itinerário enquanto proposta pedagógica pode ocorrer uma variedade de caminhos: a técnica propriamente dita; o estudo de repertório; treinamento para dilatar o corpo antes de relacionar-se com o texto; o estudo teórico para a compreensão desse percurso da técnica.

De modo geral, vejo estas possibilidades metodológicas como um universo amplo a ser estudado, afinado e modelado, para que se obtenha propriedade do processo que queremos ativar, como professores. Esses caminhos invisíveis, aos poucos, vão tornando-se visíveis. Esse itinerário pode ser ajustado e adaptado conforme a prática for sendo desenvolvida. Há um

interesse pela improvisação por meio da Pantomima e sua potência comunicativa através dos gestos silenciosos e da profundidade em que esses estudos podem desenvolver no corpo de quem faz teatro.

Dessa forma, o resultado desse estudo pode servir como um panorama de como pode ser desenvolvida a técnica da Mímica Clássica na prática, de como compreender o contexto dessas técnicas e como esses métodos se atravessam nestes estudos, tanto para a formação artística quanto como suporte pedagógico.

## REFERÊNCIAS

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BURNIER, L. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

CIRCOFRENIA. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ONBg9g9w2qU>. Acesso em: 22 nov. 2020.

CULTURED ALL ROUND MAN. Disponível em:

<https://culturedallroundman.wordpress.com/tag/jean-gaspard-deburau/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Jean-Gaspard Deburau: Mímico Francês. 2020.

Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Gaspard-Deburau>. Acesso em: 22 nov. 2020.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Marcel Marceau: Mímico Francês. 1998. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Marceau>. Acesso em: 22 nov. 2020.

*INDEPENDENT*. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/marcel-marceau-remembered-obituary-mine-dancer-blip-lindsay-kemp-a8517291.html>. Acesso em: 22 nov. 2020.

LECOQ, J. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

LOUIS, L. **A Mímica Total**: um inédito e profundo mapeamento desta arte no Brasil e no mundo. São Paulo: Giostri, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, R. F. **Mimagens da docência**: escuta do corpo. 2016. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2016.