



CORPO EM CENA:  
uma Poética (Des)Velada da Rostidade

CUERPO EN ESCENA:  
una Poética (Des) Velada de la Rostidad

BODY IN SCENE:  
a Poetry (Des) Face of Rostity

*Renata Ferreira da Silva<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Aqui partilho, de forma figurada, uma poética que re(vela) um treinamento cênico de experimentações dado por um véu que cobre o rosto. Mostro figuras de véu nas quais improviso cenas em silêncio com o rosto coberto. Em seguida, implico as sensações do corpo ao conceito operativo de *rostidade* de Gilles Deleuze para, sensivelmente, desfazer esse rosto e encontrar outros modos de corpo em cena na relação com a mímica de Ettiënne Decroux.

**PALAVRAS-CHAVE:** véu, rostidade, corpo, treinamento, mímica, Ettiënne Decroux.

**RESUMEN**

Aquí comparto, de forma figurada, una poética que re (vela) un entrenamiento escénico de experimentaciones dado por un velo que cubre el rostro. Muestra figuras de velo en las que improviso escenas en silencio con el rostro cubierto. A continuación, imploro las sensaciones del cuerpo al concepto operativo de rostros de Gilles Deleuze para, sensiblemente, deshacer ese rostro y encontrar otros modos de cuerpo en escena en la relación con la mímica de Ettiënne Decroux.

**PALABRAS CLAVE:** véu, rostidad, cuerpo, entrenamiento, mímica, EttiënneDecroux.

**ABSTRACT**

Here I figuratively share a poetics that reads a scenic training of experimentation given by a veil covering the face. I show veil figures in which I improvise scenes in silence with the face covered. Then, I implicit the sensations of the body to the operative concept of the nature of Gilles Deleuze to sensibly undo that face and to find other modes of body in scene in the relation with the mimicry of Ettiënne Decroux.

**KEYWORDS:** Veil, rostity, body, training, mime, Ettiënne Decroux.

---

<sup>1</sup> Atriz Mímica. Professora Adjunta do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado do Tocantins. Pós-doutora em Teatro – Linha processos criativos na Universidade Federal de Uberlândia 2018 sob supervisão do Dr. Fernando Aleixo. E-mail: [renataferreira@uft.edu.br](mailto:renataferreira@uft.edu.br) Instagram: @renataferreiraatriz Site: <https://www.renataferreira.com.br>

*O rosto é uma política.*  
*Gilles Deleuze*

Para mim que venho do teatro, o pensamento só me acontece enquanto corpo. Não sei se isso revela menos um modo de trabalho do que um pressuposto ético como razão metodológica. E aí confesso minha contaminação: O que uma mente pode conhecer é correlato com que um corpo pode experimentar, como nos ensina Baruch de Spinoza (1632-1677). A partir do estudo de sua *Ética* percebo que podemos tornar a afetividade humana objeto do conhecimento racional e nos aperfeiçoarmos eticamente por meio da produção de afetos libertadores. Tudo isso passa pela capacidade de afetar e ser afetado; pelos encontros entre corpos e ideias.

Para tanto, o modo de escrita que opera neste estudo se dá a partir de uma sequência de figuras<sup>2</sup> que são, ao mesmo tempo, busca e descrição de uma poética (des)velada que investiga modos de se desfazer o rosto a partir da utilização de um véu no treinamento de atores e atrizes. É uma descrição afetiva, fruto do encontro com a técnica de Ettiéne Decroux durante o período de um ano por meio de estudos diários na Cia. de mímica do Brasil em São Paulo, como parte prática da pesquisa pós-doutoral<sup>3</sup> que realizo na Universidade Federal de Uberlândia. O estudo não fabrica um conceito, mas exhibe um “modo de procura – de modo livre” (BARTHES, 2003, p.20) de uma poética (des)velada da rostidade. Escolho o rosto como território de pensamento descrevendo figuras de experimentações cênicas que operam a partir do rosto coberto por um véu para, em seguida, implicar as sensações do corpo a uma rostidade em “estado de variação contínua” (IDEM, 2003 p.25). Variar o rosto é variar o pensamento?

---

<sup>2</sup> As figuras são descrições afetivas que exploram a sensação de estudos realizados na Cia. de mímica do Brasil de Luis Louis em São Paulo durante o ano de 2018.

<sup>3</sup> Este projeto, ancorado na linha de processo de criação, organizou um conjunto de procedimentos para pesquisar a mímica no contexto do processo de formação artística. Como percurso referencial revisei a mímica a partir de mímicos e diretores como Étienne Decroux. Foram realizados estudos de campo por meio de residência artística na Cia De mímica do Brasil de Luís Louis – SP de forma a sistematizar princípios e modos de abordagens que possam colaborar com processos pedagógicos e criativos, bem como estabelecer caminhos para ações interdisciplinares envolvendo o teatro, a educação e práticas que envolvam o corpo e a expressão.

Deleuze e Guattari (1996) propõe uma máquina (abstrata) de rostidade: “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social do rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e de todos os meios” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49).

Essa produção social do rosto diz respeito ao enquadramento dos sujeitos num sistema composto por dois eixos: significância e subjetivação. O primeiro refere-se a metáforas do “muro branco”, a superfície lisa onde se inscreve o significado, uma razão compartilhada e o segundo ao “buraco negro”, larga alameda onde não há organização e controle, mas sim paixões. Talvez, num primeiro momento possamos imaginar que um rosto é apenas uma cobertura exterior a um sujeito que fala, pensa, sente, move... Mas este rosto não nos conduziria a significação do que é expresso?

A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parece irritado...”, “ele não poderia ter dito isso...”, “você vê meu rosto quando eu converso com você...”, “olhe bem para mim...”) (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.29).

Cansado de atores declamadores de texto foi Jacques Copeau quem parece ter começado, na tradição do teatro francês, a cobrir o rosto de atores e atrizes com um véu. O véu foi o ponto inicial para a disciplina da máscara, conhecida como máscara neutra, com a qual se ocupou em neutralizar voz e rosto. Não sei se aqui, com o véu posto, é preciso desenvolver outras possibilidades de expressão ou recuperar aquele estado da criança – não falante – infante no qual a vida é a descoberta sincera do mundo.

Ao cobrir o rosto e desnudar o corpo, Copeau (1879-1949) propunha, em suas aulas, que o ator se desprendesse do naturalismo do corpo cotidiano e se abrisse para outra dimensão, a das metáforas [...] um corpo que não precisava ser, necessariamente, um corpo cotidiano, mas poderia corporificar uma sensação, uma ideia, ou até mesmo representar outro objeto (LOUIS, 2014, p.34). O véu foi retomado por Ettiënne Decroux (1898-1991) na medida em que avançou na pesquisa de toda uma nova linguagem para composição por meio de partituras de ações e figuras de movimento,

nas quais o rosto, muitas vezes, esteve coberto por um véu com o foco da expressão partindo de movimentos do tronco.

Então, diante disso, o véu fica precioso, desperta a metáfora pelo gesto e não pela palavra. Estamos abertos ao mundo, à modificação e à transformação. Sentimos sensivelmente um corpo que comporta movimentos, dobras, tensões e se exprime por movimentos. O que pode um corpo quando tem o rosto coberto? Talvez o véu seja o transporte para uma experiência – limite, uma passagem de um estado ao outro, quando nos colocamos em jogo e acessamos um estado de metamorfose ativando o acontecimento do corpo da cena. O véu tem uma dimensão pedagógica ao investigarmos a poética do corpo em cena a partir do silêncio que propõe, que longe de silenciar torna agudo, numa composição dramática gestual, o que muitas vezes é velado.

\*

### **Figura 1 – O Abraço**

*Coloco então um véu sobre meu rosto. Desejo seguir as sensações do corpo. Com o véu posto consigo ver, mas tudo tem uma espécie de névoa. Não vejo claramente, não há uma relação direta rosto a rosto. O véu é tecido de algodão branco que cobre completamente meu rosto e é amarrado na parte de trás de minha cabeça com um nó. Com o véu posto, também está o companheiro desta investigação. Improvisaremos um encontro a partir do seguinte roteiro: ver, reconhecer, cumprimentar, trocar, abraçar, gerar algum conflito, encontrar a paz e despedir.*

Experimento ser uma coisa, um corpo-coisa. É como se o véu me forçasse a sair de uma suposta consciência, de um pensamento sobre mim, sobre meu corpo para um pensamento do corpo. Acontece outra respiração, o tronco torna-se mais presente. Olhamo-nos com a cabeça e não com o rosto. Percebemo-nos a distância. Espanto-me com este encontro. Sacudimos nossos corpos aproximando-nos e afastando-nos. Sinto cheiros, vejo nuances. É como se eu experimentasse o momento anterior a uma cena porque tudo

parece extremamente dilatado. Nosso cumprimento dá-se num balanço de braços. Meu braço e o braço dele querem se tocar. Insistimos nessa busca. As costas das mãos se chocam. Encontramos uma pausa. A respiração é completamente presente e é quase tudo o que temos. É ela que nos conduz aos movimentos, é com ela que nos afetamos. Entramos num mundo expressivo, que não se ocupa de uma estética realista. Gestos cotidianos que desloquem o rosto para outras partes do corpo parecem não funcionar. Sacudimos novamente todo o corpo ocupando o espaço a nossa volta em deslocamentos. Vou indo por trás dele e subo, num salto, nas suas costas, agarrando-me ao seu corpo. Meus braços o abraçam por baixo de suas axilas. Seguro parte do meu peso com minhas mãos nos seus ombros. Meus joelhos seguram-me apertando meu corpo de forma firme junto aos seus quadris. Minha cabeça volta-se para frente, lado a lado com a sua. Ele sustenta nosso peso com uma base firme e joelhos semi-flexionados. É como se fossemos cada um de nós uma força. Salto para trás. Sacudimos. Ele propõe subir nas minhas costas. Estabelecemos um conflito. Deslocamo-nos pelo espaço. Nossas nádegas se tocam. Pausa. Movimentos lentos de vai e vem. Encontramos a paz na respiração e na aceitação de que a subida às minhas costas não seria possível. Respiramos e nos despedimos caminhando em direções opostas. De alguma forma estar com o rosto coberto me tornava instinto e menos humana.

\*

Descubro com Deleuze (1996) um rosto, ou melhor, uma máquina abstrata produtora de rostidade. Para ele há significado e subjetividade em tudo em que esta máquina se projeta, seja a cabeça ou outras partes do corpo, objetos ou paisagens. “O rosto não age aqui como um individual, é a individuação que resulta da necessidade que haja rosto” (DELEUZE e GUATARI, 1996, p.47).

Sensivelmente, esse pensamento evoca a percepção do rosto como um definidor de territórios no qual cada rosto forma um lugar de

ressonância de acordo com uma realidade dominante, ou seja, o rosto não é alguma coisa pessoal. O rosto de um docente tem um modelo racional dominante. Qual o rosto que almejamos neste caso? E o rosto de um/uma trabalhador/a doméstica? Não o teríamos o rosto adequado a certa expectativa? E o rosto de um artista? Esta máquina abstrata da rostidade trabalha na produção social dos rostos que incluem modos de agir, falar e gesticular assim como objetos e cenários.

[...] O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

A máquina produz a partir do sistema muro branco - buraco negro, um enquadramento dos corpos e constituição de territórios na medida em que coloca o rosto do cidadão do mundo, um rosto igual e neutro almejado por todos. Quem não tem este rosto se constitui como um desvio, cujo crime é, simplesmente, não o tê-lo. A máquina da rostidade trabalha a partir de dicotomias, tomemos homem e mulher como exemplo de sistema binário, cada um deve ter o rosto do seu papel, um travesti, por exemplo, neste sistema binário, comete o crime de não tê-lo, logo passa por um processo de seleção e julgamento. Qual rosto é aceito ou não? Ou seja, se a máquina define e enquadra socialmente os sujeitos por dois eixos o de significância e subjetivação “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto,[...] é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre, um adulto ou uma criança, um chefe ou um subalterno, "um x ou um y" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.). A questão que me captura é simples, “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.40).

A partir deste incômodo, meu interesse passou a ser em como desfazer e (re) fazer o rosto na poética da cena. Com o véu posto provocamos outro sistema, cabeça-corpo, no qual operam códigos que passam pela corporeidade, por um devir sem rosto que [...] assegura a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.45) nas quais “Os casos de possessão expressam uma

relação direta das vozes com o corpo, não com o rosto” (Idem, p.39). Mas, retornar as organizações de poder que passam pela animalidade ou vegetabilidade de guerreiros e xamãs seria um retorno. É possível voltar atrás?

Investigo o ato de desrostificar a partir do treinamento com um véu. Confiamos demais nas nossas expressões faciais, não é verdade? Não mais olhar nos olhos para fugir do lugar da consciência. Seria esta uma atitude afirmativa de quem nasceu nesse sistema muro branco/buraco negro e tenta se debater dentro dele para encontrar outros usos? Afinal, “Como sair do buraco negro? Como atravessar o muro? Como desfazer o rosto” (IDEM,1996, p.51)?

O véu, neste sentido, força o corpo a se tornar rosto à medida que o borra sua superfície? Acontece que este rosto opera agora num campo subjetivo e metafórico que desterritorializa as linhas do rosto, lançando-as à outro lugar;[...] traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa” (IDEM,1996,p.51) e nos convoca a um outro tempo espaço no qual o corpo torna-se um rosto “fora de lugar”, impreciso e embaçado no qual a minha forma de expressão e movimento se embaralha. Interessante perceber como o gestual cotidiano e concreto tal como um aperto de mão, um levantar de ombros, um acenar não são potentes aqui, pois, com o véu, o corpo perde sua dimensão concreta de um indivíduo separado do mundo já que é lançado a habitar um território metafórico e abstrato de composição dramática gestual.

## **Figura 2 – A Jornada**

*Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Com o véu posto, também estão mais três companheiros desta investigação. Improvisaremos uma jornada em diagonal em direção a uma cadeira vazia que está ao final desta linha. Estamos de costas. A cadeira representa a coisa mais importante de nossas vidas. A provocação é viver o percurso que se inicia explorando a casualidade, ou seja, ação consequência em que todo e qualquer movimento afeta os demais a partir do seguinte roteiro: perceber a cadeira, partir em*

*direção a ela, mostrar a contradição dada pelo desejo de ir e não ir, seguir juntos, experimentar um conflito com um grupo e seguir só. Apenas um elemento do grupo ocupará a cadeira.*

Experimento um estado de casualidade com meus companheiros na qual toda ação tem uma reação, é como se estivéssemos num mesmo mar. Não os vejo claramente. Estamos próximos. Procuo respirar com eles. A respiração é quase tudo que temos. Quando a aposição de costas para a cadeira pareceu ficar insustentável começamos a nos virar lentamente. É preciso perceber a cadeira em unidade com o grupo. Não sei como fazê-lo. Percebo um espasmo. Em ressonância vamos reverberando espasmos no peito. Decidir partir é um ato de coragem. Mas como sentir a hora de partir? Estamos todos próximos. Respiro ansiosamente. Sinto o grupo aumentar o ritmo da respiração. Vou me lançar a este estado oxigenado até que... por fim...explodimos num passo e logo em outro. Já estamos em marcha. Estamos juntos. Não é sobre mim, é sobre como viver juntos esta jornada. Fazer crescer o desejo de ir ao mesmo tempo em que o desejo de ficar. A contradição se desenha num movimento em que operam duas forças, somos puxados e somos empurrados, frente e trás, mas não pelas extremidades... Distribuímos-nos em diferentes planos, seguindo este vai e vem. Avançamos pouco a pouco. É como manter este tronco vivo. É preciso respirar toda esta força. Vamos nos contaminado... Gosto da sensação de não ser eu, ser uma coisa nossa que foge dos eus. Derreto nesta unidade propondo ritmos e formas de seguir ao mesmo tempo em que exercito reverberar o desejo dos outros. Dou pequenos saltos. Experimentamos nos arrastar. O desejo parece nascer mesmo em conjunto. Mas à medida que cresce experimentamos a tensão do contato. Ombro com ombro, costas com peito, joelho com cintura... São tensões de força. Contatos fortes, tensos e contínuos que fazem nossos corpos vibrarem... explosão. O conflito de forças se torna insuportável. É preciso seguir só. Estamos cada um por si. É que sentir o desejo de ocupar seu lugar no mundo traz resistências. As nossas. Vou lentamente... Acredito que possa ocupar aquele lugar? Arrasto-me. Avanço lentamente num plano baixo. É que querer sentar na cadeira também traz a sensação de não

merecimento, uma luta contra seus medos, seus bloqueios. Uns se afastam, uns se sobrepõem... Corpos que vibram, saltam e se dilatam. Todos ao redor da cadeira. A tensão cresce visivelmente. Respiração. Dilatação. Peso. Velocidade. Diferentes planos. Estamos todos ali até que o grupo decide quem...

\*

Quando colocamos uma máscara no rosto, adquirimos as consequências da expressão dada pela máscara. Sobre o rosto coberto Copeau observa em 13 de fevereiro de 1922:

Tendo o rosto oculto, recobra-se confiança e ousa-se o que nunca se ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo caráter ponderado, regrado e forte, o mesmo estilo que a própria máscara. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de medida [...] É assim que expressamos com a máscara de um modo muito mais legível e impressionante sentimentos que se tem o hábito de expressar pelo jogo do rosto” (COPEAU apud Machoski, 2004, s/p).

Mas o véu sobre o qual escrevo é um tecido de algodão amarrado atrás da cabeça que não tem expressão definida, é meio para outro modo de corpo, o véu em si pode desaparecer, nem se quer ser mais visto à medida que este corpo é ativado, pois opera como um elemento que por si só tende a um estado neutro e inexpressivo, completamente diferente da máscara neutra ou larvária. Com a máscara neutra se pode experimentar a sensação física da calma, o estado de neutralidade que precede a ação e receptividade ao que nos cerca por meio da presença de um sujeito que descobre o mundo. “Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares no frescor de uma primeira vez” (LECOQ, 2010, p.71), mas o véu não nos convida a ver, ao contrário, ele desfoca nosso olhar para habitar um ambiente subjetivo, antes de qualquer identidade, antes de qualquer cena. A máscara larvária, por sua vez, extremante generosa, nos convida a certa economia de ações, pois ela, por si só, é presença forte. É preciso entender como ela olha, como ela funciona na sua economia como força humana ou

inumana, pois ela, por si só, comunica muito. Já com o véu escondemos o rosto e expressamos nuances que não são necessariamente de um sujeito, às vezes, alcançamos o estado de uma metáfora. Na figura do abraço a sensação de ser um corpo-coisa, uma força, um instinto torna-se mais forte do que uma persona. Quando refiro-me a esse estado retomo o movente trabalho de George Lakoff que coloca a metáfora com um dos cinco sentidos, essencial para nossa compreensão de mundo afirmando que “nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF, 2002, p.45). Não dá para pensar, racionalizar e então mover. É preciso pensar no movimento de relacionarmos com outras pessoas e com o espaço e a própria restrição do véu nos amplia a percepção do corpo pelo qual compreendemos e experienciamos um estado metafórico, que toma uma coisa em termos de outra. Não são indivíduos que caminham em direção a uma cadeira, o véu mostra, de certa forma, linhas de força inumanas abrindo a cena a metáfora e a poesia. Segundo Pavis (2011) “Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente a expressão psicológica [...] o ator é obrigado a compensar essa perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável” (PAVIS, 2011, p.234). Talvez este dispêndio seja uma desfiguração, uma desumanização que constrói ficções de si. E por um momento, nesse estado de véu, uma concepção intensiva de corpo é expressa por intensidades na qual o dado vai se constituindo.

Tomando a noção de corpo como tronco e, como resultado, a coluna vertebral como base de trabalho do movimento do ator, Decroux [...] “propõe a neutralidade do rosto por meio do uso de um véu, o que hoje compreenderíamos como pertencente à linguagem do trabalho de preparação do ator através da máscara neutra” (BRAGA, 2013, p.151). Em uma de suas palestras, num fragmento descrito por Otávio Burnier, Decroux faz menção ao véu, e traz como exemplo a diferença entre pedir a um ator a expressão de alegria com o rosto livre e coberto:

[...] [ele fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, e amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora à alegria, ele precisará de anos de estudo (BURNIER, 2013, p.61)!

O sentido era justamente a busca expressiva deste corpo, outra sensibilidade. A correspondência imediata deste exercício é com o trabalho vivido por Decroux na Escola de Jacques Copeau, o Vieux-Colombier.

[...] O uso da “máscara nobre” pelos estudantes de teatro nesta escola visava sustentar uma pedagogia que compreendia o trabalho com o silêncio e o estudo do movimento cênico, em modos de isolamento das partes corporais, como condições imprescindíveis ao trabalho do atuante [...] (BRAGA, 2011, pág 4).

Braga (2011) enfatiza que Decroux não buscou recursos de modificação da expressividade humana por meio do uso de objetos que mascarassem seu corpo, ou mesmo o uso de outro tipo de recurso externo. “O que poderia ser considerado procedimento nesta direção, foi usar somente um tecido para cobrir seu rosto, uma espécie de véu, realizando esta experiência ao longo de vários anos” (BRAGA, 2011, p.4).

No teatro, podemos pensar que o texto do/a ator/atriz é composto de suas ações físicas e vocais. Sua técnica corpórea constitui sua língua, uma linguagem-corpo, um pensar em movimento, em ação. Decroux, por exemplo, entendia que a ação nasce da coluna vertebral. Há uma clara diferença aí entre os movimentos e gestos que nascem dos braços e das mãos em relação às ações que nascem da coluna, o grande centro de expressão do corpo, e ecoam nas mãos e nos braços, as terminações e prolongamentos do corpo.

[...] Ce que j'appelle le tronc, c'est tout le corps, y compris les bras et les jambés... pourvu que ces bras et ces jambés ne se meuvent qu'à l'appel du tronc et prolongeant as ligne de force[...] S'il y a émotion le mouvement part du tronc e retentit dans le bras plus ou moins. S'il n'y a qu'explication d'intelligence purê, dépourvue d'affectivité, le mouvement peut partir dès bras pour ne transporter que les bras ou entraîner le tronc (DECROUX, 1963, p.60-61).<sup>4</sup>

Parece que minhas intuições se tornam mais claras ao esconder o rosto aqui neste estudo. A mim está acontecendo de encontrar na experiência do treinamento corporal dado por um rosto escondido, a experiência de tornar-se resultado provisório de fases do ser. É como acordar no corpo, esvaziar seus sentidos dados por movimentos cotidianos e

---

<sup>4</sup> [...] O que chamo de tronco, é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas [...] contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força [...] Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida da afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco. Tradução: Luís Otávio Burnier (2009, p.32).

expressões periféricas. Mas o rosto não tem nem bem nem mal, talvez tenha um excesso de confiança. Estamos a esconder o rosto com Ettiënne Decroux para achar outras coisas.

Je ne vois pas que le visage ait d'aussi exaltantes conditions de victoire. Il est établi d'une part, que muscle facial et bras peuvent pour suivre ou s'arrêter où il le faut sans effort ni risque; d'autre part, que la masse du corps n'en peut faire autant qu'avec effort et risque. Ceci connu, à qui faut-il confier la Tâche d'accompagner l'esprit ? Sera-ce au gros du corps ou visage et bras ? J'ai prouvé que visage et bras sont les plus aptes à cette fonction. C'est justement pourquoi il ne faut pas la leur confier » (DECROUX, 1963, p.101).<sup>5</sup>

O véu torna-se uma condição de trabalho do corpo, uma condição excitante e severa. Talvez esse tenha sido um esforço de vida em que algo forte, algo de vida passa por mim. Tem um trabalho aí de desconstrução que me faz pensar no que diz Valéry (2006, p.35) “A educação profunda consiste em desfazer-se da educação primeira”. Uma educação seja ela da máscara ou do véu provoca recusar o que somos para ser o que se é. É sempre um exercício de esvaziar os sentidos já impressos no corpo, no rosto para tornar aguda a experiência de mascarar. O que haveria para além desta? Não sei, não sei. A coisa nunca pode ser tocada.

\*

### **Figura 3 – A Ausência**

*Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Improvisarei a sensação da ausência a partir da relação com uma cadeira vazia. Começo de costas para ela.*

Sentir que alguém/algo não está. O tronco começa a virar-se de forma lenta. Descubro um peso, uma vibração nesta virada pela forma com que o tronco puxa o restante do corpo de forma lenta e pesada. Meu vetor é para baixo. A respiração torna-se bastante densa. Caminho. A caminhada se modifica toda vez que lhe conferimos uma qualidade, ou intensidade ou

---

<sup>5</sup> Não vejo que o rosto tenha tão exaltantes condições de vitória. Por um lado, está estabelecido que músculo facial e braços podem continuar ou parar onde for preciso sem esforço nem risco; por outro lado, que a massa do corpo só pode fazer isso com esforço e risco. Isso posto, a quem deveremos confiar a tarefa de acompanhar o espírito? Ao grosso do corpo ou ao rosto e aos braços? Provei que rosto e braços são os mais aptos para essa função. É justamente por isso que não devemos confiá-la a eles! Tradução: José Ronaldo Faleiro (idem).

mesmo velocidade distinta. É que neste momento sinto-me uma força que caminha. Uma força fraca que vai em direção ao que não está mais. Como perceber sem um rosto? O humano borra e me torno metáfora. Acontece um espasmo seguido por uma ressonância que expressa a lógica de uma sensação. Experimento oposições no meu corpo. Tronco para um lado, quadril para o outro. Movimento torções de busto impregnadas de impulsos. Coloco-me atrás da cadeira agachando-me lentamente, mas meus braços insistem em avançar para frente e fazer o contorno dos braços dessa cadeira, cada um de um lado. Só meus braços são vistos. Inscrevo-me num campo imagético. Transfiro o peso do corpo para uma das pernas acomodando os quadris em direção ao lado da cadeira. Movo-me lenta. Aproximo a cabeça da lateral da cadeira. Sou uma curva, uma reverência? Talvez se instaure uma saudade. A ausência é experimentada comigo mesma. Levanto num espasmo. O tronco me puxa. Um braço insiste em desenhar uma ressonância do movimento para uma diagonal numa leve ondulação. Sou a metáfora do que não mais está.

\*

Embora o pensamento deste texto ocupe-se majoritariamente da experiência de *desrostificação* potencializada pelo véu, é preciso deixar claro que o trabalho com o véu faz parte de uma pesquisa muito ampla e minuciosa. Durante meus estudos da técnica corpórea desenvolvida por Decroux com Luís Louis, experimento a ação que parte da coluna vertebral, entendida como o grande centro de expressão do corpo capaz de ecoar nas mãos e nos braços.

Minha primeira sensação é a importância da passagem do *corpo-colapso* ao *corpo - lapan* como ponto de partida da mímica corporal dramática de Decroux. Um corpo colapsado é evidenciado e revela uma postura relaxada e de baixo tônus que tende ao chão quando alinha-se a força da gravidade. Desta percepção é que despertamos para uma postura ativa com alto tônus em estado de prontidão chamada de *lapan*.

A partir da ativação deste estado de presença avançamos para uma técnica corporal metódica e meticulosa, com uso de isolamentos, escalas, decupagens e elementos de caráter extremamente plástico. Braga (2011) enfatiza a questão da decupagem do movimento cênico com um dos aspectos da pesquisa de Decroux. Ele defendeu o teatro como arte de ator, arte do corpo do ator.

Eis-me afinal diante de alguém que quis banir a literatura do teatro para desenvolver exclusivamente a arte de ator. Thomas Leabhart (2007, p. 73) insiste que “while the author worked exclusively with words, the actor acts with words, without them, or, usually, in spite of them”<sup>6</sup>. São dois mundos, um mundo sentado da palavra escrita e um mundo em pé que precisa mover-se para expressar-se.

Aqui, sentada, tento fugir de qualquer dicotomia moralista. Entendo com tranquilidade que Decroux deu sequência aos questionamentos da relação estabelecida historicamente do teatro com o texto. Isto nos impulsiona a pensar com ele sobre uma mímica das metáforas capaz de expandir possibilidades expressivas nos potencializando como “a springboard to suggest a way of moving through space, a way of being in space, that might eventually result in the creation of a composition”<sup>7</sup> (LEABEHART, 2007, p.74). Um exemplo interessante é a metáfora de espacialização, fruto da nossa experiência física e cultural, que uma poética (des)velada da rostidade pode evidenciar. Na nossa base física uma postura com vetor para baixo pode mostrar tristeza, inconsciência, doença, morte ou mesmo depravação ao passo que um vetor para cima corporifica um estado alegre, emocional, de bem-estar e felicidade, de virtude e até mesmo de poder. Ou seja, “as metáforas de espacialização estão enraizadas na experiência física e cultural, e não são construídas ao acaso” (LAKOFF, 2002, p.65). Na figura da jornada o futuro está na frente e o passado está atrás porque na nossa experiência física sentimos o chão como fixo

---

<sup>6</sup> Enquanto o autor trabalhou exclusivamente com palavras, o ator age com ou sem elas, ou, geralmente, apesar (a partir) delas. Tradução minha.

<sup>7</sup> Um trampolim que sugere uma maneira de mover-se através do espaço, uma maneira de estar no espaço, que pode, eventualmente, resultar na criação de uma composição. Tradução minha.

percebendo o novo em frente a nós e o passado atrás de nós, o que torna ainda mais poética a luta entre esses dois vetores. Já na figura na ausência explora-se a corporificação da dor da ausência e da tristeza e temos um vetor para baixo.

Eu sinto ao mesmo tempo coragem e covardia para me entregar a loucura da criação em estado metafórico. A pesquisa de Decroux impulsiona a investigações físicas. Como o corpo se relaciona com o espaço e com outros corpos? A questão “*O que pode o corpo?*” aqui pode ser retomada tornando o como nos movemos mais importante do que sobre o quê trabalhamos, ou seja, “the how became the what”<sup>8</sup> (LEABEHART, 2007, p.76).

Para tanto, Decroux decodifica o corpo em elementos, planos e partes. Um dos elementos é o tronco, composto por seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia, pernas. As pernas, por sua vez, são subdivididas em pernas esticadas e flexionadas, joelhos, coxofemoral e pés. Outros elementos são o conjunto rosto e braços, sendo que os braços são subdivididos em mãos, braços e antebraços. Tudo isto se move em três planos: frontal, lateral, rotacional e tridimensional tendo o tronco uma primazia sobre o rosto e os braços.

Percebo que a base do seu treinamento tem uma correlação direta com o estudo musical, dividindo o corpo em articulações que podem ser executadas como notas musicais, com contratempos, combinações e dinâmicas diferentes. Decroux estuda o corpo de diversas formas, entre elas, com as escalas corporais, que podem ser trabalhadas tridimensionalmente, lateralmente, em rotação, profundidade e translação.

O trabalho sobre improvisação de Jacques Copeau é retomado, acontece uma escuta de uma musicalidade interna que leva o corpo onde ele quer ir até encontrar seus limites, sejam eles o chão ou a parede da sala, ou ainda os limites internos deste corpo quando atinge o máximo ou o mínimo possível de sua movimentação “When improvising successfully, the actor’s body entered a special world, a methaforical one [...] as consequence and

---

<sup>8</sup> O como se torna o quê. Tradução minha.

prolongation of thought”<sup>9</sup> (SOUM, 1999, p.62 apud LEABEHART, 2007, p.74-75). Mover ao invés de pensar encontrando no próprio movimento uma composição, e por que não, uma musicalidade?

Interessante perceber que cada parte se torna um órgão de expressão. Desta forma trabalhamos inclinações em diferentes planos, direções e rotações fragmentando nossa movimentação ora de baixo para cima, ora de cima para baixo, ou ainda em contradição e reestabelecimento. Como movimentar o peito sem movimentar o pescoço? Ou como movimentar a cabeça mantendo a posição do pescoço? Questões respondidas com muita repetição de exercícios, sequências que podem ser executadas até a precisão. Noto uma coisa. Estou diante de uma nova língua.

Toda esta fragmentação nos faz descobrir palavras. Estas palavras formam frases com regras codificadas como, por exemplo, a dinâmica do ritmo do movimento – o contrapeso e dínamo-ritmos que se tornam possibilidades infinitas de combinações que desenham uma técnica, ou seja, “uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até formas de expressão” (BURNIER, 2013, p.81). Tudo tem peso, o estudo da relação com a gravidade a partir do próprio peso do corpo se movendo e se relacionando com objetos leves e pesados à nossa volta tem uma forte presença nessa pesquisa, os contrapesos partem sempre de dois princípios: puxar e empurrar.

Vou me levantar da cadeira. Estou um pouco cansada. Como começa meu movimento? Envolve todo o corpo no processo e começo a trajetória de sair da cadeira de forma imperceptível? Ou recebo uma espécie de choque elétrico em alguma região que dispara minha vontade de levantar? Posso levantar bruscamente ou ser puxada por algum ponto da superfície do meu corpo. Depois de iniciado este movimento posso enfatizar minha trajetória de sair da cadeira acelerando ou desacelerando ou ainda experimentando alguns espasmos.

---

<sup>9</sup> Quando atinge o sucesso numa improvisação, o corpo do ator entra em um mundo especial, metafórico [...] como consequência e prolongamento do pensamento. Tradução minha.

Todas as vezes que penso em dínamo-ritmos tento descrevê-los como “a combination of three elements: trajectory of the movement; its speed; and its weight – the resistance it met when moving through space”<sup>10</sup> (LEABEHART, 2007, p.81). De certa forma, toda esta pesquisa pode surpreender o espectador. Toda a movimentação é mantida de forma a evitar a perda de interesse de quem assiste “slap the audience to keep them awake”<sup>11</sup> (IDEM, 2007, p.81). O gesto, antes de finalizar sua trajetória é interrompido com mudanças de qualidade de movimento, a cena torna-se surpreendente sem jamais seguir uma simples cadência, pois cada detalhe é trabalhado como uma composição que mistura elementos “soft or hard, heavy or light, with or without attack, accelerating or decelerating – as he often brought an improvement to the shape of the movement”<sup>12</sup> (IDEM, 2007,p.81).

Tudo isto desenha nada mais, nada menos do que o ritmo da vida. E foi da vida, da forma como vivemos, cheia de ritmos diferentes dados pelo nosso trabalho e nossa maneira de pensar que os dínamo-ritmos foram encontrados. São ritmos das ações físicas em relação ao ambiente que experimentam todas estas dinâmicas, muitas vezes em estado de causalidade, no qual cada movimento afeta os demais, já que os dínamo-ritmos podem ser potencializados numa relação casual entre os integrantes de um sistema expressando emoções, impulsos e estados da alma.

[...] all these quotidian movements require more energy, more struggle, and hence have higher dramatic value than their equivalents in real life. The corporal mime constantly negotiates these difficulties, plays with these variable weights and resistances<sup>13</sup> (LEABEHART, 2007, p.82-83).

Para experienciar tudo isto foi necessário estudar não só as figuras de movimento desenvolvidas por Étienne Decroux, que são pequenas cenas que representam situações como beber algo com um copo, pegar uma mala ou acariciar a água como um anjo, ou seja, sequencias que tem diferentes

---

<sup>10</sup> Uma combinação de três elementos: trajetória do movimento; sua velocidade; e seu peso - a resistência que o movimento encontra no deslocamento através do espaço. Tradução minha.

<sup>11</sup> Dar um tapa na audiência para mantê-la acordada. Tradução minha.

<sup>12</sup> Mole ou duro, leve ou pesada, com ou sem ataque, acelerando ou desacelerando - como ele frequentemente provocava uma melhoria na forma do movimento. Tradução minha.

<sup>13</sup> Todos esses movimentos cotidianos exigem mais energia, mais esforço e, portanto, têm maior valor dramático do que seus equivalentes na vida real. A mímica corporal constantemente negocia estas dificuldades, joga com esta variação de pesos e resistências. Tradução minha.

relações com a fisicalidade, mas também seu repertório, no qual encontramos quatro linhas de atuação, que nos impulsionam a descobrir estados internos relacionados ao que queremos demonstrar externamente.

Ao realizar estudos práticos de alguns quadros de repertório como *Fábrica e Cadeira do ausente*<sup>14</sup> de Decroux, percebi sensivelmente diferentes dinâmicas corporais que partem de uma relação com o peso e o tempo em cada ação divididas em quatro linhas de atuação. Quando, por exemplo, os movimentos corporais demonstram o esforço empregado como no trabalho braçal e em atividades esportivas temos a linha de atuação denominada *homem do esporte*. Quando os movimentos corporais corporificam uma relação imaginária fora do mundo real dilatando tempo e espaço de forma a alterar a relação entre peso e a gravidade temos o *homem dos sonhos*. Já no momento em que arte de mover o corpo leva a metáfora de uma estátua que se move lentamente e parte por parte em imagens que representam pensamentos e emoções temos a *estuária móvel*. Por último temos o *homem da sala de estar* na qual movimentos e ações cotidianas em que o esforço, mesmo que seja algo muscularmente intenso de se realizar, não é demonstrado.

Assim, na relação com tantas provocações técnicas encontramos um ritmo de pensamento que agenciado ao véu potencializa uma contaminação, um cruzamento no corpo que o torna fluxo de metáfora e imagem.

\*

#### **Figura 4 - A Paixão**

*Coloco então, novamente, um véu sobre meu rosto. Com o véu posto, também está outro companheiro desta investigação. Estamos lado a lado, numa leve distância, em diagonais opostas. Improvisaremos o sentimento da paixão um pelo outro a partir do seguinte roteiro: perceber-se apaixonado, sentir que esta paixão não pode ser vivida e demonstrar esta contradição.*

---

<sup>14</sup> Para visualizar esses estudos de repertório realizados basta acessar o link para meu canal Removido.

Aconteceu um espasmo que envolve todo o corpo num vetor para cima que rapidamente se torna um vetor para baixo. Deslizo lenta em vibração tornando-me uma forma côncava. Estou apaixonada por alguém que jamais pensei, mas eu não penso nessa paixão de uma forma psicologizada, eu apenas movo. Mas ao mover-me assim sinto uma dor. Levanto, o corpo deseja ir em direção ao amor. A cabeça vai numa direção oposta. Estou em estado de torsão. A respiração torna-se ofegante à medida que meu corpo se contradiz. Descubro possibilidades de torsão pela lateral, formo um anel. Meu torso me puxa para um lado, mas a cabeça resiste. Emociono-me. Por quê? Não é real está paixão, não imagino e nem projeto uma situação. Mas é que torcer-me desta maneira traz algo tão forte que me molha os olhos. A emoção é um eco do movimento? Experimento uma dilatação de algo íntimo que eu mesma não conheço. Sinto-me uma sensibilidade viva em corpo.

\*

Na passagem de um véu ao outro o rosto relaxo. É como se assumisse o próprio véu. Neste estado entre uma figura e outra dá uma vontade de silêncio, de não dizer com a fala por que mantemos a sensação do véu, e com ela outra lógica. Se o rosto escorregou para o corpo talvez a dramaturgia como ação tenha sido acessada. O nascimento do pensamento está mesmo no movimento. O véu, como dispositivo poético e pedagógico parece mesmo abrir passagem e tornar visível o processo de um pensamento corporificado na ação que opera por um fluxo de imagens, mesmo sentimentos e sensações são imagens, talvez, não exista “meios objetivos e racionais para compreender nossos sentimentos [...] a ciência não tem qualquer utilidade quando se trata das coisas mais importantes de nossa vidas”(LAKOFF, 2002, p.298). Sobre esse estado de corpo que torna jornadas, ausências, abraços e paixões visíveis opera uma mimica da metáfora, outro sistema de experiência e comunicação bastante coerente capaz de expressar “aspectos da nossa experiência que são únicos e mais significativos para nós” (IDEM, 2002, p.298). O véu por outro lado, força os

estudos técnicos da mímica de Decroux a sustentarem a dramaturgia gestual da cena como estrutura que agora se esconde sob a poética do corpo em cena.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BRAGA, Bia. Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito: alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. Revista **O Percevejo**. Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011.

BRAGA, Bia. **Ettiënne Decroux e a artesanian de ator**: caminhada para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. LOUIS, Luis. A mímica total: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo, São Paulo: Ed. Giostri, 2014.

COPEAU, Jacques. <<Um Essai de Rénovation Dramatique. Le Théâtre du Vieux-Colombier>> [**Uma Tentativa de Renovação Dramática**]. O Teatro do Vieux-Colombier (O Velho-Pombal), In.: Registres I: Appels [Registros I, Apelos]. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène-Dasté e Suzane Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. Col. Pratique du Théâtre [Prática do Teatro]. Paris: Gallimard, 1974. Tradução. José Ronaldo Faleiro. Apud GODINHO, Mariana e FALEIRO, José Ronaldo. O espírito de Jacques Copeau. In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol.1 – nº 1, Florianópolis: Ago/2003 à Jul/2004.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris. Edition Gallimard, 1963.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAKOFF, Georg. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP Mercado das Letras, Educ,2002.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: Uma pedagogia teatral. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac. 2010.

LOUIS, Luis. **A mímica total**: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo. São Paulo: ed. Giostri, 2014.

MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo, Ed.34,2006.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.