

PEDAGOGIA DO VÉU OU GESTO E SILÊNCIO COMO POSSIBILIDADE DE LEITURA

Renata Ferreira da Silva¹

A cena

Coloco um véu no meu rosto. Desejo seguir os sentimentos do corpo. Com o véu posto consigo ver, mas tudo tem uma espécie de névoa. O véu é uma fralda de algodão branco que cobre completamente meu rosto e é amarrada na parte de trás de minha cabeça com um nó. Com o véu posto, também está Fabio, 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. Percebemo-nos a distância. Espanto-me com meu encontro. Fomos vendo que movimentos com a cabeça e triangulações pareciam não funcionar para marcar este encontro. Sacudimos o corpo numa posição inspirada num símio. Assim investigamos uma aproximação e desaproximação de nossos corpos. Sacudíamos, apenas sacudíamos. É como se eu experimentasse o momento anterior a uma cena. Nosso cumprimento dá-se num balanço de braços. Meu braço e o braço dele queriam 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, no qual gestos cotidianos 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. Respiramos uma longa pausa ali, um sob o outro. Não parece que desenhamos gestos aqui, não parece que somos indivíduos. É como se fossemos cada um de nós toda a humanidade. Experimento outra percepção de tempo, estado interno e jogo. 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 à minhas costas não seria possível. Respiramos e nos despedimos caminhando em direções opostas. Eu queria ficar mais com o véu. De alguma forma estar sem rosto me libertava e me tornava instinto.

O estudo

Como é possível que um pano traga tanta vida? O gesto representa mais que a palavra? 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 lenço. O lenço 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 a máscara posta, é preciso desenvolver outras

¹ UFT – Universidade Federal do Tocantins. E-mail: ferreirare@hotmail.com.

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 propunha, em suas aulas de máscara, 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).

Então, diante disso, a máscara fica preciosa, desperta a metáfora pelo gesto e não pela palavra. Estamos abertos ao mundo, à modificação e à transformação. Isto me dá uma sensação de intimidade com o mundo. Sobre a máscara, Copeau observa em 13 de fevereiro de 1922:

Com a máscara, sentimos subitamente uma força e uma segurança totalmente desconhecidas. 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, 2000, s/n).

O que pode um corpo quando tem o rosto coberto? Talvez uma máscara seja o transporte para uma experiência – limite, uma passagem de um estado ao outro, [...] “a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (BLANCHOT, 2007, p. 185) e abre-se ao desconhecido, ao que está fora de tudo. Quando se coloca em jogo e acessa um estado de metamorfose experimenta o acontecimento da ação.

Sim. Quando colocamos uma máscara no rosto, adquirimos as consequências da expressão dada pela máscara. Não. Eu estou mentindo aqui, pois a máscara sobre a qual escrevo não tem expressão alguma, é neutra, inexpressiva. Suponho que esta experiência force a expressão de si. Podemos, pela imaginação, dilatar o que já está dado de uma forma nova, singular e extra cotidiana. Esconder o rosto e expressar as nuances de um encontro, ou corporificar uma ideia, uma sensação, um objeto. Não dá para pensar, racionalizar e então atuar. É preciso ser ator e criador ao mesmo tempo, é preciso pensar em movimento de forma a perder-se. 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.

O véu, e não a máscara, parece ter sido retomado por Ettiënne Decroux. Pelo fato de ele ter criado toda uma nova linguagem para composição de partituras de ações, o rosto, muitas vezes, está coberto com um véu nas improvisações desenvolvidas por ele, a expressão é focada nos movimentos do tronco. 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 Decroux faz menção ao véu, um fragmento descrito por Otávio Burnier me chama a atenção. Decroux traz como exemplo a diferença entre pedir a um ator a expressão de

alegria com o rosto livre e coberto [...] [ela 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 a 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 mascarasse 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, cèst tout le corps, y compris les bras et les jambés... pourvu que ces bras et ces jambés ne se meuvment 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. Sil n`y a qu`explication d`intelligence purê, dépourvue d`affectivité, le mouvement peut partir des bras pour ne tranporter que les bras ou entraîner le tronc (DECROUX, 1963, p. 60-61)².

Burnier (2009) insiste que para Decroux a ação parte do tronco, do eixo central do corpo. Em relação ao gesto a diferença seria que este nasce da periferia do corpo e não da parte interna. Expressões faciais, movimentos de mãos e pés que não tem origem na coluna vertebral configuram-se como gestos, não ações físicas. Mas, isto não significa dizer que, um gesto periférico não possa se tornar uma ação física, para isto ele deve ser um prolongamento de um impulso localizado na coluna vertebral.

Toda e qualquer atividade física que possa ser realizada por um ser humano não é, necessariamente, ação física. Neste momento digito um texto no computador. Paro, releio partes de um livro, mexo num caderno de anotações, volto a digitar. Tudo isto são apenas atividades. Mas, se realizo estas atividades de maneira mais sólida, com certa intenção e atenção, de forma que estas atividades me sirvam de algo numa cena e partam do eixo central do meu corpo, elas podem se tornar ações físicas. Uma ação física, para um/a ator/atriz, está longe de ser uma

² [...] 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).

atividade qualquer ou grandes movimentos. As ações podem inclusive serem pequenas, o importante é que vivas e orgânicas, resultado de todo um engajamento da pessoa. A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do texto do ator.

“O fato é que sua poesia estará sempre em como ele faz, modela, articula, dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores ou, ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas” (BURNIER, 2009, p. 35-36).

Suspeito que o corpo atualiza nossos pensamentos. E que pensar-improvisar é justamente criar o novo. Decroux parece criar um percurso para que retomemos a força inventiva do nosso corpo. Encontro uma hierarquia dos órgãos de expressão [...] la hiérarchie des organes d'expression est suivant; le corps d'abord, bras et mains ensuite, enfin, visage. D'où vient ma préférence pour le corps? Voici: les organes d'expression du corps sont grands et ceux du visage sont petits. Le corps est lourd et les bras sont légers (DECROUX, 1963, p. 89)³.

Parece que minhas intuições se tornam mais claras ao esconder o rosto aqui neste estudo. A mim está acontecendo de encontrar uma pedagogia do véu. Como pode uma restrição trazer tanta descoberta e liberdade? É como acordar no corpo, esvaziar seus sentidos dados por movimentos cotidianos e expressões periféricas. Mas o rosto não tem nem bem nem mal, talvez tenha um excesso de confiança. Estamos a esconder o rosto com Ettiéne 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).⁴

O véu torna-se uma condição de trabalho do corpo, uma condição excitante e severa. Talvez esse tenha sido um esforço de vida: para compreender meu corpo, o meu sentimento, escondi meu rosto.

Retomo Jacques Lecoq (2010), para quem a máscara neutra, e não o véu tornou-se o ponto central da pedagogia. Ao colocar 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. Sei que não somos, neste momento, um personagem, mas acho que também não somos um eu sedentário, egoísta. O rosto desaparece para o corpo aparecer, e com ele as linhas de força do mundo inteiro. Às vezes custo um pouco a compreender o que estou vendo aqui com a máscara, é algo sutil: a 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,

³ “[...] a hierarquia dos órgãos de expressão é a seguinte: primeiro o corpo, depois braços e mãos, por fim o rosto. De onde vem a minha preferência pelo corpo? Aqui está: os órgãos de expressão do corpo são grandes e os do rosto são pequenos. O corpo é pesado e os braços são leves. Tradução José Ronaldo Faleiro (Inédito).

⁴ “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 (Inédito).

toque coisas elementares no frescor de uma primeira vez” (LECOQ, 2010, p. 71). Pois não é que estamos reconhecendo a vida por meio do corpo!

Com Jacques Lecoq descobrimos temas pedagógicos para as improvisações com a máscara como “o despertar pela primeira vez” e o “dar adeus ao navio” de forma a pesquisar as dinâmicas dessas situações, suas estruturas. Esses temas avançam para “A viagem Elemental”, uma viagem pela natureza que “predispõe ao grande trabalho com as identificações” (LECOQ, 2010, p. 76). Experimentar-se mata, vento, água... Subir a montanha e ser a montanha; isto é, pertencer à vida. Desta predisposição, Lecoq, como que nos conduzisse pela mão, nos propõe a identificação com os elementos da natureza de forma a nos aproximarmos das dinâmicas da água, do fogo, da terra e do ar para então passarmos as diferentes matérias como papel, madeira, líquidos e metais. Não temos talvez um aproveitamento imediato destas improvisações, mas expandimos nossas referências “Sentimos as nuances que existem de uma matéria à outra e, até mesmo, dentro de uma matéria” (LECOQ, 2010, p. 79). Assim, andando devagar, experimentando uma pertença à poesia do mundo, a máscara desaparece. Então, todo nosso trabalho é fazê-la desaparecer para aparecer, por meio do corpo, a poesia do mundo com todas as suas sutilezas. A máscara, justamente, desmascara um sonho, aquele da união com o mundo. E, então, só depois, transferimos tudo isso para interpretar a natureza humana.

Parece que este estudo se tornou mais humano ao esconder o rosto. Mas o que haveria para além do humano? Sinto uma incerteza: por detrás da máscara há um rosto, mas, por detrás de um rosto talvez haja outra máscara. Sinto-me num baile de máscaras, no qual eu tenho infinitas máscaras. No poema “A esfera da produção de si mesmo do Wally Salomão encontro este rosto, [...] meu rosto me tornar uma escala crescente milesimal centesimal decimal inteira a face dum baile de máscaras reais vir a ser este fictionário⁵ [...]. A máscara me deixou desfeita e a sensação que me vem é de que a máscara trabalha quando nos desfaz. 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 recursar o que somos para ser o que se é. É sempre um exercício de esvaziar. O que importa é esta experiência de mascarar, da aparência. O que haveria para além desta? Não sei, não sei. A coisa nunca pode ser tocada.

(silêncio)

Para Jacques Lecoq há duas formas de sair do silêncio: a ação ou a palavra. Ele nos pede que silenciemos para melhor compreender o “debaixo das palavras”. Para tanto, observa as relações humanas, as zonas silenciosas que aparecem “antes e depois da palavra”.

Antes, ainda não falamos, encontramos um estado de pudor que permite a palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010, p. 60).

⁵ Disponível em: <<http://depressaporfavoretarde.blogspot.com.br/2009/10/texto-na-esfera-da-producao-de-si-mesmo.html>>. Acesso em: 28 de Novembro de 2015.

Menos interessados em sair do silêncio do que potencializar sua força, muitos pedagogos encenadores do século XX partiram do silêncio para uma redescoberta do teatro. A força do silêncio, num primeiro momento recai sobre a negação da palavra. Neste sentido, De Marine (2000, p. 2) se pergunta: “Mas que resta, no teatro, se marginalizamos, ou até excluimos, a palavra, o texto”?

(silêncio)

Quando as palavras morrem os gestos sobrevivem? Retomo a leitura⁶ do conto *Os Gestos* de Osman Lins na qual o velho André, protagonista da história, se diz para sempre exilado, pois perdeu a voz. “Esquecer todas as palavras. Resignar-se ao silêncio” (LINS, 1975, p. 12). Não sei como é isto para você, mas para mim, cada vez mais, a literatura dá forma e jogo aos conceitos.

De marines (2000, p. 02) insiste que “Resta substancialmente o *corpo* do ator, com os seus gestos, os seus movimentos, a sua imobilidade” quando subtraímos a palavra, é essa ruína que encontramos nas experiências pedagógicas do teatro no século XX quando pesquisadores como Jacques Lecoq intensificaram suas pesquisas em torno da “crítica da palavra, reateatralização do teatro e redescoberta do corpo do ator” (Idem).

Proponho seguir alguns instantes de André, perceber sua febril impaciência e agitação diante de sua aparente ruína. “Sua voz estava morta. Quando pereciam os olhos? Quando seria a morte da memória?” (Idem, p. 15-16) No conto, sua filha mais nova, Lise, lhe traz uma folha de papel com o alfabeto para que indicasse as letras dos nomes que procurava dizer. André decide não escrever “Eu pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular, apenas. Eu pensava nos gestos.” (Idem, p. 18) O que resta? O protagonista revela: “Só os gestos, pobres gestos...” (Idem, p. 11) A percepção da sobrevivência do gesto, por parte de André, parece aludir num primeiro momento que resta quase nada, que os gestos não são capazes de exprimir muita coisa, atestando assim a pobreza dos mesmos. Mas o que desejo assinalar é a afecção que sofre André no decorrer do conto, sua “iluminação” ao perceber o gesto do outro, no caso, o de sua outra filha Mariana. André vê no gesto da filha seu próprio gesto, vê que o gesto fala tanto ou mais que as palavras e valora sua ruína.

O velho André abriu os olhos. Mariana estava de costas para a janela, os cotovelos no peitoral e as mãos cruzadas sobre o ventre. Por trás dela na linha exterior das fasquias, cintilavam gotas de água; cresciam trêmulas, deslizavam, uniam-se, caíam. Uma claridade opalina subia do pescoço, tocava o queixo da moça, banhava sua face direita e extinguiu-se na penugem da fonte. O resto das feições, mal se percebia; mas era evidente que algo se anunciava, um evento único, secreto – e ele conteve a respiração. A parte do colo sobre que incidia a luz pálida fremiu, palpitou, os lábios se entreabriram, estremeeceram as narinas. Soprou um vento forte, que agitou seus cabelos e precipitou o tombar das gotas de água. Ela moveu a cabeça em direção à luz, lenta, com um suspiro ansioso. O rosto era belo e se renovava, como um ser adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganara, aquele era um momento único, ele cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos. É inexprimível – pensou. E que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos

⁶ Para aprofundar este Estudo acesse o artigo publicado por mim na Revista Eletrônica de Literatura O Guari intitulado: A nova semana: Gesto, aula e interrupção no link: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/05/a-nova-semana-aula-gesto-e-interruptao.html>>.

expressivos que minhas palavras de antes. Fechou os olhos, para conservar durante o maior tempo possível aquela visão. Quando tornou a abri-los, Mariana se fôra, a chuva passara e ele viu que estivera dormindo, sem haver sonhado (LINS, 1975, p. 20-21).

Passado o desespero de encarar a subtração da palavra como proibição, passo a ampliar nossa capacidade de escuta, a perceber possibilidades de respostas na cena não menos expressivas dadas ora por uma mobilidade, ora por uma imobilidade. Se para Lecoq (1987b) é “o silêncio que dá vida a olhares nunca vistos, a gestos ainda não ousados”, para mim é o que dá vida ao teatro, é o que torna possível a capacidade de escuta e jogo. Eu estou aprendendo a ser mais silenciosa. Isto não significa, para nada, um rancor. Significa perceber uma força, pois [...] Tudo é eminente; para que um braço que se ergue tenha um sentido, nós o esperamos no silêncio da expectativa, que dá ao ato que se segue todo seu valor; assim, a palavra é esperada como necessária ao encontro (Idem).

Sim, podemos falar. A intenção deste silêncio é ampliar possibilidades expressivas dando condições de transformar atores e atrizes em criadores. Não tratamos aqui de uma oposição à fala [...] Não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. Um discurso que ignorasse a qualidade do silêncio não passaria de verborragia (Ibidem). Então falamos de uma redescoberta de um corpo, de um ator e de uma atriz que não se resumem a uma interpretação (muitas vezes cabotina neste período) de um texto. Então a que se refere nos inícios do século XX esta redescoberta do corpo pelo teatro?

Para De marines (2000) “tratava-se da intenção de subtrair o ator da tirania do texto, do papel escrito, para pô-lo nas condições de expressar-se e talvez de criar autonomamente, *além* do texto, até *sem* o texto” (DE MARINES, 2000, p. 4). Esta passagem da interpretação que executa um texto à expressão e criação da cena teatral passa por uma experiência física de utilizar todos os meios físicos com poesia e precisão; ao mesmo tempo em que passa por uma redescoberta singela: estamos em cena com nosso corpo. Esta passagem pede silêncio, como divaga Mallarmé, “uma silêncio ainda, condição e delícia da leitura” (MALLARMÉ, 2010, p. 130).

(silêncio)

Percebemos dois fatos cênicos: presença física do ator e um corpo humano como meio de expressão artística fundamental e autônoma em relação à palavra. De marines (2000) nos ajuda ainda a compreender a presença da Educação Física⁷ neste período, analisando os percursos formativos das escolas do início do séc. XX, a exemplo a Escola do *Vieux - Colombier* (1921-1924) de Jacques Copeau⁸ na qual “os exemplos propostos ao aspirante à ator geralmente não provêm dos campos da arte ou da cultura, mas do esporte e do trabalho manual: o atleta, o lutador, o artesão, o operário são apontados como modelos na qualidade de especialistas do gesto preciso, econômico, essencial, mestres da ação física” (DE MARINES, 2000, p. 9).

Recuperando nosso percurso, do silêncio à redescoberta do corpo percebemos a explosão da educação corporal como base de formação para atores e atrizes bem como a ideia de um treinamento constante como aspecto constitutivo da expressão teatral. É preciso manter-se em

⁷ De acordo com Lecoq (1987a) o teatro reflete os acontecimentos do seu tempo, tempo em que se redescobre “o gesto natural, liberado das restrições morais em que a religião cristã o prendera”, tempo em que “o corpo aparece em sua nudez com os exercícios nos estádios e ao ar livre, deixando, pouco a pouco, um modo de vestir que o sufocava”. Assim como a dança “rejeita os códigos estratificados da dança clássica e recupera uma expressividade natural” o teatro recupera a expressividade do corpo (LECOQ, 1987a, p. 1).

⁸ E quanto a Copeau, bastará lembrar por ora que foi exatamente a educação física, segundo o assim chamado “método natural” do tenente Hébert, que constituiu a base do percurso formativo dos alunos (DE MARINES, 2000, p. 8-9).

exercício seja ele num laboratório, numa escola ou num estúdio para liberar-se de todos os automatismos e condicionamentos de uma interpretação cabotina e, conseqüentemente, aprender a “expressar-se por si só, sem palavras, ou, pelo menos, com palavras *suas*” (DE MARINES, 2000, p. 11). Não há receitas prontas aqui sobre como uma interpretação deve acontecer. Não há também uma dicotomia entre um teatro do gesto ligado ao corpo e um teatro da palavra ligado à mente. Não há nenhuma condenação ou rancor a palavra. Há pesquisa, paixão e descobertas da arte teatral como um ato inteiro de corpo-mente, como leitura e escrita no mundo.

Referências

BRAGA, Bia. Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito: alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. **Revista O Percevejo**, v. 03, n. 01, jan./jul. 2011.

BRAGA, Bia. **Ettiënne Decroux e a artesanía 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.

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

COPEAU, Jacques. Un 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; FALEIRO, José Ronaldo. O espírito de Jacques Copeau. **Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes**. Florianópolis, v. 1, n. 1, ago./2003 a jul./2004.

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

LECOQ, Jacques (Org.). A redescoberta do corpo em movimento. In: _____. (Org.). **Le théâtre du geste**. Mimes et acteurs. Sous la direction de [O teatro do gesto. Mimes e atores. Sob a direção de] Jacques Lecoq. p. 59-61. Paris: Bordas, 1987a. – Tradução e nota inéditas de José Ronaldo Faleiro.

LECOQ, Jacques. O silêncio. In: _____. (Org.). **Lê théâtre du geste**: mimes et acteurs. Bordas: 1987b. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_silencio.html>. Acesso em: 8 jan. 2016.

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

LINS, Osman. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

MARINIS, Marco De. La riscoperta del corpo [A Redescoberta do Corpo]. In: _____. **In cerca dell'attore**. Un bilancio del Novecento teatrale [Em busca do Ator. Um balanço do século XX no Teatro]. p. 129-158. Roma: Bulzoni, 2000. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.

VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo, Ed. 34, 1998.