

# A pantomima e sua elipse temporal: da antiguidade grega a Deleuze



Ricardo Oliveira Zocca<sup>1</sup>  
Gabriel Sausen Feil<sup>2</sup>

**Resumo:** Ainda que o gesto seja, por vezes, problematizado, o é na forma em que busca comunicar e/ou ilustrar. Este artigo apresenta outro ângulo do gesto, priorizando a situação em que ele não seja controlado pela razão. Trata-se da situação expressa pelo conceito de pantomima apresentado por Deleuze, conceito que se respalda em um sentido antigo da palavra ao mesmo tempo em que deste se diferencia. O artigo relaciona o conceito antigo, encontrado na Grécia antiga, com o criado pelo mencionado autor.

**Palavras-chave:** Gesto. Pantomima. Corpo. Mente.

## La pantomima y su elipse temporal: de la antigüedad griega a Deleuze

**Resumen:** Aunque el gesto a veces se cuestiona, es en la forma en que trata de comunicarse y / o ilustrar. En este artículo se presenta otro ángulo del gesto, dando prioridad a la situación en la que no está controlado por la razón. Esta es la situación expresada por el concepto de la pantomima presentado por Deleuze, concepto que apoya en un antiguo sentido de la palabra, al mismo tiempo que esto es diferente. El artículo relaciona el concepto antiguo, que se encuentra en la antigua Grecia, con el creado por dicho autor.

**Palabras clave:** Gesto. Pantomima. Cuerpo. Mente.

## The pantomime and its temporal ellipse: From ancient Greek to Deleuze

**Abstract:** Although the gesture is sometimes problematized, it is in the way it seeks to communicate and / or illustrate. This article presents another angle of the gesture, giving priority to the situation where it is not controlled by reason. This is the situation expressed by the concept of pantomime presented by Deleuze concept that supports in an old sense of the word at the same time that this is different. The article relates the old concept, found in ancient Greece, with the created by said author.

**Keywords:** Gesture. Pantomime. Body. Mind.

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação Estratégica pela Universidade da Beira Interior (UBI); graduado em comunicação social - habilitação em publicidade e propaganda pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA);

<sup>2</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professor na área de Comunicação da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA).

## 1 Considerações iniciais

Que o corpo comunica, isso é fato aceito. Mas além de comunicar, ele pode também transgredir, pois o gesto tem uma capacidade de dissolução do próprio sentido e essa capacidade acaba por afetar toda e qualquer atividade, incluindo a comunicação, em diferentes níveis. Num mundo de “intenções puras”, desprovido de codificações prévias, o gesto, em sua capacidade transgressora, adquire o status de “espírito do mal” ou “demônio”, apresentado por Gilles Deleuze com um sentido afirmativo. Por vezes, o gesto é influenciado pela mente, por outras, a trai, sendo fugidivo ao que a mente capta e interpreta, o que acaba por gerar um dilema corpo-linguagem.

E quando essa mesma linguagem extremamente codificada pela mente extravasa? Quando acontece de o gesto ser algo não pensado, algo fora do código? Trata-se das chamadas pantomimas, que se referem ao gesto que indica o contrário do que intentam, o que mostra o constante embate entre as duas pontas do dilema.

Com isso, este trabalho intenta se apropriar do conceito de pantomima em Deleuze, além de outros conceitos afins, para, na medida em que tal conceito seja explorado, relacioná-lo e diferenciá-lo da ideia de pantomima em seu sentido histórico-grego.

Toda a fonte de inquietação, que culmina no tema deste artigo, pode ter início aqui, início na relação que se dá entre o corpo e a mente. A exploração dessa relação leva o percurso ao conceito de pantomima, apresentado por Deleuze como uma ideia de raciocínio do corpo, entendendo que o corpo e a mente estão ligados entre si, mas que ora aquele pode trair esta, fazendo movimentos contrários aos imaginados pelo executor. Contudo, esse conceito não se apresenta desvinculado de outro, inclusive mais antigo e vital para a criação desse que foi anunciado pelo autor francês, visto que essa palavra já era utilizada antes. Embora não se tenham muitos estudos acerca da pantomima, ela nasceu na Grécia antiga, ganhou força em Roma, trajeto que foi explicitado pelo filósofo romano Tito Lívio, que conquistou fama ao tentar escrever toda a história romana em livro. Esse filósofo serviu de apoio a Camargo (2006), que trabalha a recuperação da pantomima e o teatro de feira e é aqui utilizado como referência.

Nesse sentido, o objetivo do artigo é buscar e resgatar o significado de pantomima da antiguidade e fazer a relação com o conceito deleuziano, bem como entender a questão que o motivou a roubar a expressão. Para isso, são contextualizados os dois conceitos, tanto o de pantomima antiga guiada por Camargo (2006), no artigo *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*, como o de Deleuze, em *Lógica do sentido*, e então colocá-los em relação, identificando aproximações e distanciamentos.

## 2 Pantomima em seu sentido antigo

A pantomima é um conceito antigo que quase caiu em desuso com o passar dos anos. Não tem sido amplamente considerada em estudos como forma de teatro devido ao papel secundário em relação ao texto escrito e pela sua característica *improvisacional*. Além disso, o conceito foi extensivamente confundido com o que se chama atualmente de mímica – embora ainda existam autores que defendam pantomima e mímica como sinônimas.

Existia o mimo na Grécia antiga, uma forma de teatro popular caracterizada por farsas, entremeada por jogos e danças. O mimo quase sempre tratava de temas do cotidiano, e, justamente por conta desse caráter, era tido como algo distante das comédias e tragédias ao estilo grego, estas voltadas aos eruditos. Os mimos tornaram-se populares e sofreram adaptações nos lugares em que passavam. Chegaram até Roma, onde a maior das modificações se deu: o desaparecimento da palavra e da fala, fato que deu ao gesto autonomia como o meio de expressão dessa forma teatral. Ainda na Grécia, enquanto o ator mimava a expressão, um segundo dizia as palavras do texto, estas que foram perdendo força ao longo do tempo. Muitas vezes os atores eram acompanhados de coro musical. Apesar das transformações ocorridas na Grécia, a pantomima, em seu sentido absoluto, aparece somente em Roma:

Esta não pode ser vista apenas como uma forma ‘não falada’ de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição. Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima em sua versão silenciosa, surgirá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava. (CAMARGO, 2006, p. 2).

O conceito de pantomima ampliou-se às diversas formas de espetáculos romanos e a palavra mimo não caiu em esquecimento, sendo sinônimo do entretenimento que era oferecido nos locais teatrais. As companhias de pantomimas romanas desenvolveram-se e passaram a apresentar uma variedade infundável de números, que variavam conforme as capacidades dos seus atores e chegavam a beirar o que se entende atualmente como atividades circenses. Os atores apresentavam números como trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados, pernas de pau e diversas outras formas de apelo ao público. T tamanha variação levou a formas variadas de pantomima:

Em Roma havia também um estilo pantomímico denominado *fabula saltica*, com aspectos comuns com a pantomima grega. A *fabula saltica* tinha uma forma mais definida, podendo ser considerado como mais um predecessor do balé moderno e, essencialmente, uma forma de dança, geralmente séria e, algumas vezes, cômica, mas que contava histórias. Na maioria das vezes apresentava um ator-dançarino e, às vezes, um ator-assistente, com tramas tiradas usualmente da mitologia ou da própria História. (CAMARGO, 2006, p. 3).

A pantomima caracterizava-se por ser uma forma híbrida de texto espetacular – texto aqui entendido como toda inscrição sensitiva produzida em um espetáculo, não envolvendo apenas o texto escrito que era quase inexistente nessa forma teatral –, misturava os múltiplos gêneros artísticos, mas também as apropriações culturais diversas (CAMARGO, 2006).

Esse fato foi determinante para a evolução dessa forma teatral, que possuía alto teor de farsa, esta reforçada por seu caráter mimético. E essa evolução culminou na criação de variadas expressões artísticas, sendo fundante do que é chamado de palimpsesto, que, por sua vez, concebeu todas as formas teatrais que se construíram a partir dali, e formou não apenas um gênero, mas uma forma de texto espetacular.

### 3 Conceito de pantomima em Deleuze

Esse conceito, apresentado por Deleuze, tem início na quase *indissociabilidade* que existe entre corpo e mente. É constante a tentativa de “doutrinação” da mente sobre o corpo, fazendo gestos previamente pensados, porém, a pantomima se trata exatamente da traição da mente pelo corpo. Essa traição quebra o sentido inicialmente proposto, e isso abre o leque para uma discussão ainda maior.

A discussão sobre a pantomima em Deleuze aborda a questão daquilo que o autor chama de espíritos e de ordem de Deus. A pantomima, peculiarmente perversa, tem relação com a ordem do demônio, dos puros espíritos, justamente por sua característica transgressora. Peculiarmente perversa pelo fato de romper com a lógica do corpo que apenas ilustra a ação da mente; perversa, portanto, porque modifica um funcionamento consagrado desde que o pensamento socrático sobrepôs a mente (ligada à busca pela verdade, à luz e à essência) aos desejos corporais (ligados à aparência e às sombras).

A característica transgressora, por sua vez, concede ao corpo uma importância diferenciada, já que, nesta visão de pantomima, o corpo não é submetido à linguagem – entendida aqui como mente ou Deus –, corpo e mente estão em paralelo, fazendo reflexões conjuntas. O auge dessa pantomima, e aí está o efeito transgressor, está nos momentos em que uma grande ruptura ocorre entre os dois – mente e corpo. Isso é também o estopim do que o autor francês chama de *solecismos*: o ato de os gestos mostrarem o contrário do que intentaram.

Que os corpos falam, já o sabemos a bastante tempo. Mas Klossowski designa um ponto que é quase o centro em que a linguagem se forma. Latinista, ele evoca Quintiliano: o corpo é capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam. Tais gestos são o equivalente daquilo que chamamos, na linguagem, *solecismos*. Por exemplo, um braço repele o agressor enquanto o outro espera e parece acolhê-lo. Ou então uma mesma mão repele, mas não pode fazê-lo sem oferecer sua palma. E o jogo dos dedos, uns retos, outros dobrados. (DELEUZE, 2009, p. 293).

Os solecismos – que são aqui tratados como efeito de pantomima – são a ruptura do que é projetado, projeto que estaria de acordo com a mente. Eles são visíveis no cotidiano, podendo ser identificados em exemplos banais: numa formatura, quando, ao se levantar para pegar o diploma, a pessoa tropeça. Nesse momento a mente se concentra para que nada saia errado, mas o corpo, justamente porque está em diálogo dissonante com a mente, surpreende-a e joga o projetado ao caos. O corpo tomou a frente da situação, deixando que a imprevisibilidade imperasse, e isso, justamente, porque a “lógica” do corpo não é controlável.

Como essa ruptura faz o movimento de quebra do sentido, mergulhando-o ao caos e ao desconhecido, o autor vê isso com base teológica. Teologia, claro, não sendo entendida como a tentativa de explicar a Bíblia com base racional, mas como a ciência das transcendências, o estudo daquilo que ultrapassa os sentidos codificados pela mente histórica, o estudo daquilo que se suspende no caos. O estudo dos espíritos faz referência ao não estriado, ao que é incompreendido ou imprevisível na concepção do homem. É por isso que as pantomimas ganham o status de demônio, de espírito do mal; afinal, o que são os demônios que não forças que escapam e que não se deixam capturar pelos sistemas organizacionais de santos e deuses? Enquanto a mente, ao contrário, acaba por ser puramente divina precisamente porque é a organizadora de tais sistemas.

A teologia é agora a ciência das entidades não existentes, a maneira segundo a qual estas entidades, divinas ou anti-divinas, Cristo ou anticristo, animam a linguagem e formam para ela este corpo glorioso que se divide em disjunções. (DELEUZE, 2009, p. 290).

O estriamento do mundo acontece com a ostensão cultural do conhecido, pois a cada nova “descoberta”, nova moda ou ideal, o estriamento se alarga trazendo mais coisas à ordem de Deus. O estriamento cresce e se aprofunda conforme novas tendências aparecem; o que era estranho antes no mundo da moda, por exemplo, passa a ser estriado na medida em que um famoso designer normaliza-o. O interessante é que Deus, nesse caso, não deixa de ser um demônio como os outros, a diferença é que ele foi estriado e “trazido” a um lugar conhecido entre os homens. Por outro lado, existe a ordem dos espíritos – ou demônio –, que pode ser acessada por meio de linhas de fuga para o caos, para o não conhecido ou não estriado. É lá que se encontram a ordem dos espíritos e dos demônios, é para lá que as pantomimas se dirigem em seu movimento transgressor.

As Formações (incluindo as personalidades) pertencem à ordem de Deus, a qual é inimiga da ordem dos espíritos, que é a ordem das indeterminações (nesse sentido, trata-se, antes, de uma desordem). Deus quer conservar as Formas: as identidades, os Eus, os saberes, a tradição e tudo aquilo que concentra forças para torná-las facilmente reconhecíveis. Deus abocanha os outros deuses, mais conhecidos como demônios (ou espíritos, ou elementos indeterminados), para julgá-los ao seu gosto. A ordem de Deus cria estrias e essas passam a ser consideradas a Existência, de

modo que todas as indeterminações, que escapam dessas estrias, passam a ser desconsideradas ou, por serem estranhas, evitadas: eis aí a criação da maldição, dos malditos. (FEIL, 2010, p. 90).

Essa dualidade acaba por constituir o dilema corpo-linguagem, pois, neste contexto, tanto corpo como linguagem (ou mente) podem pertencer à ordem dos divinos como à dos malditos. Quando há esse rompimento, as ações é que determinam a sua orientação.

O dilema corpo-linguagem se estabelece de fato entre duas relações do corpo e da linguagem. A 'linguagem pura - silêncio impuro' designa uma certa relação em que a linguagem reúne a identidade de uma pessoa e a integridade de um corpo em um eu responsável, mas faz silêncio sobre todas as forças que dissolvem este eu. Ou então a própria linguagem torna-se uma destas forças, encarrega-se com todas estas forças e faz aceder o corpo desintegrado, o eu dissolvido, a um silêncio que é o da inocência: eis o outro termo do dilema 'linguagem impura – silêncio puro'. (DELEUZE, 2009, p. 299).

É preciso entender a dissolução do Eu como efeito da pantomima, como efeito da disjunção entre corpo e linguagem. A dissolução ocorre sempre, é a regra, porém, geralmente não é considerada (faz-se silêncio), justamente porque o foco está na mente, está na formação e na estabilidade. A dissolução ocorre sempre porque todo corpo é composto numa orgia de corpos, de modo que a disputa é permanente; ao mesmo tempo em que algo se forma, algo se deforma. Com isso, quebram-se os ideais de identidade e rompe-se a tal ordem divina:

É um mundo de intenções puras, explica Baphomet: 'nenhum amor-próprio prevalece', 'toda a intenção continua permeável de intenções', 'só levaria a melhor sobre outra a intenção do passado mais insensata em esperar o futuro', 'um outro sopro vem ao seu encontro, eis que se supõem mutuamente, mas cada qual segundo uma intensidade variável de intenção'. Singularidades pré-individuais e impessoais, esplendor do *On (Se)*, singularidades móveis e comunicantes que penetram umas nas outras através de uma infinidade de graus, de uma infinidade de modificações. Mundo fascinante em que a identidade do eu se acha perdida, não em benefício da identidade do Um ou da unidade do Todo, mas em proveito de uma multiplicidade intensa e de um poder de metamorfose em que as relações de potência atuam umas nas outras. (DELEUZE, 2009, p. 305).

Sendo assim, o corpo e a linguagem estão sempre próximos um ao outro. Mais do que apenas ligados, eles travam um embate que evoca o caos e constantemente lançam linhas de fuga. Com efeito, a pantomima em Deleuze é a dissonância maior em relação à mente, é a quebra da linha intangível que une os dois. A pantomima é a cisão máxima entre corpo e mente, o que lança o sentido pensado ao caos e dissolve opiniões, certezas e identidades.

## 4 A elipse temporal das pantomimas e seus efeitos

O primeiro conceito surgiu na antiguidade, na Grécia antiga, e ganhou as páginas do autor francês muitos anos depois. De acordo com o próprio Deleuze, esse conceito foi criado a partir do antigo, sendo fulcral a existência prévia desse para a criação do novo. Contudo, a criação do autor se difere do original, significando algo totalmente novo, apesar da necessidade anterior já explicitada. Sendo assim, essa demanda precedente tem explicações e influências que justificam o “roubo” do autor.

A pantomima romana chegou a vetar o texto em sua composição, ascendendo como forma exclusiva de expressão corporal. Ora, se o texto é entendido como mente, pois faz relação ao estriado, ao inteligível, não seria a pantomima justamente o veto da mente? A expressão corporal pura? Ainda que se considerar a forma teatral que permitia um pouco de texto, o corpo e a mente, mesmo em seu movimento de ruptura, constituem um certo grau de reflexões em conjunto. Tal vínculo pode ser primordial para a justificativa explicitada acima.

Para além, a pantomima antiga tem base nas artes, já a deleuziana tem relação com as linhas de fugas para o caos, essas que têm potenciais conceptivos, no sentido de que é a partir do caos que as criações são feitas. Entretanto, nesse ponto, há uma aproximação entre os dois conceitos, já que essa fuga ao caos, a que se refere Deleuze, tem relação, justamente, com a ação da arte. Dentre as maneiras de criação e de acesso ao caos, a arte irrompe como uma delas:

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição anorgânica, capaz de restituir o infinito. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 260, grifo dos autores).

Isto é, no pensamento deleuziano, a arte também está do lado da pantomima; mais do que isso, por vezes, a arte é pantomímica. Despontase como aproximação o acesso ao caos pantomímico, seja pela arte, seja pela dissonância entre corpo e mente.

Ainda é possível notar que ambas as pantomimas têm caráter cotidiano, fazem parte da rotina da vida mundana. Pantomima, por si só, faz referência tamanha ao gesto de maneira que pode ser confundida com o próprio gesto.

Apesar das semelhanças, há uma diferença crucial, que acaba por distinguir os conceitos de modo notável. A pantomima grega tem como característica mais marcante a farsa e a sua natureza *improvisacional*. Por outro lado, a pantomima apresentada por Deleuze tem como característica mais marcante o fato de o corpo, constantemente, trair a mente; trata-se de uma traição, de uma inconstância em relação à mente de seu executor. Quando se trata da improvisação teatral, a qual se propunha a pantomima grega, tem-se uma improvisação planejada, ainda que caracterizada pela improvisação, pois há uma pré-disposição de se contar com o improviso. Ou seja, uma di-

ferença importante é notada, nessa parte, entre os dois conceitos de pantomima. Não se pode considerar a improvisação do teatro como uma comparação de aproximação à pantomima deleuziana. O simples fato de se contar com a improvisação, mesmo não sabendo de qual tipo, já se configura como algo estriado e consciencioso, enquanto a pantomima deleuziana é uma ruptura totalmente inesperada e abrupta.

## 5 Considerações finais

O embate entre os termos original e recriado proporciona uma visão muito equiparada dos dois, evidenciando uma clara aproximação. Por outro lado, os distanciamentos também se evidenciam: trata-se de dois conceitos distintos, que significam coisas diferentes apesar de suas raízes em comum.

A diferença conceitual, embora tenha caráter simplista, acarreta numa curiosa indagação: por que Deleuze teria usado essa expressão para criar um novo conceito sobre ela? Dentre todas as possibilidades apontadas na seção anterior, a que mais chama a atenção é a questão do acesso ao caos permitido tanto pelas artes como pela momentânea cisão entre corpo e mente. O autor já falara sobre a criação de conceitos:

Para atingir o conceito, não basta mesmo que os fenômenos se submetam a princípios análogos àqueles que associam as ideias, ou as coisas, aos princípios que ordenam as razões. Como diz Micheux, o que basta para as 'ideias correntes' não basta para as 'ideias vitais' – as que se deve criar. As ideias só são associáveis como imagens, e ordenáveis como abstrações; para atingir o conceito, é preciso que ultrapassemos umas e outras, e que atinjamos *o mais rápido possível* objetos mentais determináveis como seres reais. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 266, grifo dos autores).

Sendo assim, é possível que o envolvimento de Deleuze com o antigo termo, já quase em desuso, se dê justamente pela relação arte/caos, corpo/caos. Esse resgate histórico da palavra, em oposição com o criado posteriormente, faz-se necessário para maior compreensão do conceito do autor.

Em termos de sistematização, as principais relações de aproximação observadas são:

- 1) Ambas as pantomimas fazem relação direta com a arte;
- 2) Ambas contam com o veto do texto, ainda que aceitos certos níveis de transigência;
- 3) As pantomimas têm caráter *improvisacional*;
- 4) Ambas acontecem no cotidiano; ou seja, podem acontecer a qualquer momento.

Por outro lado, os principais distanciamentos observados são:

- 1) O sentido de arte em que se encontram os termos: a pantomima clás-

sica acaba por corroborar com o sentido mais tradicional da arte, enquanto a deleuziana trabalha com o sentido de criação, ou de acesso ao caos;

2) Há uma dissonância no que é entendido por improviso. Dessa forma, no termo mais antigo tem-se o vínculo com o improviso, espera-se que ele ocorra ainda que não se tenha uma definição do que vai ser. A segunda, sobressaltada, tem um elo com o imprevisto, portanto, com o inesperado.

Observa-se que, quando comparados de forma a aproximar os conceitos de pantomima, encontram-se muitas características comuns. Porém, quando tratados de forma a se distanciar os conceitos, a conclusão é de que simplesmente se tratam de termos diferentes que significam coisas diferentes embora mantenham a mesma grafia. A indagação fica a cargo de Deleuze e os motivos que o teriam levado ao roubo dessa expressão. Contudo, a resposta mais provável para essa dúvida aparece no diligente acesso ao caos promovido por ambas as pantomimas, seja pela arte, seja na ruptura do código pelo corpo.

## Referências

CAMARGO, Robson. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Revista de História e Estudos Culturais**, Goiânia, v. 3, n. 4, out./ nov./ dez. 2006

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

FEIL, Gabriel. Procedimento e Erotismo na Obra deleuzeana: considerações. **Margens**, Abaetetuba, v. 5, n. 7, p. 85-96, junho/2010.