

ISSN 2175-0890



Projeto Mímicas

**A Mímica Corporal Dramática no Brasil
e o legado de Etienne Decroux**

Caderno 1 - 2009



Projeto Mímicas

Primeira edição - Julho 2009 -

ISSN 2175-0890

Índice:

- Apresentação. 3
- *Rose Prado*

- As origens da Mímica Corporal. 4
- *Etienne Decroux - Tradução: George Mascarenhas*

- A Mímica Corporal - Um mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo. 16
- *Corinne Soun*

- Mímica Corporal Dramática: Uma arte libertária. 30
- *Nadja Turenko*

- Trajetória de um aprendizado. 34
- *André Guerreiro Lopes*

- Etienne Decroux: Transmissão, criação e renovação. 35
- *Ana Teixeira*

- Mímica Corporal e o Cinema, comparação entre os procedimentos técnicos. 41
- *Luis Torreão*

- Um ator chamado cavalo de Decroux. 44
- *Alexandre Corrêa Brum*

- Decroux e a explosão do corpo: notas sobre uma educação poética do ator. 47
- *Bya Braga*

- O caminho, as gerações e os desafios 50
- Palavras finais. 54
- *Victor de Seixas*

Projeto Mímicas é uma publicação anual voltada ao estudo e a promoção da Mímica Corporal Dramática.

Mais informações sobre o projeto: www.mimicas.com - revista@mimicas.com

Editor: Victor de Seixas

Assistência editorial: Rose Prado

Design gráfico: Akbal (akbal@mimicas.com)



Neste primeiro caderno do “Projeto Mímicas”, enfocamos a obra do artista francês Etienne Decroux, o que não poderia ser mais apropriado para uma edição inaugural. Como o leitor poderá constatar nas citações dos autores dos artigos desta publicação, Decroux, além de desenvolver a Mímica Corporal Dramática, foi também um grande homem do pensamento, de visão crítica, precisa e notavelmente sagaz. Reunir numa publicação o contexto histórico e as reflexões contemporâneas a respeito de seu legado é, além de tudo, dar continuidade à obra do mais importante nome da Mímica Moderna, que ultrapassa os limites dos palcos e salas de treinamento.

No Brasil há diversos artistas mímicos, com diferentes estilos e técnicas, alguns mantendo núcleos e companhias permanentes de pesquisa, no entanto, até hoje, não havia uma publicação impressa em português especializada nesta arte.

A iniciativa de publicar os cadernos do “Projeto Mímicas” resgata para esta arte, um elemento fundamental que é o ato de discutir, refletir, analisar, trocar informações. Tão importante ao artista quanto a prática da técnica, é visualizar os caminhos que sua arte percorre, contextualizá-la desde a origem às novas pesquisas, divulgar seus conceitos e localizar-se no cenário no qual está inserida.

Mais de um século de informações sobre a Mímica estão disponíveis para serem reunidas e compartilhadas. Anualmente o “Projeto Mímicas”, projeto da ANGATU, companhia de pesquisas cênicas sediada na cidade de São Paulo, publicará um caderno com novas informações pertinentes a esta linguagem, com a colaboração de artistas e pesquisadores da área.

Numa Era denominada por alguns historiadores como “Era da Informação Instantânea” (por vezes, tão instantânea que se dilui antes mesmo de ser percebida pelo pensamento), redobra-se a necessidade de dar atenção, cuidar dos detalhes, para que a história não se perca e para que o presente não flutue sem bases à busca do preenchimento de lacunas. Qual seria o sentido dos estudos de pesquisadores como Etienne Decroux, por exemplo, se os esquecêssemos ou restringíssemos os acessos às suas descobertas e criações?

Agradecemos e parabenizamos aos autores que colaboraram com este primeiro caderno, artistas e pesquisadores que compreendem que a informação é um campo paradoxal, no qual quanto mais pessoas incluídas, mais espaço haverá para todos.

Rose Prado
Atriz, dramaturga e pesquisadora corporal. Membro da ANGATU.



O início da construção da mímica corporal dramática tem um marco preciso na história de Etienne Decroux e se dá ao longo de quase 60 anos de sua vida quase centenária, atravessando uma guerra mundial e dois pós-guerras. Com um considerável conhecimento de história e artes, o olhar de Decroux sobre o mundo tem a influência de sua formação “neo-renascentista” – foi, segundo ele, “pintor, encanador, marceneiro, telhador, açougueiro, aterrador, estivador, reparador de vagões, lavador de pratos, enfermeiro (...)” (DECROUX, 1994, p.8, nota do tradutor)

Além disso, sua admiração por quase todas as formas de arte, esporte e trabalho, a potência e os limites de seu momento histórico – viveu entre 1898 e 1991, desenvolvendo sua arte a partir da década de 20 –, sua perspectiva ideológica pessoal – o humanismo anarquista – a necessidade de uma construção poética anti-realista manifesta em sua arte e o debate sobre a legitimidade e necessidade de sua criação artística definem um largo panorama de inspiração para o seu percurso como artista e pensador.

Nascido na França e considerado pelo *The Sunday Times*, em 1991, como um dos “1000 realizadores do século XX”, ao lado de verbetes teatrais mais conhecidos como Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Samuel Beckett, Decroux é uma figura emblemática do artista que repensa a vida através de paradigmas ideológicos, que acredita na transformação pessoal e coletiva através do pensar, do imaginar e do agir, de um olhar escrutinador do mundo.

Etienne Decroux foi, efetivamente, um homem de teatro, embora desejasse tornar-se orador político na juventude. Seu trabalho tem início, justamente, em um momento histórico singular, pautado pelos grandes movimentos modernistas da primeira metade do século XX, pela sucessão de manifestos de natureza política e artística e pelas reações a estéticas vigentes – especialmente o realismo/naturalismo – a exemplo dos procedimentos artísticos de Meyerhold, da Bauhaus, de Brecht e tantos outros.

É na *École du Vieux Colombier* de Jacques Copeau que Decroux, originalmente inscrito para o curso de oratória, descobre o princípio gerador de sua mímica corporal. Entre 1924-25, participa da experiência dos “*Copiaux*”, o grupo de 15 atores que partiram para Pernaud (Bourgogne) com Jacques Copeau, após o fechamento da *École*.

Com Jean-Louis Barrault, seu primeiro aluno, inicia o desenvolvimento da técnica, a partir de 1931, e cria diversos espetáculos de mímica, realizando na *Comédie Française*, em 1945, uma de suas peças, *O Combate Antigo*, como cena integrada à montagem de Antônio e Cleópatra de Shakespeare. De 1926 a 1945, Decroux ganha a vida como ator de teatro, rádio e cinema, interpretando mais de 65 personagens, sob a direção de Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty e Antonin Artaud, e atuando em mais de 30 filmes, incluindo o clássico *Les Enfants du Paradis* (*O Boulevard do Crime*) de Jacques Prévert e Marcel Carné (1945).

George Mascarenhas é formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique (Paris/Londres), Mestre em Artes (UFBA), professor do Curso de Artes Cênicas da FSBA.
www.mimus.com.br



Só a partir de 1945, passa a dedicar-se exclusivamente à construção da mímica, viajando e dando conferências e oficinas em diversos países. Em 1963, abre a sua escola, na antiga casa de sua família, em Boulogne-Billancourt, subúrbio de Paris, onde consolidará a sua pesquisa, afastado da vida teatral corrente. (SOU, 1998)

Seus últimos assistentes, Steven Wasson e Corinne Soum, diretores da Ecole de Mime Corporel Dramatique/Theatre de l'Ange Fou International Mime School de Londres, com quem realizei minha formação na técnica, relatam com frequência o vigor e obstinação com que o mestre dedicou-se até o final da vida, para a construção de sua arte e afirmação de uma distinção na técnica. Todavia, apesar deste empenho, a mímica corporal dramática é frequentemente confundida com a pantomima moderna ou mimodrama, estilo que mais se popularizou no século XX, embora possua orientações estéticas e princípios de criação artística inteiramente opostos. (MASCARENHAS, 2007).

No Brasil, a mímica corporal dramática ainda é pouco conhecida, mas já possui experiências de formação e produção artística consolidadas na Bahia, através da realização do curso permanente de mímica corporal dramática, realizado durante cerca de 10 anos, em Salvador, e de sua aplicação em disciplinas das graduações em teatro (UFBa e Faculdade Social), além da criação de espetáculos e preparação corporal de elencos. Esta entrevista, inédita no Brasil, concedida a Thomas Leabhart e publicada originalmente por ocasião do 80º. Aniversário de Decroux traz alguns dos elementos de reflexão e estruturação da mímica corporal dramática: a influência de sua visão de mundo, o encontro com Jacques Copeau e a École du Vieux Colombier, a convivência com Charles Dullin e Louis Jouvet, o pensamento sobre o teatro de seu tempo, suas posições políticas e a projeção de um desejo para o teatro do futuro. Com um estilo muitas vezes divertido e irônico, Decroux indica aspectos metodológicos da mímica corporal dramática e marca os limites do que considera ser o trabalho do ator e do mímico, reivindicando “para o teatro, para o ator, a mesma disciplina de um futuro músico instrumentista”.



Alegria de Viver - Deborah Moreira



Alegria de Viver - George Mascarenhas

Fotos:Dedero Macedo

(*) artigo originalmente publicado na revista *ouvirOUver*
<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>



A origem da Mímica Corporal : uma entrevista com Etienne Decroux por Thomas Leabhart.

Tradução: George Mascarenhas

P: Como o senhor começou a Mímica Corporal?

R: Em primeiro lugar, existe a minha natureza. Por natureza, eu sou o que se poderia chamar de materialista espiritual. Isto significa que me sinto subjugado pelo espiritual quando ele doa sua forma ao material. Quando eu passeava pela Itália, por exemplo, a coisa que mais me chamava a atenção era que eu tinha a impressão — talvez exagerada, mas, de qualquer modo, uma impressão — de que os italianos não acreditavam, não autorizavam e não davam nenhum crédito ao seu próprio espírito, até que ele se manifestasse na matéria. Eu me lembro de uma vez ter lido num jornal sobre um projeto de se construir um estádio na América capaz de abrigar milhares de espectadores. Eu não me lembro se eram quarenta ou quatrocentos mil, mas era um número extraordinário.

Eu fiquei cativado pela idéia de que poderia haver tanta gente se concentrando no mesmo ponto. Eu acho isto emocionante. Certamente, isto tem a ver com o meu temperamento socialista.

Eu gosto dos corais de canto e fala e de coros de procissões e de protestos e, claro, sou fascinado pelos monumentos, porque um monumento é um lugar onde as pessoas se reúnem. Cada pessoa pode ver e ser vista pelos outros. Eu acho isto emocionante. Que maravilha é sair do seu próprio e pequeno “eu”, sair de sua própria rotina. Esta é a única coisa que me absorve. Obviamente, isto me leva ao segundo pensamento: a idéia tem de se materializar. É por isto que eu gosto dos esportes.

Eu sei muito bem que se pode ser um intelectual e ser frágil, fraco, fora de forma; e que se pode ser um imbecil e, mesmo assim, ser um atleta de primeira classe. Mas, mesmo assim, eu sempre gostei dos esportes, porque os esportes me mostram fisicamente a luta do homem. As coisas só começam a me interessar quando elas se manifestam materialmente. Basicamente, eu acho que sou mais cristão do que pareço. Você conhece o debate na Igreja Católica, quando eles tentaram decidir se o que valia mais aos olhos de Deus era a fé ou as boas ações? Bem, para mim, as duas coisas realmente são uma. A fé é importante, certamente, mas ela só se mostra através das ações. Precisa-se agir para medir a fé, para poder levá-la a sério. Mas aqui estamos, imobilizados neste corpo humano, ou nesta matéria que foi construída por corpos humanos com as mãos, com as pernas, com os pés, com esforço.

Uma estátua! Imagine! Algumas vezes, nós vemos escrito no pedestal de uma estátua: “Erigida com a generosidade de doações públicas”. Você já viu isto, não? Isto quer dizer que muitas pessoas se reuniram para levantar fundos para erigir a estátua.

Thomas Leabhart é professor de teatro e artista residente no *Pomona College*, em Claremont na Califórnia (EUA). Autor de *Modern and Post-Modern Mime* (Macmillan and St. Martin's Press), *Etienne Decroux* (Routledge) e *Decroux Sourcebook* (editado com Franc Chamberlain, Routledge) Leabhart também é editor da publicação *Mime Journal*, Ele regularmente ensina em Paris, Lyon e Aurillac (França).



Que idéia emocionante e significativa! Contudo, tudo isto ainda não nos leva à mímica. Talvez eu me impressionasse mais com a escultura do que com a dança, porque a dança tinha alguma coisa que não me parecia, digamos, séria, que me parecia fluida, alusiva, algo que não se podia agarrar. Ela não parava, não se enraizava, não falava, não articulava. Se fico impressionado com todas as artes, ainda que não igualmente com todas, existe uma que me desagrada francamente. E é a pantomima. Pantomima: aquele jogo de rosto e de mãos que parecia tentar explicar coisas, mas que não tinha as palavras necessárias. Eu detestava esta forma. Mas isto é muito estranho, porque a pantomima sempre tinha o propósito de divertir as pessoas. A arte deve ser, antes de tudo, séria.

A pintura é, antes de tudo, séria. Ela é séria antes de vermos coisas divertidas como os trabalhos de Dufy, as esculturas de Daumier. Primeiro temos algo sério. A música é, antes de tudo, séria. A poesia é quase sempre séria e o que não é? Uma arte é antes de tudo séria e só então acrescenta o aspecto cômico.

E esta pantomima me parecia ser sistematicamente cômica, mesmo antes de se saber qual era o tema. E era assim que ela existia. Era como se ela dissesse “eu deixo vocês sentirem um pouco do meu sabor”, mesmo antes de entrar no palco. Então, eu fui à escola do Vieux Colombier e vi os exercícios que eram passados para os alunos. Eles tinham de colocar uma máscara neutra — observe que eu disse neutra — e eles tinham de usar shorts; em outras palavras, ficavam praticamente nus. E eles tinham de representar cenas nestas condições. Por que Copeau fazia estes exercícios? Para preparar o ator, porque mesmo quando o ator não está falando, ele está fisicamente presente no palco. Então, tinha de existir uma arte de ficar de pé e se mover no palco. É por isso que eles faziam aqueles exercícios.

Estudávamos do jeito que eu descrevi. Mas o que os alunos faziam na época é, evidentemente, muito elementar em comparação ao que faço agora. Não existe nenhuma pretensão de minha parte, porque quando você passa uma vida inteira acrescentando pequenas descobertas diárias, necessariamente você sabe mais, você está muito mais longe do que aqueles que o iniciaram. Mas ainda assim, o pouco que vi lá era mais interessante do que uma peça. Foi lá que o meu gosto por isto se desenvolveu. A partir daquele momento, eu fiz teatro de texto para ganhar a vida, claro, mas só para ganhar a vida. É a mímica que me interessa a Mímica Corporal.

Por que Mímica Corporal? Eu já disse um pouco por que. Porque, finalmente, é o corpo que tem de pagar, é o corpo que conta, que provê, que sofre. E quando eu vejo um corpo se levantar, eu sinto que é a humanidade que está se levantando.

Basicamente, algumas artes são, por natureza, mais políticas; outras são mais religiosas. Como se de um lado houvesse Jesus e do outro Prometeu. A pintura se inclina voluntariamente em direção à religião, mesmo que nem sempre, mas pelo menos voluntária e tranqüilamente, enquanto que a poesia rimada se inclina em direção à razão. Já é um pouco mais prometeica. E a mímica, como eu entendo, é prometeica e eu a oponho à dança deste modo. E agora, o que mais posso dizer? Acho que terminei. Eu também posso dizer que terminei porque há tanto a dizer!



P: O senhor poderia nos falar um pouco de Copeau, Dullin, Jouvet, as pessoas com quem trabalhou, e nos mostrar como o trabalho feito com eles difere do trabalho que o senhor idealizou e realizou sozinho?

R: Se não tivessem sido aqueles exercícios do Vieux Colombier, provavelmente eu nunca teria escolhido o caminho que escolhi. O que foi que eu fiz? Eu acreditei na beleza daqueles exercícios. Eu vi um gênero artístico e me atirei nele para somar e somar e somar. É basicamente o que eu fiz. E talvez eu tenha feito alguma coisa a mais, que eu poderei identificar melhor no futuro.

No Vieux Colombier, havia a escola de um lado e o teatro do outro. Os alunos de um lado, os atores do outro. Temos sempre de manter isso em mente. Quando eu defendo o Vieux Colombier, é sobretudo a escola que estou defendendo. Isto não significa que o teatro fosse desprovido de interesse; ao contrário! Mas era a escola que me interessava e ainda me interessa. O que fazíamos lá? Eles tentavam dar ao aluno uma natureza humana verdadeira. Nós sabemos que um ator pode, algumas vezes, não ser nada além de ator. Como dizemos na gíria às vezes, um canastrão, um homem que sabe escolher bem as cores de sua maquiagem, que se preocupa com que sua peruca não caia, que fala de seus papéis enquanto come, que tem conversas sobre o teatro e sobre os atores, que, em suma, nunca sai do teatro. Tudo isto é, em minha opinião, extremamente desagradável porque o teatro é, afinal, um reflexo da vida. Como é que se pode falar do reflexo e não da vida em si?

Bem, os alunos aprendiam com um método que pretendia desenvolver, ou pelo menos aumentar, a sua natureza humana.

Eles aprendiam filosofia e religião gregas, de forma a compreender melhor as peças gregas. E daí partiam para o teatro da Idade Média e, depois, para a Commedia dell'Arte, para a Comédia à Italiana e, finalmente, abordavam o teatro do século XVII e assim por diante. Era uma grande pesquisa do teatro, sem esquecer, evidentemente, o Oriente. Eles faziam um curso de Teatro Nô japonês que era muito bem realizado.

Havia também um curso de figurinos ministrado por um especialista que mostrava figurinos através das épocas. Havia um curso de escultura ministrado por um escultor, de forma que o aluno pudesse fazer sua própria máscara. Eles próprios se tornavam escultores, de uma certa forma. Então, eles faziam máscaras e figurinos e estudavam história da música e tantas outras coisas também! Havia a mesma quantidade de professores e alunos! Os alunos tinham uma boa condição de vida, para não ficarem dispersos, para não terem de correr para lá e para cá, nem terem de se apressar para terminar os estudos e começar a representar imediatamente. Eles tinham uma ajuda de custo pequena que lhes permitia viver. Havia, aproximadamente, uma dúzia de alunos que estudavam de quatro a sete anos. Era bastante sério. Por outro lado, havia o teatro, ou seja, o palco, com os atores. O que Copeau fazia nisto tudo? Bem, ele lidava com o teatro em geral. Havia problemas financeiros e administrativos. Havia tudo o que é preciso em um teatro, para que alguém não durma nunca mais.



Mas Copeau era, obviamente, acima de tudo, um diretor. Ele era um ator, também. Ele tinha uma voz admirável e uma articulação impressionante que, apesar de incisiva, não parecia ser voluntária. Ele era um bom ator que se fosse dirigido de vez em quando, como aconteceu, teria se tornado ainda melhor. Ele não veio realmente do teatro. Ele veio da literatura e de muitas outras coisas.

O que seus atores faziam? Onde ele os conseguia? Obviamente, ele escolhia um tipo de ator em detrimento de outro. Ele era livre para escolher um ao invés de outro. Ele os escolhia com algumas coisas em mente, com intenções definidas.

Em seguida, ele os guiava porque ele era um diretor. Qual o trabalho do diretor quando nos ocupamos apenas disso? Não é dar aos atores técnicas que eles não têm. Não é tarefa dele ensinar ao ator o seu ofício ou ensiná-lo a arte da auto-sugestão. O trabalho do diretor é guiar as habilidades do ator. Eu vou dar um exemplo simples, muito simples, sempre um pouco decepcionante, porque os exemplos mais simples são os mais claros e nem sempre muito encorajadores. Se tivermos um ator que tenha a habilidade de ficar com raiva quando quiser, o diretor não vai dar a ele esta capacidade. Não, mas talvez ele diga ao ator que o momento de ficar com raiva seja agora. Ou, ao contrário, que ele tem de se conter e não ficar com raiva. É isto.

Agora sobre articulação. Ele não vai dar ao ator aulas de articulação, nem dizer-lhe como colocar sua voz, se ela não estiver bem colocada. Não. Tudo isto é adquirido anteriormente.

Se quisermos saber qual a doutrina de Copeau para o teatro, considerando que o seu teatro era feito por atores treinados antes de chegar até Copeau — se você se fizer esta questão nestas circunstâncias, não é assim tão fácil de entender. Há momentos, quando vemos um teatro feito por atores que não foram treinados desde o começo pelo diretor, em que dizemos “o que será que este diretor está tentando conseguir?”.

Ficamos confusos. Mas a resposta é que ele quer fazer um teatro que lhe convenha, ou um teatro como ele concebe, ou um teatro que possa se adequar ao seu humor. Nem sempre temos certeza, mas há uma coisa que podemos dizer e é o fato de que Copeau não era escravo do teatro decorativo. Ele gostava da ausência de cenários. Ele chegou até a produzir uma peça, não apenas sem cenário, mas com tamboretas e cubos no lugar de poltronas. Por outro lado, ele contava seriamente com efeitos de luz. E, finalmente, ele gostava que os atores soubessem se movimentar e, de fato, se movimentassem. Mas como fazer isto? Como fazer os atores se movimentarem quando eles não tinham aprendido a ciência do movimento corporal? O que fazer?

Por exemplo, eu notei muitas vezes que no final de uma peça havia, com frequência, um pequeno balé. Eles dançavam, claro que dançavam! Mas dançar no final de uma peça não constitui uma revolução no teatro! É sempre muito difícil inserir movimento em uma peça que foi escrita anteriormente por alguém que não sabe para quem está escrevendo. Ou se trai a peça, ou se trai a mímica. Que inconveniência! Isto não impediu Copeau de fazer um trabalho belo e emocionante!



Mas quando me perguntam como isso era diferente do que teria sido feito por outro diretor genial — isto é o que eu não sei!

No teatro de Dullin, havia a mesma tendência. Ele tinha um faro para o movimento. Sim, mas com atores que não tinham sido treinados para isto. Eles eram jovens e tinha-se o sentimento de que se estava em um teatro de estudantes, no melhor sentido da palavra. Tínhamos uma grande confiança e respeito por Charles Dullin e ele não precisava ter uma postura rigorosa para inspirar respeito. Nós o amávamos normalmente, naturalmente. Nós o amávamos como ele era, com o seu temperamento e tudo o mais. Ah, sim, com Dullin nós sempre terminávamos a peça com uma pequena dança, ou um ator entrava dançando um pouco, mas não realmente dançando.

Mas nada disso era mímica. Para onde isto nos leva? Quando Dullin viu meus primeiros esforços, feitos por minha própria conta, ele ficou cheio de entusiasmo. Dullin não era ciumento. Não incomodava-lhe o fato de que eu pudesse fazer algo diferente. Ele me olhava com aprovação e até propôs que eu apresentasse no seu palco, ao menos para uma platéia de convidados, o meu primeiro grande trabalho que foi realizado com Jean-Louis Barrault.

Ele me ofereceu até o seu compositor preferido, Marcel Delannoy, que era muito famoso, para compor algumas músicas para nós. Mas eu preferia que ele não o tivesse feito. Eu não queria música. Sim, Dullin aprovava.

Agora é hora de falar de Jouvet. Jouvet de fato não tinha uma escola. Em todo teatro há um pouco de escola, que nem sempre é digna do nome. Elas às vezes têm um ou dois ou três ou quatro ou cinco alunos. Mas não é isso que faz uma escola. Mas com Jouvet, ao invés de dizer a escola de um lado e o teatro do outro, podemos dizer Jouvet de um lado e os atores do outro. Jouvet, por vontade pessoal, se rodeava de atores tão grandes quanto ele mesmo. Pessoas como Valentine Tessier, uma primeira atriz, eram contratados por Jouvet. Pierre Renoir, filho do pintor, era uma verdadeira estrela, todos o conheciam.

Eles representavam lado a lado com Jouvet. Ele gostava de ter pessoas altamente talentosas ao seu redor. Havia algo no instinto de Jouvet, no seu temperamento, que eu gostava. Eu sentia em seu trabalho, o princípio, o gosto pela marionete... um certo jeito de virar a cabeça, de usar o pescoço, uma certa maneira de se colocar no palco. Percebia-se nele um homem articulado. Ele não foi muito além disto, mas Jouvet fazia tudo isso instintivamente. Eu fui conquistado, doutrinariamente, pela atuação de Jouvet. Eu fui iluminado pela escola do Vieux Colombier e, com Dullin, bem, foi algo diferente. Dullin me contratou quando eu estava em um nível completamente rudimentar; ele me instruiu, ele me formou. Ele me mostrou o que era me dar por inteiro e me impediu de atirar sempre no mesmo alvo. Ele tentou me dar o que se chama de bom gosto — o gosto pela medida certa, ao mesmo tempo em que se tem paixão. Como era instigante trabalhar com ele! Sua atuação me entusiasmava mais do que a de qualquer outro ator. Mas isto não significa que isso tivesse um caráter doutrinário. Se nos colocarmos em um ponto de vista doutrinário, a idéia (da mímica) vem da escola do Vieux Colombier, de Copeau, e o estilo veio, para mim, com Jouvet.



Mas tudo isto era muito elementar, claro. Eu teria que ser um imbecil para gastar tantos anos, tantas décadas e não fazer nada a mais do que isto. O que exatamente eu fiz? Um dia, um de meus alunos me disse, “No dia em que o senhor disse 'cabeça sem pescoço', o senhor encontrou todo o seu sistema”. Eu não teria pensado nesta definição, mas eu acho que é isto: a cabeça sem o pescoço, o pescoço sem o busto, o busto sem a cintura, a cintura sem a bacia, a bacia sem as pernas.

Eu não vou dar uma aula chata aqui e, necessariamente, seria chato se eu entrasse na descrição geométrica. Já é difícil o bastante seguir uma descrição geométrica em um romance de mistério! Ao invés disto, deixe-me dar uma imagem. O que eu fiz foi considerar o corpo humano como um teclado — o teclado de um piano. Claro que isto é apenas uma analogia. Nós sabemos que o corpo humano não pode ser exatamente como um teclado. Em um teclado nós podemos isolar uma nota da outra, mas não podemos isolar o busto da cabeça. Se o busto se movimenta, a cabeça automaticamente faz alguma coisa. De qualquer modo, é aí que está a idéia. Assim como consideramos que a música é um mestre que não podemos imitar completamente, como algo que lutamos para imitar, plenamente conscientes de que não podemos fazê-lo completamente, é nesta direção que vamos. Porque a música descobriu quase tudo. Então nós consideramos o teclado como algo que deveria nos inspirar. Nada deveria acontecer no corpo a não ser o que é desejado e calculado. O ator deveria sustentar a relação com seu corpo como um pianista faz com seu teclado.

E para aquele que diz “Isto não é um pouco seco? Onde está a fantasia o temperamento, a genialidade?”, eu respondo com humor: “Você acha que a música não tem nenhuma fantasia? Você acha que a música não tem nenhuma genialidade?” Ela também tem um teclado e além disto, tem um solfejo, coisas que são escritas na clave de Fá e na clave de Sol. O músico não faz o que lhe vem à cabeça. Ele pode dar um relatório detalhado de tudo o que faz. Um músico é um contador. E mesmo assim, com esse espírito geométrico, essa mente de contador, o que aconteceu?

Toda a história da música! Eu não preciso dizer os meus preferidos. Tem Bach, Beethoven, Mozart, Wagner. Na França tem Saint-Saëns, Berlioz, Debussy. E tem a Rússia. E na Itália tem Vivaldi! E tantos outros! É extraordinário pensar no que a música pode fazer! A música parece pintar os retratos mais precisos de nossos humores. Parece que a música nunca é traída por nada.

Ninguém jamais disse que ela era seca. Isto seria uma piada! Muitas pessoas consideram a música a mais fascinante de todas as formas de arte, a maior das artes. E todavia é a arte mais técnica. Um músico não faz qualquer coisa. Tudo é calculado.

O corpo humano deveria seguir o exemplo do instrumentista. Ele deveria dizer “Meu corpo será como o teclado e o que eu planejar fazer será como um solfejo, como notas”.

Aí está! É isto o que eu fiz. Eu acreditei nisto. Eu estava mais preocupado — e vou terminar assim — mais preocupado em fazer uma arte do que em exibir uma genialidade ou mesmo exibir meu talento. Eu não sou terrivelmente interessado em representar. Não é terrivelmente importante para mim que alguém me diga que eu sou um mímico extraordinário. Eu era talentoso, apesar disso. Isto não me interessa. A genialidade se apaga. A arte é eterna.



P: Agora que já olhou para trás, o senhor gostaria de falar sobre o teatro de hoje e o que espera para o teatro de amanhã?

R: Quanta diferença existe entre uma profecia e uma esperança! E um desejo é ainda outra coisa. Prever, dizer o que vai acontecer depois é uma coisa. Dizer o que se espera é outra, completamente diferente. E desejar é ainda outra coisa. Esperar é prever um pouco. É pensar que algo é possível. Mas desejar é exprimir um desejo. Isso é o melhor que posso fazer.

Eu desejo um teatro no qual o ator, como eu disse, seja um instrumentista de seu próprio corpo e tudo o que ele fizer seja feito enquanto artista e não apenas como uma exposição de sua natureza pessoal. Pessoas interessantes não me interessam. Eu não fico entusiasmado porque, de repente, um dançarino ou um cantor de renome vem a Paris, alguém que tenha expressões apaixonadas ou patéticas, com uma voz que agite sua alma mais profunda. Eu não sou um Scrooge(*)! Não.

Se eu vir uma personalidade potente e original no palco, seja no canto, na dança ou na declamação, é claro que eu aprecio, mas isto, tudo isto, não é o meu trabalho. Este é o trabalho de Deus. Se Deus existe, Ele cria talentos. O que mais você quer? O talento existe ou não existe. Se não existe, não pode ser fabricado. E se existe tudo o que podemos fazer é observar o fato.

Ah, sim, eu sei. O teatro se parece algumas vezes com uma agência de empregos, um lugar onde homens de bom gosto têm o poder de requerer, mobilizar, chamar, selecionar pessoas com personalidades interessantes. Mas isto não é arte!

Um pôr-do-sol pode ser considerado mais fascinante do que uma pintura que represente um pôr-do-sol. Mas isto não faz do pôr-do-sol uma obra de arte. Pode ser que a visão de um cavalo correndo numa pradaria seja mais impressionante do que a visão do melhor dançarino do mundo, mas isto não é arte. Não façamos confusão. A arte é feita pelo homem e tem em si, possivelmente, o artifício. Então, o teatro que desejo ver é um teatro artístico. Isto é, um teatro onde ninguém pode atuar sem ter aprendido algo, mas não o que se aprende nas escolas como elas geralmente são. As escolas, também, são um pouco como agências de emprego. Temperamentos especiais são apreciados lá. Às vezes alguém diz que tem alunos interessantes. Não é uma questão de ter alunos interessantes; é uma questão de ter alunos que se permitirão aprender! E tudo isso é outra história.

O que nós vemos nas outras artes? Vemos o que vemos na química. Um químico olha a natureza. A natureza é feita de componentes. Ele divide, tenta transformar os componentes em elementos e, quando os transforma em elementos, associá-los como quiser, como faz um artista. Eles vêem um mundo composto, confuso, bastante complicado. Eles dissecam, separam, analisam, dividem — escolha a palavra que quiser. E depois, eles recombinaem como querem. De modo geral, é isso que acontece. O teatro poderia fazer isto. Será que fará?

() Personagem avarento de contos natalinos*



Eu desejo que sim. Será que espero que sim? Não muito. O teatro vai, de fato, fazer isso? Quem sabe? Neste momento a mímica é uma moda. Eu deveria me alegrar? É uma questão de saber o que se está fazendo com esta arte. A mímica pode ser muito ruim. Pode-se muito bem usar o seu próprio corpo para atuar como um macaco. E é isto o que acontece sem um estudo analítico. Você não pode se tornar um artista mímico apenas mantendo a boca fechada. Isto seria fácil demais. Se fosse este o caso, poderíamos colocar mudos no palco e dizer: "Atuem! Já que vocês não podem falar, vocês devem saber se movimentar!" Movimentos agitados e caretas com o corpo não servem. Se os pantomímicos de outras épocas faziam caretas, pode-se imaginar os de hoje fazendo caretas corporais, dizendo que é natural, que é subconsciente.

E cá estamos. Tenho muito medo de tudo isto. Deve haver escolas, como Pascal descreveu, onde se estuda com um espírito geométrico. É o que penso que precisamos. Mas estamos muito distantes disto! O que há de errado com o mundo? Eu vou lhe dizer. Os países que se denominam socialistas podem fundar escolas e apresentar belas performances de dança ou teatro. Eles podem realmente fazer coisas porque não há o individualismo que separa as pessoas, cada um procurando seu próprio destino, apenas juntando-se a grupos para usá-los e abandoná-los na primeira oportunidade. Os países que se denominam socialistas, que são, acima de tudo, totalitários, podem fazer coisas bonitas. Mas não é o bastante. Para que haja um teatro completo, é preciso possuir a arte de dizer, mas deve-se também ter algo a dizer. Vamos pegar os Estados Unidos como exemplo de um típico país ocidental. Quando olhamos para os Estados Unidos, dizemos que é o que vai acontecer com a França em breve. É o Ocidente. Lá, nós vemos muito mais liberdade, pessoas que têm algo a dizer e que têm o direito de dizer.



Etienne Decroux, Novembro de 1947. Foto: Etienne Bertrand Weill.



Então, nós temos de um lado, em países que se denominam socialistas, a possibilidade da arte de dizer, sem nada a dizer. E nos outros países do dito capitalismo liberal, temos algo a dizer sem a arte de dizer. Um dia nós temos de juntar a arte de dizer com alguma coisa para dizer. Se pegarmos o país que chamamos de Estados Unidos, mas poderia se chamar França, Inglaterra, o que você quiser — as pessoas são livres para dizerem o que quiserem, mas elas são igualmente livres para deixarem seus grupos, igualmente livres para abandonarem suas pequenas repúblicas. Não é possível ter grupos nestes países. Grupos são como bandos. Na França nós temos uma diferença clara entre “agrupamento” e “grupo”¹. Um grupo são várias pessoas que estão reunidas há muito tempo, que estão sempre juntas, como as companhias de circo que existiam há muito tempo. Então, esta é a minha visão pessimista! Não é minha culpa se eu não posso dizer outra coisa. Temos de ter uma regra política na qual tenhamos algo a dizer, o direito de dizer e na qual o estado encoraje a arte de dizer. Temos de ter escolas para o estudo da arte dramática, como temos há muito tempo para o estudo de música. Eu não peço nada mais. Certamente, quando eu falo é um pouco nebuloso, um pouco nublado. Pode-se até dizer: “Do que é mesmo que ele está falando?” Bem, escute. Aqui tem uma coisa clara: eu reivindico para o teatro, para o ator, a mesma disciplina de um futuro músico instrumentista.

P: O senhor gostaria de falar sobre o teatro de hoje?

R: Eu acho que já falei um pouco ao passar pelo assunto. Eu não saio para ir ao teatro com frequência, porque gosto de dormir bem à noite. Então você diz: “Se você não vai ao teatro, como pode saber que não dormiria bem se visse uma peça?” Bem, eu saio um pouco e vejo fotografias e críticas nos jornais. Eu vejo a direção que o teatro está tomando. Eu vejo jovens atores, estudantes, eu vejo onde eles estão. Eu tenho algumas idéias. Uma das primeiras coisas que notei é que os estudantes de teatro ou os jovens atores não são escutados quando falam. Sua articulação não consegue ser percebida. A partir disso, podemos dizer que eles não pensam muito sobre articulação nem colocação de voz. Agora, pelos artigos, descrições escritas nos jornais e fotos publicadas, bem, há algo que se pode dizer sobre o panorama geral. Quando alguém não tem talento, o substitui por um escândalo. Os dois têm uma semelhança superficial. Nos dois casos há surpresa. Se você fizer algo fora do comum — se os atores entrarem andando com as mãos, ou caírem do céu de pára-quedas, ou se entrarem no palco completamente nus, certamente haverá surpresa e as pessoas vão dizer: “É uma revolução!” Eu não acho. Uma revolução é construtiva. É ativa. Ergue-se. É preciso energia para se fazer uma revolução de qualquer tipo. E é preciso sofrer por isto. Uma revolução não é uma quebra de correntes: é uma troca de correntes. Consiste em romper com obrigações que parecem ruins e adotar outras obrigações que parecem melhores. Eu diria até que liberdade é o direito de escolher os próprios limites. É isto que é liberdade.

¹ No original em francês: “atroupement” e “troupe”



Sem trabalho, não há nada a esperar. O desejo de glória, associado à preguiça, resulta no que chamamos de pretensão. O mal de nossos dias é que dirigir é uma catástrofe. Se pega Racine, na França, ou Shakespeare, em outros países, e pergunta-se como produzi-los de uma maneira nova. E por que deveria ser novo? Este é um dos sinais da decadência.

Parece melhorar, quando de fato fica pior. Veja os esportes. Existem regras nos esportes e vemos que elas são sempre as mesmas. Mas os atletas não são sempre os mesmos. Alguns correrão mais rápido do que outros. Alguns jogadores de futebol são melhores do que outros. Falamos deles. Mas as regras são as mesmas. E se alguém for ruim no futebol, vai querer mudar as regras. Para alguém que tem a reputação de ser revolucionário ou reformador, isto seria de fato penoso.

Isto é o que eu acho. Eu não vejo nenhum trabalho sob tudo isso. Eu disse sob. Sob a chaleira existe a chama. É por isto que a água ferve. É por isso que a tampa cai. Tem de haver algo embaixo. O que quer que se diga ou faça, existe algo subjacente e este algo é o trabalho. E trabalho não é movimento agitado. É disciplina. É aprender o que os outros já descobriram.

Vamos pegar o caso do erotismo, que é bastante típico. Se eu tivesse de abordar todos os acertos e desacertos de peças que querem ser interessantes e surpreendentes, seria um pouco longo. Mas leva menos tempo falar de erotismo. Estamos em um mundo que viveu com recato, com suas vantagens e desvantagens. Temos de ter em mente que tudo tem suas vantagens e desvantagens e, se você se livrar de alguma coisa, vai substituí-la por outra, algo que terá suas próprias desvantagens, se não as mesmas. Não haverá apenas vantagens.

Vivemos em países cristãos com alguma idéia de recato. Veja, por exemplo, a Igreja Católica e o voto de castidade. E os protestantes se inclinam em direção à castidade, em direção ao extremo recato, recato em sua forma mais avançada. Se, de repente, você mudar isto, se, de repente, colocar a luxúria no lugar do recato, vai ser certamente surpreendente. E as pessoas dirão para si mesmas: "Isto é um terremoto! Há um mundo totalmente novo a caminho!" Não, eu não acredito nisto. É assim que eu vou terminar: quando eu tinha vinte e poucos anos, eu li um livro sobre a versificação francesa escrito por dois poetas, Georges Chennevière, que não é muito conhecido, e Jules Romains, que fez alguns bons trabalhos sobre aquele período. Era chamado Pequeno Tratado de Versificação². A uma certa altura no livro, os autores perguntam: "Como podemos reconhecer a decadência na versificação"?

Eles não estavam falando sobre a decadência na poesia — o fôlego poético é outra história — mas sobre versificação, ou já que virou moda dizer assim, a estrutura da versificação. Quando ocorre a decadência? Perguntam Georges Chennevière e Jules Romains, e eles respondem: "A decadência ocorre quando uma regra é abolida sem ser substituída por outra".

² No original, em francês: "Petit traité de versification".



INTRODUÇÃO

Muitas vezes sou convidada a escrever sobre a Mímica Corporal, Etienne Decroux e a relação entre a nossa companhia, Théâtre de l'Ange Fou e a Aprendizagem Atual da Mímica, mas devo dizer que neste momento faço-o com prazer particular, sabendo que interessa aos leitores brasileiros ler o que escrevo, as nossas relações com o Brasil são intensas e cheias de aventura.

Desde a criação da nossa escola e nossa companhia (1984), muitos estudantes brasileiros têm compartilhado a nossa vivência com a Mímica Corporal, alguns se tornaram membros do Théâtre de l'Ange Fou e revelaram-se colaboradores de primeira ordem.

Fizemos três viagens ao Brasil, pela primeira vez em Salvador (Bahia), para apresentar um espetáculo duo, "Résonance" e um workshop, convidados por Nadja Turenko, (Aluna de 1990-1995 e membro vitalício do Théâtre de l'Ange Fou, pela segunda vez em Belo Horizonte, por iniciativa do Ecum, Ana Teixeira e Stéphane Brodt (ambos alunos e membros do Teatro l'Ange Fou). Ana de 1992 a 1995 e Stéphane de 1989 a 1990, francês de origem e brasileiro por adoção), para dar uma palestra sobre Mímica Corporal. Finalmente, em 2005, em São Paulo, para participar do festival organizado pelo SESC, apresentando o nosso espetáculo "Orpheus Complex", por intermédio de André Guerreiro Lopes, ex-aluno (1999-2006) e membro vitalício do Théâtre de l'Ange Fou, que realizou o brilhante papel de Dr. Ahriman na mesma mostra.

Durante estas diferentes atividades, em intercâmbios, conferências ou apresentações, a calorosa recepção pública foi tão inesquecível, que não posso deixar de pensar que existe uma relação muito especial entre a Mímica Corporal e o Brasil.

Além destes três acontecimentos notórios, gostaria, antes de compartilhar com vocês algumas reflexões, cumprimentar aqui todos os nossos alunos brasileiros que em nós confiaram, como, entre tantos outros: George Mascarenhas, Maurice Rosenthal (membro da companhia de 1989 a 1994), Alexandre Brum Correa, Renata Collaço (membro da companhia de 2004 para 2008) Nicole Pschetz (na companhia de 2006 para 2007), Ilana Gorban, Paulo Trajano (membro da companhia de 1992 para 1993) e, certamente, Victor de Seixas, que me pediu este artigo. Diversos outros nomes de antigos alunos brasileiros mereceriam ser citados, a lista seria um tanto longa que correria o risco de ser tediosa para o leitor, mas quero que saibam que todos nós não os esquecemos e que fazem parte integrante da nossa história.

Agora, deixe-me falar um pouco sobre a história da Mímica Corporal, do Théâtre de l'Ange Fou e do Brasil!



Tudo começou por Steven Wasson, com quem compartilho a minha vida, a direção da escola e da companhia, e por mim, na ocasião do nosso encontro na lendária escola de Mímica de Etienne Decroux. Nós viemos de origens muito diferentes, continentes diferentes: Steven é norte-americano, eu sou francesa, mas, no entanto, ambos, cada um à sua maneira, estávamos à procura de algo, à procura de uma outra maneira de conceber um espetáculo, à procura de uma “identidade teatral longe dos caminhos trilhados”.

Venho da área de dança, Steven veio de tudo, do teatro, da música, do mundo do trabalho. Quando nos observo novamente, nessa época da escola de Decroux, vejo, além da prática e da aprendizagem da Mímica Corporal, uma formidável esperança no fato de que o teatro possa ser uma maneira de mudar o mundo. Utopia fixada ao corpo, que se pode resumir bem por esta citação de Etienne Decroux, que utilizamos como prólogo do nosso espetáculo dedicado à reconstrução de suas criações “O Homem que Preferia Permanecer em pé”: “Estar na Mímica é ser um militante, um militante do movimento em um mundo que está sentado”

Sim, Etienne Decroux foi o mestre da Mímica Moderna, mas também era um mestre no pensar, e agora o seu legado permanece vivo e alcança, para além das culturas e fronteiras, tantos jovens.

A aprendizagem com ele, independente das anedotas sobre sua personalidade vulcânica, poderia ser compreendida pela admissão absoluta de um lema aparentemente simples, que é o seguinte: “O ator aparece em cena com seu corpo, de modo que o ator deve aprender a arte do corpo”.

Sim, mas o que é a arte no corpo? Existem já dança e muitas outras técnicas que realizam suas experiências cênicas. Para ele, a sua arte está na reconstrução estilizada dos diversos comportamentos corporais humanos, no plano prático, imaginário ou ainda metafórico, com o propósito da representação teatral. Vasto projeto que demanda não somente aos mímicos aprendizes um apetite para a atividade corporal em geral, mas também uma compreensão da representação, que ultrapassa as segmentações dos códigos estéticos.

1) A arte e a maneira

Neste sentido, a Mímica Corporal não é uma linguagem codificada, mas fornece uma técnica que permite encarar a representação da aventura humana através de múltiplos pontos de vista.

Não há na Mímica Corporal só uma maneira de ser, ou de fazer, pelo contrário, há um minucioso inventário de tudo o que pode ser usado para representar o mundo por meio do corpo e as suas ações.

Você me dirá que na dança também, sim, sobre um plano espetacular e coreográfico, é verdade, mas o que me atraiu na visão de Decroux, é que há, a partir da aprendizagem, um estudo do comportamento dos homens e das mulheres que ultrapassa a gramática.



Os alunos aprenderão Mímica Corporal para representar o menor movimento diário, como pegar um objeto, o movimento floresce no espaço, como a representação do gesto do esportista, ou ainda do corpo que pode, pelo deslocamento dos seus segmentos, representar os meandros do pensamento. Tudo isso se reflete na formação dos alunos, mesmo os mais novatos, e não é simplesmente um resultado de uma coreografia que reflete o gosto pessoal um diretor.

2) Estados

Outro ponto de estudo muito importante para mim, mais ainda, e que era fundamentalmente diferente de todas as técnicas corporais que eu havia conhecido, foi a representação dos estados como parte integrante do trabalho.

Ninguém num curso de dança aprende, por exemplo, a ter o ar cansado, ou a ter o ar de ter medo, ou a sofrer. Imaginem um dançarino que durante uma aula deve mostrar seu sofrimento fazendo um “battement de jambe” (movimento de perna, amplo)! Se isto pode existir do ponto de vista coreográfico, é algo impensável do ponto de vista de formação pedagógica.

Nas técnicas de teatro ocidentais tradicionais, estes estados em contrapartida são estudados, naturalmente, mas com posturas da coluna vertebral e expressões das mãos e dos rostos, o corpo torna-se um envelope no qual a interpretação desliza-se, ou então estes estados são exprimidos pelo texto ou ainda pela trilha musical.

O ator tradicional ocidental dará um retrato fotográfico e psicológico do estado em questão e certamente este último sabe fazê-lo admiravelmente. Mas raramente o ator tradicional ocidental vai tentar dar uma representação corporal estilizada destes estados, e, por exemplo, sem o apoio do som e da voz, seja na situação de exprimir a nostalgia ou ainda o desespero por movimentos extracotidianos, que possam desenvolver-se no espaço e no tempo enquanto expressão autônoma, e, por conseguinte ultrapassar a atitude, ou a “fotografia” do estado mencionado sem, com tudo isso, começar a dançar. Encarnação, transposição, estilização, esta é toda a questão de representação que é posta, das suas escolhas, do seu estilo, das suas convenções.

3) Tornar o Invisível Visível.

O que foi imediatamente notável para mim, nos estudos propostos por Etienne Decroux, é que a Mímica Corporal não representa simplesmente o que se pode ver a olho nu, ele aceita representar também e, por conseguinte, mostrar com o seu corpo as ressonâncias ocultas de uma ação, o que na vida não se manifesta necessariamente por um movimento, mas que em contrapartida, no pensamento certamente se desloca, viaja. O ator de Mímica Corporal dispõe-se a tornar visível o invisível, a fim de colocar o movimento onde na vida haveria, por exemplo, apenas imobilidade, ou, de outra forma, de apreender uma ação em seu vóo e pará-la, ou ainda de abrandá-la ou acelerá-la.



O pensamento, e as suas consequências estilizadas, assim como o aspecto material de uma ação são incluídos no ato teatral do ator de Mímica Corporal. Ele deve poder passar com elegância o que pode ser identificável e reconhecido, a uma proposta de movimentos e de ações que é o retrato do que se passa no seu espírito. Decroux falava do "concebível impossível", ou ainda quando descrevia a representação teatral ideal através do prisma da Mímica Corporal, gostava dizer: "é necessário que o movimento seja reconhecido e desconhecido ao mesmo tempo".

Devo esclarecer ao leitor, em qualquer caso, que não tenho a intenção demonstrar que o ator mímico corporal é mais interessante para assistir que o dançarino ou o ator no teatro tradicional, eu me esforço apenas em mencionar as diferentes abordagens para a representação.

4) O mímico transcende raças e origens.

O último ponto fundamental que me surpreendeu no início do meu aprendizado, e retornarei mais tarde a falar deles, a propósito das relações entre a Mímica Corporal e o Brasil, é que, neste projeto de teatro do corpo, o Teatro da Mímica Corporal, as distinções de raça e de classe social tornavam-se muito menos rígidas que no teatro de texto tradicional.

Um ator de Mímica Corporal não está classificado por raça, uma famosa peça de Decroux como "O Carpinteiro", por exemplo, pode ser indiferentemente interpretada por atores mímicos brancos ou negros, ou asiáticos, etc... O que importa são as suas ações, não é apenas sujeito à sua origem étnica.

5) A Escola de Etienne Decroux.

Agora falaremos um pouco de como se desenvolvia o ensinamento na escola de Etienne Decroux.

a) Uma escola única no mundo.

Esta escola extraordinária situava-se na sua casa. Muito frequentemente tive oportunidade de escrever sobre este assunto completamente específico, sobre esta escola que não fazia nem publicidade, nem marketing, mas que recebia tantos jovens vindos do mundo inteiro. Um aluno em potencial ouvia falar desta escola, tinha algum amigo ou amiga que o recomendava, mas não encontrava em nenhuma lista oficial de escolas teatro. Tudo isto tinha quase uma sensação de clandestinidade.

Quando era estudante, com Steven, a escola de Decroux estava completamente lotada, e, no entanto, cada um entre nós tinha sempre a impressão, lá sendo aceito, de ter tido acesso a um tesouro que lhe era destinado pessoalmente. Nos sentíamos em certa medida, "escolhidos".

Tivemos a impressão de pertencer a um partido político, que trabalhou em segredo para o futuro do teatro, sem crachás ou cartões, ou fardas, naturalmente, apenas o fascínio de estar na presença de um professor, que nos deu a sensação de participar de um grande trabalho: o desenvolvimento de Mímica Corporal.



É necessário também acrescentar a esta sensação de clandestinidade, o fato de que se inscrever na escola de Etienne Decroux era de uma simplicidade desconcertante, era suficiente contatar a escola por escrito ou por telefone e exprimir o seu desejo de começar os cursos, e isto a qualquer momento do ano. Sob reserva dos lugares disponíveis, cada um era convidado a comparecer à escola e tentar. A dificuldade consistia não nos procedimentos de inscrição, mas na capacidade de seguir o ensino.

A Escola de Etienne Decroux era única no mundo!

Decroux, é verdade, tinha o dom, entre todos os seus talentos, de colocar em cena o seu ensinamento. O simples fato de estar em sua casa para ter os cursos, e não estar em um estúdio de repetições ou em um edifício de universidade, imediatamente dava o tom: nós nos comportávamos como convidados e não como consumidores.

b) A autonomia da Mímica Corporal.

Em seguida, é necessário efetivamente compreender que, qualquer que seja a “paternidade”, as influências, as amizades que atribuam a Decroux: Jaques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gordon Craig, Antonin Artaud etc., o que Etienne Decroux ensinava, a sua Mímica Corporal Dramática, ele era o autor exclusivo e o único a ensiná-la.

Entre os grandes atores discípulos de Copeau, da famosa escola do Vieux Colombier, ele permaneceu sozinho a desenvolver essa idéia de Teatro Corporal e sua autonomia de maneira precisa e transcultural. A prova da autonomia e singularidade de sua abordagem é o vocabulário completamente específico da Mímica Corporal, que ele desenvolveu pouco a pouco, que não se encontra em nenhuma outra técnica teatral ou corporal preexistente ou outras abordagens contemporâneas. Em segundo lugar, o repertório de peças criadas por Decroux não é composto de transposições ou adaptações de obras literárias ou de repertórios dramáticos. Eles são originais e não podem ser encenados fora das condições do vocabulário e práticas específicas da Mímica Corporal.

c) Um vocabulário específico, e as diferentes articulações.

Esta descoberta do vocabulário, imediatamente fascinou-me, cada proposta corporal tinha um nome. A técnica da Mímica Corporal apóia-se sobre a arte de representar com o corpo as diferentes ações objetivas ou subjetivas que fazemos na vida: as relações com a matéria, a natureza, o comportamento em relação aos outros seres, o comportamento em sociedade, os estados do coração e da alma, a representação do pensamento, a memória.

Há na técnica da Mímica Corporal uma articulação do corpo que Decroux intitulava os órgãos de expressão, e as suas possibilidades de isolamento ou combinações de mobilidade, uma articulação através do espaço, a orientação da posição do corpo e os seus deslocamentos em diferentes direções, e a articulação da intenção pelo estudo que chamamos de ritmo dinâmico, ou seja, a consciência da velocidade, o grau de intensidade muscular de um movimento, a percepção da cristalização ou a imobilidade de um gesto ou uma atitude.



Há também na Mímica Corporal uma articulação das ações em diferentes momentos, que pode corresponder a uma ordem prática, ou simbólica. Há também, na representação teatral, um fenômeno de substituição entre o espaço e o tempo. Decroux fazia-nos descobrir que: "O espaço substitui o tempo e o tempo substitui o espaço", com efeito, por exemplo, de acordo com a posição de dois atores no espaço cênico, pode-se dar a impressão que um está no tempo presente e que o outro pertence ao passado, ou ao mundo imaginário do primeiro. Outro exemplo é a magia que pode produzir uma marcha no espaço, a contração do espaço efetuada pelo ator de Mímica Corporal que caminha no mesmo lugar, que, por conseguinte, executa o movimento inter-corporal de uma marcha, mas sem avançar no espaço, nos remete à noção de passagem de tempo: quando pensamos, o pensamento desloca-se, viaja, e o tempo escoia inexoravelmente, mas o espaço ao nosso redor continua a ser fixo, e em uma marcha no mesmo lugar, o corpo, veículo do pensamento, se move, mas sem estar a avançar e este movimento fixo no local, repetido ao longo do tempo e fixo no espaço, torna-se o retrato do tempo que passa.

d) Um sistema aberto.

A Mímica Corporal é um sistema de representação teatral, mas não é fechada, é pelo contrário ilimitada, como o sistema da música, onde continua a ser possível inventar novas combinações sonoridades. Enfim, as diversas condições dos homens e das mulheres são abordadas, aquelas de trabalho, de sonho, de atividades e de descanso, aquelas do movimento como as de imobilidade, aquelas do presente como aquelas do passado. Isto é o que Decroux nomeou como categoria ou estilos de representação, definidas da seguinte maneira:

- O Homem no Esporte: O ator mostra seu esforço
- O Homem de salão: O ator sublima o esforço (não o demonstra)
- Estatuário Móvel: O ator representa o pensamento.
- O Homem no Sonho: O ator representa o sonho, consciente e acordado.

Cada uma destas categorias pode, evidentemente, estar vinculada e fundir-se uma na outra.

Enfim, diria para terminar esta espécie de conceito da Mímica Corporal, que há nesta arte um lugar para a juventude assim como para a maturidade, o movimento produzido pelo ator de Mímica, nunca deveria limitar-se a uma técnica de execução fixada de uma vez por todas. Cada um sabe que os nossos gestos na vida evoluem, transformam-se com a idade e a experiência, e isto se reflete também no retrato que ergue a Mímica Corporal da aventura humana, se há um virtuosismo na juventude baseado na velocidade, na intercorporalidade ou interespacialidade, existe também uma virtuosidade na lentidão e na capacidade de resgatar o peso das coisas e do tempo, próprias da maturidade.



Decroux era ao mesmo tempo severo e generoso, ele exigia atenção absoluta e sabia também ser muito paciente para com a nossa inquietação. Um livro inteiro deveria consagrar-se sobre a sua escola e o seu ensino. Vou escolher aqui abordar a sua maneira de criar como vivenciamos (com Steven) quando éramos os seus assistentes.

e) Decroux criador e diretor.

Tivemos a grande oportunidade de participar como intérpretes para as criações de quatro peças de Etienne Decroux. Um solo de Steven: "Le Prophète" ("O Profeta"), dois Solos para mim: "La Femme Oiseau" ("A mulher Pássaro", ou "A mulher que era como um pássaro") e "A cadeira do ausente", acrescido de um dueto para Steven e eu: "Le duo Amoureux dans le Parc Saint Cloud" (O duo amoroso no Parque Saint Cloud)". Esta experiência de criação sob direção de Decroux foi determinante para o nosso caminho artístico, e pedagógico.

Decroux tinha a maior parte do tempo, uma maneira muito específica de compor peças, que encontra a sua explicação no que chamava: "A metáfora ao inverso", ele descreve muito bem esta concepção nos seus escritos, cito-o: "Na literatura, a metáfora consiste em ter em mente uma ideia que chamaremos espiritual e que para dar-lhe solidez ela recua para a matéria para encontrar uma analogia, parece que o mímico é o contrário: faz inicialmente uma coisa que se poderia chamar material e o espectador a transforma em uma ideia, que chamaremos praticamente espiritual". O autor dirá de Diderot: "É uma idéia ampla, por conseguinte parte da ideia para chegar a algo que se oferece fisicamente aos nossos sentidos, mas as coisas são muito vastas nesta área antes de serem grande no espírito de Diderot. O mímico faz algo, e o espectador, vendo algo material, pensa na sua analogia com o espiritual". (Os ditados de Etienne Decroux, p.105).

Esta confiança na ação para sugerir a ideia se reflete não somente na elaboração da mímica, mas também no processo de criação, e vou citá-lo ainda: "O Teatro será digno deste nome apenas quando o que age recusar obedecer ao que escreve. Primeiro é necessário improvisar sem mesmo saber sobre que, assim encontrar um tema seguidamente o segundo, seguidamente um terceiro. É necessário, por conseguinte, agir para pensar. Pondo uma ordem lógica nas ideias encontradas em movimento, uma peça desenha-se...". O trabalho que fizemos sob a direção de Etienne Decroux, no que se refere à criação, seguiu este método.

Estas peças, que Decroux criou a partir de nós, partiram todas de um trabalho de improvisação. A condição primeira era um estado de imobilidade perfeito numa postura completamente neutra. Decroux não nos dava um tema de partida. Citava um poeta, contava uma lembrança, evocava um momento da vida ou ainda cantava um fragmento de canção, em seguida dizia: "vá fazer algo". Um de nós dois então se levantava e ia sobre o espaço do estúdio que Decroux chamava "a cena".



Passava-se então um fenômeno completamente apaixonante: a partir deste estado de imobilidade, uma consciência despertava-se, um estado de alerta, uma espécie de faculdade de saber ser no momento presente e ao mesmo tempo ter acesso a uma memória profunda, pessoal e coletiva, feita de um mosaico de lembranças vividas ou imaginadas, que faziam que um gesto emergisse de você, sem saber no momento de partida o que significava, ou representava, e que não encontrava correlação falada para ser descrito.

Um movimento do tronco, um movimento do braço, um deslocamento. Como uma espécie de matéria sem forma que pedia apenas para ser esculpida, não uma personagem em procura de autor, mas um movimento procurando uma história.

Vi este fenômeno em Steven e o vivenciei. Uma vez que Decroux descobria uma ação que o inspirava pela sua forma ou seu ritmo, então, punha-se a construir.

Pouco a pouco nascia um tema, e então Decroux era incansável sobre a maneira de alimentar e elaborar. Este homem tinha a genialidade da escolha, como diz Jean Louis Barrault no filme de Jean Claude Bonfanti: "Pour Saluer Etienne Decroux" (Para Saldar Etienne Decroux). Uma vez o tema da peça decidido, Decroux não parava de aperfeiçoar, não gostava de terminar, gostava incessantemente de procurar, não gostava de histórias anedóticas, tinha uma predileção para as peças muito curtas, cinco à dez minutos geral, exceto as peças de grupos que fazem parte de seu repertório e que eram mais longas.

Ele adorava a essência das coisas, não a sua explicação, não é por acaso que sua forma literária favorita era poesia. Ele amava ao mesmo tempo a ação e a perfeição da forma, donde se entende seu amor para a escultura, e o citarei mais uma vez: "Eu sou o que se pode chamar um materialista espiritual. É o material que se impõe a mim quando dou forma ao material... As coisas começam a me interessar apenas quando elas se materializam.

O que pode parecer ao leitor uma abordagem dogmática da criação, na verdade gerava obras muito originais, e totalmente adequadas à personalidade profunda do intérprete daquele momento.

As peças que Decroux criou conosco não partiam de um estudo psicológico das nossas personalidades, mas certamente, no resultado, revelaram-se como perfeitas imagens do que éramos ambos intimamente. Quando criou, por exemplo, "Le Prophète" ("O Profeta") com Steven, não lhe fez nenhuma pergunta sobre o seu compromisso espiritual, ele não pediu para fazer a mímica do misticismo, não, tudo partiu como expliquei, de gestos, de ações, improvisos, apenas por acaso. A coisa extraordinária é que a peça que nasceu reflete muito bem a principal preocupação humana de Steven, ou seja, a transcendência. Provavelmente se este assunto fosse abordado de maneira direta, Steve poderia hesitar, mas lá Decroux fez-lhe um presente, sem impor. Foi do mesmo modo comigo, "La Femme Oiseau" ("A Mulher Pássaro"), por exemplo, é um devaneio puro, sobre o inexprimível, o nada, estes tempos entre parênteses nos quais uma pessoa não é produtiva, e ainda mantém uma atividade do espírito graças ao prisma da memória.



Sem dúvida se Decroux tivesse indicado a priori: não faça nada, recorde somente de você... Eu teria me encabulado, enquanto lá, pelo contrário, nasceu este sonho corporal, sem que eu percebesse, pouco a pouco, e um dia eu percebi que estava interpretando, através de diferentes ações que compõem a peça, este estado de sonho acordado, no qual coisas e seres passam como as nuvens que se deslocam em todo o céu, este estado que eu frequentemente observava com a minha mãe, que tinha o dom de ver a poesia nos instantes de frações mais ínfimas da vida.

f) A Transmissão.

Outro aspecto muito importante da nossa formação, sob a sua direção, foi a aprendizagem de certas peças do repertório já existentes e a insistência de Decroux no conhecimento sobre este elemento em si.

Ele não parava de fazer-nos assistir aos filmes de antigas peças, contar-nos o surgimento e as suas evoluções. Retrabalhar por exemplo "O carpinteiro" e "A Lavadeira", que Steven, anteriormente, havia aprendido com o seu antigo professor Thomas Leabhart, ele mesmo antigo assistente de Etienne Decroux.

Sempre tive a impressão de que Decroux via em nós uma possibilidade de transmissão e que procurava, para além do nosso desenvolvimento pessoal, fazer-nos compartilhar a maior parte dos frutos do seu trabalho, para que o fizéssemos viver após ele.

A soma de conhecimento que oferecia-nos era tão rica, que rapidamente nos tornou evidente, que aquilo que nos fosse destinado, também era destinado em seguida a ser ensinado às futuras gerações.

Aliás, isto é o que temos feito, e se hoje numerosas pessoas através do mundo conhecem uma parte do repertório de Etienne Decroux é, em grande parte, graças à nossa perseverança em conservá-lo, o ensino e a interpretação. O espetáculo sobre seu repertório que nos consagrou, "O Homem Que Preferiu Permanecer em Pé", permitiu voltar a dar vida às peças que seriam hoje apenas fotografias ou filmes de arquivo. Não podemos nunca rejeitar este repertório e acreditamos no seu valor artístico e pedagógico em uma época na qual quase ninguém acreditava.



Foto: Divulgação

"La Femme Oiseau", Paris 1994 - Corinne Soum



g) A Mímica Vocal

Queria agora abordar um aspecto um tanto ignorado das investigações empreendidas por Etienne Decroux e que continua a ser até agora incompleto, chamado mímica vocal. Etienne Decroux, virtuose do movimento corporal teatral, era, sobretudo, um grande ator de teatro falado, e mais ainda, um orador fora do comum. A lembrança das suas famosas conferências da sexta-feira à noite, que reunia na sua escola todos os alunos e às vezes alguns convidados escolhidos, deixou, sobre todos que tiveram a possibilidade de assistir, uma lembrança perdurável. Durante estas reuniões ele respondia, ou elucidava as questões da platéia de estudantes.

A sua capacidade de inflamar-se aliada à sua virtuosidade do pensar, fazia-o assemelhar-se mais a um orador político da primeira metade do século XX, que a um simples ator. Grande improvisador, Decroux era capaz de pôr paixão nas suas menores respostas. Seria falso pensar que Decroux tivesse feito a escolha da mímica na falta de um domínio da linguagem falada. A questão, por conseguinte, da linguagem corporal e o seu possível casamento com a linguagem falada continuava constante para ele.

Ele recomendava várias vezes em seus escritos e em numerosas entrevistas, algumas regras a respeito deste assunto, principalmente as escolhas a serem feitas pelos mímicos ou pelos diretores de mímica, que era mais conveniente dizer que tentar fazer a mímica, como por exemplo, uma informação indispensável à compreensão, ou ainda a dosagem a respeitar a propósito da intensidade da expressão do vocal e o corporal.

Seu lema era: se o texto é rico a mímica deve ser pobre, e se a mímica é rica exige que o texto recue, um não deve fazer sombra ao outro e vice-versa.

Mas além destas recomendações imaginava a criação de uma linguagem falada unicamente destinada à representação teatral, que não seria do canto. Tratava-se de desconstruir as palavras da língua francesa em unidades sonoras e classificá-las de acordo com suas possibilidades de expressão e eloquência. Aquilo tinha, sem dúvida, origem nos exercícios dicção dos quais era amante, onde se separa, por exemplo, os grupos de vogais dos grupos de consoantes aplicadas na pronúncia. Decroux imaginava que este método podia exceder o simples exercício da virtuosidade vocal, e tornar-se o fundamento da elaboração de uma língua dramática nova, ou a voz falada do ator se tornaria um instrumento para a expressão teatral para além do sentido primeiro das palavras. Uma língua por consequência, incógnita, em que significado não é percebido pelos códigos da linguagem falada habitual, mas pela impressão produzida por estas montagens de combinações de novos sons. Uma linguagem falada inédita e, no entanto, compreensível dentro do contexto da representação teatral, porque seria direcionada à imaginação.

Estabeleceu, por exemplo, longas listas de grupos de sons, ele estava transcrevendo conscienciosamente as palavras que termina em "ance", "résonance, partance"... E as classificando em uma categoria expressiva denominada "l'envol" (o voo).

Decroux assumiu esta tarefa em muitas ocasiões durante a sua vida, mas este projeto permaneceu inacabado. "Falta de tempo", diz ele no filme "Etienne Decroux em Amsterdã".



Creio, na verdade, que ele percebeu, ao longo dos anos, o limite desta bela utopia. Com efeito, a eloquência expressiva de um som falado é um tanto ligado à cultura linguística de cada um, que teria sido necessário desconstruir e reconstruir as palavras de todas as línguas faladas da terra. Efetivamente um espectador, por exemplo, não sentiria a mesma impressão ao escutar uma montagem de sons falados, se a sua língua materna é de origem europeia ou asiática. A língua falada, conhecida ou desconhecida ou inventada, atinge a quem a recebe de maneira muito diferente de acordo com a sua origem linguística. Conseqüentemente este projeto, por tão apaixonante que possa ser corria o risco, ao contrário da mímica, de dividir ao invés de reunir.

6) Nossa escola.

Quando deixamos Decroux e a sua escola, tivemos imediatamente que ensinar. Tratava-se de uma evidência quase orgânica. A soma de saber recebido era tal que era necessário imediatamente transmiti-lo a outros, daí a criação de uma escola de Mímica Corporal em Paris em 1984, e a sua continuação hoje em dia em Londres, para onde mudamos em 1995. Ensinamos com um prazer imenso o que Decroux transmitiu-nos, de exercícios mais elementares ao repertório mais elaborado, incluindo as peças que criou conosco. Os alunos vêm do mundo inteiro e, para além das diferenças de cultura e línguas, descobrem os pontos em comuns graças a linguagem universal que é a Mímica Corporal.

7) O Estilo do Théâtre de l'Ange Fou.

Nós também criamos na mesma época a nossa companhia: "Théâtre de l'Ange Fou" (Teatro do Anjo Louco) que começou com uma dupla, Steven e eu: "La Croisade" (A Cruzada), encenado em muitos países, e continuou sua vida até hoje integrando em suas criações consecutivamente numerosos parceiros, destes, quase 99% formados por nós.

Atualmente, além dos espetáculos, nos aplicamos em uma nova vertente, que é a criação de filmes, não filmes curtos com fins pedagógicos, mas de ficção que utilizam infinitas possibilidades da Mímica Corporal.

A Mímica Corporal continua a ser o nosso material expressivo fundamental, qualquer que seja o suporte, peças, filmes etc... Extraímos desta linguagem a nossa substância. No entanto, um espectador assistindo a um dos nossos espetáculos poderá concluir que o que vê é muito diferente do repertório de Decroux. Há nos nossos espetáculos, por exemplo, uma utilização muito trabalhada do texto, um diálogo entre diferentes linguagens, um trabalho com objetos, os adereços. A música desempenha um papel de verdadeira parceria, e os figurinos dos atores são figurinos de personagens, de transformação.

a) Temas.

Não começamos a criar o que convém chamar números, ou seja, peças muito curtas. Imediatamente fizemos a escolha de "La Croisade" (A Cruzada), por exemplo, para começar um repertório pessoal com a criação de uma obra que tinha a duração de uma peça de teatro, mas sem seguir, para tanto, as regras da narrativa tradicional.



Esta escolha se atém, entre outras coisas, ao fato de que os temas que gostamos de abordar não podem realmente condensar-se em peças curtas. 90% dos nossos espetáculos tratam da busca da identidade e, conseqüentemente, da busca espiritual, isto graças aos diferentes caos que podem se encontrar os indivíduos.

Tentamos estabelecer um diálogo entre os dramas íntimos e os mais universais, elaborar um retrato do labirinto da consciência, das aflições da alma, e as suas ressonâncias com a aflição do mundo.

A construção dramatúrgica dos nossos espetáculos toma a forma de uma viagem na qual as personagens atravessam diferentes paisagens e diferentes épocas, reflexos de seu imaginário.

b) A família de personagens.

Progressivamente nas criações originamos uma espécie de família de personagens, que se reencontram de espetáculos em espetáculos e são confrontados em novas fábulas.

Esta "Commedia Dell'arte" pessoal põe em cena, por exemplo, os Anjos, masculinos ou femininos, misteriosos ou mais "Chaplinianos", igualmente uma personagem de diabo, de ditador, ou ainda de alquimista louco. Temos sempre burocratas, soldados perdidos, guerreiros e naturalmente as personagens presentes em todas as aventuras, masculinas ou femininas que denominamos: O Homem Jovem, a Criança Monstruosa, a Mulher Jovem, A Mulher que vive em seus sonhos... Gostamos também das personagens alegóricas, da Morte, o Tempo, a Ilusão etc...

Naturalmente na construção corporal destas personagens reencontra-se uma estrutura profundamente influenciada pelas peças de Decroux. Com efeito, em seu repertório, ele teve a genialidade de criar Arquétipos, uma espécie mitologia moderna, a qual continua apaixonante recorrer durante a elaboração do comportamento físico de personagens, mesmo em outro universo.

No que me diz respeito, as peças de Decroux são uma matéria que inspira as metáforas corporais que tento encontrar para os personagens que interpreto nos nossos espetáculos. Não se trata de reproduzi-las como são, mas de libertar uma essência, uma relação com o solo, o peso, articulação, a fim de encontrar a vida de uma personagem.

E vice-versa, esta personagem vai continuamente me nutrir quando precisar interpretar as peças de Decroux.

c) As máquinas metafóricas.

O que descrevi como uma família a propósito das personagens dos nossos espetáculos, pode também servir para as diferentes cenas que gostamos de reencontrar de criações em criações, eu as chamo "as máquinas metafóricas", são, por exemplo, cenas de degraus, de desfiles, de batalha, de administração, de processos, de duos amorosos, de danças estranhas etc...



d) Os objetos.

Outra característica do nosso trabalho é a relação do ator mímico com os objetos e adereços. Nada é gratuito, se o objeto é de natureza cotidiana, uma cadeira, mesa, cama, guarda-chuva, uma garrafa, um jornal, mala, torna-se uma verdadeira extensão do movimento do ator, os objetos movem, e são manipulados de forma que vá além da sua primeira utilização, eles se tornam veículos para os sentimentos.

Outros objetos são construídos especificamente para os espetáculos, como um livro gigante, uma porta que se abre sobre diferentes espaços graças a uma plataforma rotativa... Estes objetos pertencem ao que chamo de "o mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo", eles pertencem a uma espécie de imaginário coletivo, mas não fazem parte da nossa vida cotidiana.

Os objetos e os sons também são desviados frequentemente do seu espaço natural. Podemos ter, por exemplo, uma cama que terá ares de estar a beira mar, o som do vento, numa sala de jantar, etc.

e) Os filmes.

A projeção de filmes realizada por Steve desempenha também um papel muito grande, reforçam a atmosfera de sonho, como outra faceta que está por trás da vida do espírito dos protagonistas.

Para concluir esta parte, diria que a aprendizagem rigorosa da Mímica Corporal permite, a meu ver, a cada um encontrar os caminhos da expressão pessoal e a criação de um universo original.

f) A Mímica Corporal e Théâtre de l'Ange Fou

Recapitulando as regras técnicas fundamentais da Mímica Corporal:

Articulação do corpo

Articulação das ações

Articulação do espaço

Ilusões objetivas e subjetivas

Reconstrução da realidade

Multiplicidade dos pontos de vista

Tornar visível o invisível

Amplificação ou simplificação do gesto cotidiano

O espaço substitui o tempo, o tempo substitui o espaço

O pensamento incluído no ato

A metáfora ao contrário

Toda essa energia nós integramos em nosso trabalho, se posso permitir-me uma analogia: falamos a mesma língua que Decroux, esta língua que nos ensinou, mas contamos outras histórias.



8) A Mímica Corporal e o Brasil.

As relações entre a Mímica Corporal e os atores brasileiros sempre existiram, alunos brasileiros foram estudantes de Decroux, a começar pelo falecido Luís Otávio Burnier. Existiram brasileiros em nossa escola parisiense, depois em Londres, e isto continua hoje.

Em princípio, no tempo de Decroux, a presença de brasileiros pôde em parte explicar-se como uma das ressonâncias da história da amizade franco-brasileira no plano cultural, mas depois é necessário encontrar outras explicações. Há nas Américas e, por conseguinte também no Brasil, um novo caminho, uma sede para um novo teatro, uma alternativa ao teatro que vem da literatura.

Há também no teatro da Mímica eu penso, um fator atrativo para os atores brasileiros é que este teatro que transcende as questões de raça. Não existem mais brancos, negros, indianos asiáticos... catalogados em papéis nos quais possam ser críveis de acordo com os critérios da literatura teatral. Não, com a Mímica tudo está aberto, quer se invente um repertório novo, quer ele interprete o já existente de Decroux, que é baseado nas possibilidades de expressão corporal teatral, totalmente independente de atributos raciais.

O Teatro de Mímica Corporal pode ter todas as identidades, ele não exclui, pelo contrário, reúne, como todas as outras técnicas corporais.

Não vou cair no clichê que consiste em dizer que os brasileiros têm uma relação diferente com o corpo, é perigoso atribuir qualidades físicas a um povo mais que a outro, isto conduz rapidamente ao racismo. Em contrapartida o que pude constatar através dos alunos brasileiros que cruzaram o nosso caminho, é uma abertura de espírito e a aceitação da ideia de um teatro novo. E é esta abertura de espírito que lhes dá os meios para abraçar uma compreensão corporal do teatro sem negar outras tradições, e sem se deixar esmagar por elas. Certamente a maior parte dos alunos brasileiros que vêm a nós, não tem uma ideia precisa da aprendizagem da Mímica Corporal.

Eles vêm para descobrir a Europa, e ao mesmo tempo uma técnica teatral, onde a língua falada deixa de ser uma barreira, somente podendo trazer-lhes um conhecimento apreciável. Uma vez na escola, em geral são seduzidos pelo fato de constatar que podem distinguir-se numa técnica procedente do velho mundo por meio do corpo, sem ter que negar sua modernidade, nem seus atributos raciais ou sociológicos. Que bela ideia do teatro corporal, que faz a relação entre o velho mundo e o novo mundo.

Durante as nossas viagens ao Brasil pude constatar que apesar das dificuldades sociais e econômicas, havia muita esperança nas pessoas, que tudo é possível. Há no Brasil uma mistura de modernidade e conservação de tradições que encontram um eco na Mímica Corporal. Esta arte aceita tanto a experiência urbana mais sofisticada como a dos pequenos ofícios, a experiência do burocrata como a do trabalhador ou do camponês. Ninguém deve ser excluído como modelo.



O público brasileiro é caloroso, pronto para comover-se diante da beleza do gesto, disponível a abraçar as culturas diferentes e a dar àquele que está sobre o palco o sentimento de que ele é importante. O público brasileiro é tudo menos indiferente!

Na ocasião de uma conferência convidada por ECUM, em 2002, em Belo Horizonte, tive oportunidade de assistir a um espetáculo realizado por grupos de adolescentes vindos de favelas e vi, maravilhada, nas suas propostas de expressão corporal, maneiras de se mover muito próximas das da Mímica Corporal: uma certa ondulação da coluna vertebral, um sentido da imobilidade, um gosto pela metáfora. Isto me reforçou a convicção absoluta que a Arte da Mímica é uma arte universal. A apresentação do nosso espetáculo: "The Orpheus Complex", convidado pelo SESC em São Paulo, em 2005... E a recepção inacreditável do público fez-me de pensar que a Mímica é uma ideia que seduz o Brasil, para além das fronteiras.

Não quero, sobretudo, ter uma ideia ingênua e idílica do Brasil, mas permaneço convicta que existe uma comunicação muito forte entre esta visão do teatro do corpo inventada por Etienne Decroux e este país sempre em movimento e em busca de novidade. O Brasil inventou o "Cinema Novo" e o "Cinema Marginal", e não é surpreendente que ele receba com braços abertos este teatro novo, este teatro de Mímica Corporal.

Espero termos numerosas oportunidades de voltar a este país fascinante, e que a escola e a companhia contem sempre, entre seus membros, com os brasileiros.



Foto: Steven Wasson

The Orpheus Complex - André Guerreiro Lopes



Desejo através deste artigo sobre a Mímica Corporal Dramática apenas compartilhar idéias sobre este assunto e dar um depoimento pessoal sobre a vivência de formação e criação artísticas que venho desenvolvendo desde 1990, ano em que ingressei na Ecole e Mime Corporel Dramatique de Paris dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Etienne Decroux. No entanto alguns esclarecimentos se fazem necessários.

A Mímica Corporal Dramática (MCD), arte ainda pouco difundida no mundo, pode ser definida como a arte do movimento corporal com vistas a uma representação dramática. Criada pelo francês Etienne Decroux, considerado pela revista americana Times uma das 1000 personalidades que mais influenciaram o século XX, o estudo desta técnica assume uma dimensão libertária ao instrumentalizar o intérprete com os recursos necessários a uma criação artística própria e autônoma. Para tanto é necessário que esta formação atinja a maturidade necessária como acontece em qualquer formação artística. A MCD inclui estudos psicofísicos que atendem a uma perspectiva dramática de grande complexidade, como são também de grande complexidade as situações humanas que pretendemos estar aptos a interpretar.

Segundo o mestre francês, “o corpo é a luva e o pensamento são os dedos” (por Etienne Decroux, in Parole Sur le Mime, Librairie Theatrale), ou ainda “O ator mímico é ao mesmo tempo escultor e escultura” (por Etienne Decroux, in Parole Sur le Mime, , Librairie Theatrale), o que demonstra a vocação desta linguagem para fisicalizar através da ação visível o que se passa na mente humana, invisível aos olhos do expectador.

Quando pensamos, sonhamos ou vislumbramos o passado podemos alçar vôos, matar e morrer diversas vezes seguidas, conquistar reinos inteiros ou simplesmente cavalgar em câmara lenta como heróis vistos por outra pessoa.

Portanto é preciso que a ginástica psíquica, corporal e dramática que a MCD propõe seja capaz de nos colocar à altura de nossos devaneios: tarefa para muitos anos de estudos, treinamentos e observação das coisas da vida! Uma tarefa que gera uma enorme potência para aquele que se propõe empreendê-la honestamente.

Como estamos no domínio de um teatro não realista, lançamos mão de transposições e construções simbólicas que proporcionam ao público um mergulho em um mundo com novas regras, com novas proposições de causa e efeito, rupturas de padrões aristotélicos, dentro de uma dimensão poética de representação: representar algo por outra coisa.

Nadja Turenko é formada em Mímica Corporal pela Ecole de Mime Corporel Dramatique de Paris 1990-1995, integrou a Compagnie Théâtre de L'Ange Fou com a qual fez tournês pela Europa e E.U.A com os espetáculos Le Petit Dictateur e L'Homme qui voulait rester debout . Em 26 anos de carreira, atuou em 32 espetáculos teatrais com os quais fez tournês como atriz e diretora.
nadjaturenko@hotmail.com



Se o corpo do ator é incapaz de transpor os limites da representação de um corpo pelo corpo, ele é incapaz de alcançar uma dimensão artística: "... para que seja arte é preciso que a idéia de uma coisa seja dada por outra coisa" (por Etienne Decroux , in Parole Sur le Mime, Librairie Theatrale). Esta deve ser a busca incansável do intérprete: ultrapassar seus próprios limites, aceitando se instalar na instabilidade. Durante os muitos anos de estudos da mímica (que inclui exercícios técnicos, improvisação, estudo de repertório e composições), são abordadas diversas maneiras de perceber e executar o movimento e as atitudes humanas sem nunca perder de vista o que se deseja expressar dramaticamente.

Existem princípios e fundamentos que orientam as escolhas do intérprete para que ele consiga dominar seu instrumento corporal assim como o faria um pianista que desejasse tocar uma sonata de Bach e soubesse exatamente que caminhos percorrer no seu teclado, quer o fizesse de memória ou seguindo a partitura.

Chegamos então à dimensão libertária desta jornada: ao desejarmos através da arte esculpir na carne a expressão do nosso espírito, descobrimos que nos libertamos dos limites humanos impostos ao nosso corpo e atingimos todas as dimensões poéticas dos nossos sonhos. Talvez seja esta a nossa recompensa!

E o público, quando conseguimos a sintonia necessária, sente os pássaros voarem...



Foto: divulgação

Saulo Moreira e Nadja Turenko



Estudei com Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes do mestre, entre os anos 1990 e 1995 ainda na escola de Paris.

Entre 1993 e 1995 integrei a companhia Théâtre de L'Ange Fou com a qual fizemos turnês na Europa e nos Estados Unidos. E da qual tive a honra recentemente de me saber membro permanente.

Tanto a experiência de aprendizado quanto a experiência artística se constituíram em uma poderosa ação formadora.

Eu diria mais, foram experiências profundamente amorosas.

Tive a oportunidade de passar por uma diplomação experimental: eles deveriam configurar uma diplomação para os anos seguintes quando a escola se estabeleceria em Londres, onde está até hoje. Na Inglaterra para se ter uma escola é necessário estabelecer o tempo de diplomação, diferentemente de Paris onde um diploma nunca foi requerido. Testaram então as etapas de uma diplomação comigo.

Para tanto, dei três meses de curso na própria escola acompanhados de perto por eles, apresentei uma conferência demonstração, peças, figuras do repertório e composição diante dos professores e de uma seleta platéia de convidados. Fui diplomada junto com o ator e professor Ivan Bachiocci, na época membro da Companhia; ele, por reconhecimento público e notório e eu por esforço e merecimento.

Sabemos que uma formação artística é vivencial e continuada, sem prazo de validade, mas confesso que este rito de passagem me emocionou profundamente já que pude sentir o apoio e a cumplicidade da parte daquelas pessoas com quem vivi cinco anos de experiências nem sempre fáceis de serem vividas. Por eles e por mim.

Entre 1995 e 2007 vivenciei no Brasil, tendo como base Salvador- BA onde morei até 2008, o ensino desta arte, criação, produção e circulação de espetáculos de MCD, formação e dissolução de Companhia, criação de repertório e discussão incessante de políticas públicas para a Cultura em nosso país. Lutas e conquistas humanas, estéticas, artísticas e políticas...

Em todas essas experiências senti sempre as marcas deixadas por estes anos de formação.

Quando me despedi de Steven e Corinne em Paris em abril de 1995, sabia que tinha vivido uma experiência profundamente transformadora, amorosa e libertária que me acompanharia para sempre.

E é deste lugar que desejo hoje falar sobre Mímica Corporal Dramática, cultura, política, cidadania, amor ou qualquer outro assunto que possa interessar neste momento, afinal a arte é só mais um pretexto para que o homem possa se encontrar com outros homens, se conhecer, reconhecer e continuar a sua tarefa evolutiva.

Então, mãos a obra!



“Ter boas ideias é fundamental. Mas seja melhor que as suas ideias!”. O conselho nunca me saiu da cabeça, escrito nas primeiras páginas do meu caderno de anotações das aulas de Steven e Corinne. Muitos outros viriam. O estilo é característico desses dois mestres: direto, inspirador e profundamente verdadeiro. Nestes tempos em que “cursos relâmpago” viraram moda, em que o consenso geral é o máximo ganho e mínimo esforço, da discutível valorização do conceito em detrimento da execução de uma obra de arte, a colocação vai ao alvo. Penso nos dois com um sorriso cúmplice.

Artistas e professores singulares, há mais de 25 anos dedicam-se diariamente a aprofundar, desenvolver e transmitir o legado de Etienne Decroux a alunos do mundo inteiro. Conduzem-nos em uma jornada pessoal de descobertas intensas, no estudo de uma técnica que almeja liberdade artística: a habilidade de criar o que se deseja, não apenas o que se consegue. A Mímica Corporal Dramática existe hoje, em sua plenitude, graças ao esforço de Corinne e Steven. Não é pouco. Quantos métodos e formas artísticas não desapareceram no tempo ou se reduziram a vestígios pela falta de transmissão direta. Peças do repertório de Decroux, por exemplo, simplesmente teriam deixado de existir, não fossem os esforços de reconstrução e transmissão.

Em paralelo à escola, fundaram a consagrada companhia teatral Theatre de l'Ange Fou, criando espetáculos – e em breve o primeiro filme de longa-metragem – extremamente autorais e visualmente impactantes. As montagens combinam movimento, texto, projeções de filmes, cenários e iluminação, apresentadas e aclamadas no mundo inteiro. De 1999 a 2006 tive o privilégio de estudar e trabalhar com o l'Ange Fou, excursionando por toda a Europa, Israel e Brasil. Foi uma das experiências artísticas mais fascinantes que já vivi.

Quais serão os desdobramentos de todo esse trabalho de formação? É uma questão que me fascina. Apesar de completamente sistematizada, a arte da Mímica Corporal, pensando em termos históricos, é uma recém-nascida (Decroux faleceu em 1991). Corinne e Steven estão formando a segunda geração. As possibilidades estão abertas. Entre os atores que passaram pela Companhia e alunos da escola há australianos, coreanos, italianos, franceses, alemães, argentinos, colombianos, americanos, brasileiros, gregos, lituanos, israelenses, japoneses, irlandeses, entre outras nacionalidades, que, de volta a seus países de origem, estão pouco a pouco criando projetos, transmitindo a técnica para seus conterrâneos, muitas vezes sem alarde, longe dos holofotes do teatro comercial. O que estarão fazendo daqui a dez, vinte, trinta anos? Exercerão uma influência? O tempo dirá. E as sementes do l'Ange Fou continuam sendo espalhadas pelos ventos.

Mais do que oportuna, portanto, a iniciativa de Victor de Seixas de promover esta publicação e a série de eventos em torno dos brasileiros que fazem parte dessa história. Oportunidade de nos voltarmos para o passado, presente e futuro da técnica no país. Os tempos coexistem. E a história está sendo escrita, nas costas da Vênus.

A Corinne e Steven, minha profunda gratidão. Tudo a fazer!

André Guerreiro Lopes é ator e diretor formado na International School of Corporeal Mime de Londres, com direção de Steven Wasson e Corinne Soum, em Comunicação Social – Rádio e Televisão na ECA-USP e no Teatro Célia Helena.

www.lusofusco.com.br



Etienne Decroux foi um dos mestres mais influentes do teatro ocidental. Ator, teórico e pedagogo, ele soube unir admiravelmente o pensamento e a prática e agregar gerações de atores vindos de diferentes partes do mundo, em torno de um projeto extraordinário: a edificação de uma arte para o ator. Sua pesquisa é uma referência para todos aqueles que investigam seriamente a questão do corpo e do movimento cênico. A Mímica Corporal Dramática é o testemunho de uma busca inigualável. Ela ultrapassa os limites do teatro e revela uma autêntica aventura humana, com suas conquistas, suas contradições e suas ressonâncias no tempo. Para compreender sua amplitude, não podemos separá-la da trajetória deste homem de teatro excepcional.

Como para os mestres do teatro clássico oriental, para refletir sobre o teatro de Etienne Decroux e os caminhos de sua transmissão, não podemos separar a tradição, a técnica e o pensamento da personalidade do mestre. Para confrontar seu teatro aos desafios da criação e fazer com que ele se comunique plenamente com a cena contemporânea, é importante retirá-lo do confinamento dos círculos de especialistas e inseri-lo dentro de um contexto mais fecundo: o dos grandes movimentos de renovação do teatro na Europa.

No final do século XIX e início do século XX, o mundo viveu inúmeras transformações que repercutiram em todos os âmbitos da sociedade, modificando o ser humano e suas relações com o mundo. Dentro deste contexto, todas as artes procuraram se re-pensar, se renovar, buscar novas técnicas e novas possibilidades expressivas. Elas se influenciaram mutuamente e se interpenetraram ao mesmo tempo em que afirmavam sua autonomia.

O teatro deste período foi marcado por uma profunda reflexão sobre seus fundamentos. Homens como Adolphe Appia, Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, desenvolveram pesquisas com o intuito de elevar o teatro à dignidade de arte independente, descobrir os elementos que o compõe, as leis que o regem e reencontrar a sua essência. Para eles, era necessário considerar a cena como um espaço que deveria ser organizado a serviço da ação dramática, através do uso de técnicas específicas. Neste espaço, o ator é o elemento que cria a ação, o centro vivo da cena, uma realidade móvel, plástica e tridimensional. Todos esses reformadores do teatro europeu se debruçaram sobre a arte do ator e destacaram a necessidade de fazer com que ele tomasse consciência de suas possibilidades expressivas.

Ana Teixeira diretora da companhia Amok(RJ), é bailarina e trabalhou com diversos coreógrafos como Angel Vianna, João Carlos Ramos e Jean-Marie Dobreu (França). Estudou na Escola de Mímica Corporal Dramática de Paris. Lecionou Mímica e Análise do Movimento no departamento de cinema de animação da École Supérieure des Gobelins (Paris).
www.amokteatro.com.br



Nesta procura eles fundaram “escolas”, com diferentes métodos, com suas próprias relações de trabalho, seus valores, suas visões, seus objetivos. Mas se os métodos são diferentes uns dos outros, todos colocam os mesmos fundamentos para a atuação: o trabalho do corpo, da voz e da interioridade. Se o trabalho do corpo e da voz é indispensável para desenvolver os meios expressivos do ator, a interioridade revela a necessidade de estabelecer uma das bases da vida cênica: a mobilização da imaginação e das emoções que animam um personagem.

Surgiu então um teatro diferente em torno desses homens. Tendo em vista a formação de um novo ator para a construção de um novo teatro, eles desenvolveram uma intensa atividade pedagógica e geraram uma cultura teatral e linguagens poéticas que estão muito além do quadro dos espetáculos. Uma cultura mais profunda e mais duradoura.

As tentativas de renovação da cena trouxeram a noção de que o ator necessita de um treinamento específico. A formação é a chave das experiências teatrais mais significativas do século XX e está sempre ligada a um mestre-pedagogo. É neste contexto que devemos inserir o teatro de Etienne Decroux. Seu trabalho está profundamente ligado aos principais movimentos de renovação do teatro e ao mesmo tempo, aponta um caminho absolutamente original, marcado por sua trajetória e por sua forte personalidade.

Etienne Decroux nasceu numa família de camponeses, na França, em 1898 e foi profundamente marcado pela personalidade de seu pai, um homem culto e modesto que comunicava ao filho a esperança de um mundo mais igualitário e justo. É nas idéias de seu pai que encontramos as raízes de sua militância política. Decroux frequentou a escola só até os treze anos de idade e depois ingressou no mundo do trabalho, exercendo diferentes profissões. Com vinte anos, ele se especializou na construção civil. Esta experiência marcou definitivamente sua vida de ator. Ele sempre manifestou um profundo respeito pelo esforço físico e sempre considerou seu trabalho de mímico como de um artesão.

Militante anarquista, Decroux decidiu iniciar uma carreira de ator movido pelo desejo de se tornar um bom orador político. Ele começou sua formação em 1923, participando da experiência da escola do Vieux-Colombier de Jacques Copeau.

Apesar das divergências políticas com Copeau que era monarquista, Decroux reconhecia a seriedade e a evidência de uma forte formação técnica, intelectual e ética no Vieux-Colombier. Ele também não podia, com sua origem operária, deixar de admirar um intelectual parisiense que afirmava em sua escola que os atores eram “os operários da arte, habituados ao trabalho árduo, se aplicando a tirar tudo de suas próprias mãos e de seus cérebros.”¹ Decroux foi sensível ao carisma e à paixão de seu mestre. Ele sempre reconheceu no Vieux-Colombier as origens da sua arte.

Foi justamente na escola de Jacques Copeau, que Decroux assistiu em 1924 a um trabalho de Máscara realizado pelos alunos, que consistia em improvisar, com o rosto coberto, situações simples, tendo como único recurso o corpo do ator. Ele viu naquela apresentação a possibilidade de uma arte teatral construída a partir do movimento físico. Se para Copeau este estudo era um método para que o ator pudesse adquirir a poesia e a expressão corporal para melhor servir o texto, para Decroux este trabalho seria o ponto de partida, o fundamento mesmo de seu teatro.



Partindo do princípio de que “o teatro é a arte do ator”², que ele é a verdadeira raiz da expressão dramática, Decroux empreende com uma impressionante disciplina, um projeto ambicioso: a edificação de um teatro novo, a partir de um novo ator. Este ator seria a realização da super-marionete sonhada por Gordon Craig³. Ele acreditava que era possível adquirir as virtudes da marionete através da prática de um treinamento rigoroso. O ator para Decroux deve ser um artista autêntico, mestre de sua arte, detentor absoluto do controle de seu instrumento de expressão: seu corpo.

Essa visão extrema o leva a edificar uma técnica, a Mímica Corporal Dramática, que permite um controle total dos órgãos de expressão do corpo e o uso artificial desses órgãos. Os exercícios visam um completo conhecimento das possibilidades expressivas do corpo, o controle das articulações, do ritmo e das tensões da musculatura. Foi o homem de teatro que mais aprofundou a idéia de decomposição e recomposição do corpo do ator e conseguiu sistematizar isso num treinamento que pudesse ser transmitido.

Etienne Decroux elaborou uma gramática corporal completa para que o ator pudesse tomar consciência de seus meios de expressão e passar de intérprete a criador. Mas a marca que ele deixou em todos com quem trabalhou, vai bem além das bases técnicas e expressivas do trabalho do ator. Para Decroux a técnica é ética. Este “filósofo do movimento” comunicou com seu trabalho, sua paixão pela humanidade e a vontade de agir por um mundo melhor. A Mímica Corporal e sua militância política eram indissociáveis. Ele ensinava uma maneira de se colocar no mundo; de “se colocar de pé, num mundo que está sentado”. Decroux era um homem grave, profundamente sensível, que via na humanidade a razão do todo a sua obra.

Além da técnica e através dela, Decroux buscou uma forma teatral autônoma que o levaria, a afirmar a Mímica Corporal como uma arte independente. Colocando o ator no centro absoluto da obra teatral, ele rompe definitivamente com o teatro literário e funda um teatro de expressão física. A redescoberta do corpo foi um dos aspectos mais relevantes dos movimentos de renovação do teatro em todo o século XX. Etienne Decroux ocupa nele um lugar central. Em seu trabalho vemos os precursores como Craig e Meyerhold e os continuadores como Grotowski e Barba.

1 - Jacques Copeau - L'ecole du Vieux-Colombier, Um Essai de Renovation Dramatique – nrf, Col. Les Cayers du Vieux Colombier, n2, Paris, 1966.

2 - Etienne Decroux - Paroles Sur le Mime- Librairie Théâtrale, Editions Gallimard, Paris 1963 .

3 - Fervoroso opositor do realismo na arte, Gordon Craig desejava reformar o teatro como um todo para lhe devolver a sua pureza de arte original. Ele escreve “O Ator e a Super-Marionete” em 1908 e expõe neste texto suas idéias sobre o ator. No teatro é a obra de arte que devemos ver e não a personalidade do ator. Este, levado por suas emoções, se torna incapaz de obedecer aos comandos do espírito. O jogo do ator é uma imitação da realidade, logo, contrário à arte que deve fundar-se sobre o estilo e o símbolo. O ator, incapaz de servir à obra teatral, deveria ser substituído por uma marionete ideal. Decroux vê na Mímica Corporal uma resposta à todas as reivindicações de Craig no que diz respeito ao ator.



Até os anos 50 ele se dividiu entre suas atividades de ator e sua escola. Pouco a pouco ele deixou a cena para se dedicar inteiramente ao desenvolvimento da Mímica Corporal, à formação de seus assistentes e à sua pesquisa. A escola se tornou o lugar teatral, a sede de suas experimentações, um lugar de convergência onde ele comunicou à várias gerações de artistas, suas idéias, sua técnica, suas criações e, sobretudo, a sua busca incansável por uma arte teatral renovada.

Caminhos do Treinamento, Caminhos da Criação

Etienne Decroux foi sem dúvida um dos mais importantes e influentes mestres-pedagogos do teatro do século XX. E todo grande mestre-pedagogo não ensina somente no sentido de transmitir um saber adquirido. Seu papel é, antes de tudo, o de apontar uma verdadeira busca, mantendo sempre presente o teatro e sua exigência. Ele não ensina somente uma técnica, mas leva o aluno a compreender como articulá-la com todo o seu organismo para que ele possa se expressar como um criador. Através de Decroux podemos compreender a diferença entre um ator de verdade e um impostor, alguém cuja busca não é profunda, cujo corpo não diz nada. Podemos compreender a diferença entre adestramento e pedagogia.

A questão da transmissão é fundamental quando nos preocupamos com a vitalidade de uma tradição. É uma questão que se coloca também quando refletimos sobre todos os mestres fundadores de tradição, de Meyerhold a Stanislavsky, de Decroux à Grotowski, de Brecht a Vitez.

O treinamento é o suporte material para a transmissão do ensino de um mestre e pode ser um bom ou mau veículo segundo a qualidade dos discípulos que o coloca em circulação. Não basta reproduzir um método ou um sistema para reivindicar a hereditariedade. A questão fundamental é reconhecer no trabalho do discípulo, o “trabalho incarnado” do mestre, quer dizer, reconhecer não a sua forma, mas a sua busca. O melhor dos sistemas e dos métodos, reproduzido como uma cópia não permite ultrapassar o nível ordinário. A criação no teatro, o trabalho do ator e do encenador não responde ao passado nem ao futuro, mas ao tempo presente. A simples execução, mesmo que perfeita de um bom exercício, não basta; não é uma receita. É preciso, de um lado, uma compreensão profunda e concreta de seus princípios e do outro, um ambiente de pesquisa e efervescência artística que permita colocar o treinamento em relação aos desafios da criação e da busca de uma forma viva e comunicativa com o tempo presente.

O teatro compreende uma forma e toda forma compreende uma técnica. É certo que no teatro, mais do que em outras artes, existe o preconceito de que a técnica prejudica a criação, de que um treinamento contínuo poderia retirar do ator a sua “espontaneidade”. No entanto, em todas as artes, sabemos que a técnica permite o artista fazer o que ele quer e não o que ele pode e que essa condição de liberdade é necessária a todo processo de criação. A prática de uma técnica que leva o ator a explorar e a dominar as possibilidades expressivas de seu corpo (e de sua voz) é, obviamente, fundamental. Mas o ator não pode se contentar somente com uma técnica que reproduz uma forma, pois a técnica é um meio e não um fim.



O corpo não é somente um instrumento plástico ou atlético, mas um reservatório de sensações que determinam as ações. Para que o ator produza uma ação verdadeira ele precisa que esta ação seja clara em sua forma e, ao mesmo tempo, carregada de uma intensidade, de um envolvimento interior. Ele precisa colocar em relação o espírito e o corpo, o pensamento e o movimento, a emoção e a imaginação.

O treinamento é um processo artificial e permanente de aprendizado que permite ao ator desenvolver uma inteligência que articula o físico e o mental. A função dos exercícios não é somente desenvolver o corpo cênico do ator, a sua “presença”, mas ajudar o ator a se desfazer dos condicionamentos físicos, psíquicos e sociais que marcam o seu corpo, ajudando-o a se afastar dos clichês que impedem uma expressão autêntica. Um bom treinamento é aquele que leva o ator a unir ação e consciência e oferece a liberdade a partir da qual o ator pode se expressar.

Este processo recobre diferentes significados segundo as diferentes escolas, técnicas, métodos e abordagens, mas apesar das diferenças, podemos encontrar pontos em comum. Podemos dizer que dentro de um grupo, o treinamento age sobre a concentração e a atenção de todos e de todos com cada um. Esta noção de “estar junto” é essencial para o ator e para a coesão de um trabalho. O treinamento também traz a noção de que o trabalho do ator não se focaliza na apropriação psicológica de um papel, mas em sua apropriação física. Podemos dizer também que o treinamento traz uma noção concreta de que o teatro recobre um campo muito mais amplo do que a produção de espetáculo, ultrapassando sua natureza efêmera. Ele desenvolve o senso ético do trabalho em grupo e traz um espírito de pesquisa e investigação artística permanente.

Do ponto de vista da criação, podemos ver o trabalho de Etienne Decroux sob diferentes óticas. De um lado podemos ver a mímica como uma forma teatral autônoma, separada do teatro falado e muito codificada. Esta foi a ótica mais abordada pelo próprio Decroux e afirma a mímica como uma arte independente, separada do teatro de texto. Ele elaborou seu próprio método de improvisação e composição, com um estilo marcante e criou um extenso repertório de peças tornando-se ele mesmo um criador no interior da arte que edificou.

Esta ótica é também a mais frequentemente defendida por discípulos que reivindicam um certo “purismo”. Tendência compreensível quando lembramos que Decroux, com seu caráter doutrinário e com a intensidade de seu engajamento, despertava em seus alunos um forte sentimento de conversão, de convicção incontestável nos valores da Mímica Corporal.



Foto: Divulgação

Carta a Rodez - Stéphane Brodt



Como criador, ele possuía um estilo pessoal, uma estética bem definida que podemos reconhecer em todas as suas composições. Esta sua marca pessoal, presente no dia a dia do treinamento, em suas peças e em suas "figuras" muitas vezes gerou uma espécie de "padrão estético" da mímica corporal, compartilhado por diferentes gerações. Apesar da forte convicção que anima muitos destes discípulos, para muitos falta o conhecimento, a generosidade a genialidade do mestre, o que levou a mímica corporal a ser confundida com uma forma que se tornou, às vezes, inflexível e estagnada.

Por outro lado, podemos ver a Mímica Corporal num contexto de criação mais amplo. Podemos colocá-la em relação a diferentes formas de expressão teatral, sem fronteiras de gênero ou de estilo. Aqui a mímica não procura se afirmar como arte separada do teatro de texto, mas como um modo de abordar o teatro. Nesta perspectiva, ela é compreendida no contexto das diferentes experiências de renovação da cena do século XX e aparece como a uma das mais importantes e profundas pesquisas realizadas sobre o trabalho do ator. Ela permite compreender melhor a circulação de idéias, de trocas e influencias nas artes cênicas e a estabelecer um diálogo mais aberto e mais dinâmico com as diferentes experiências teatrais contemporâneas.

Os grandes mestres fundadores, ao longo de todo um século, trouxeram um espírito de pesquisa e uma efervescência criadora que romperam os limites do teatro. Estas mudanças vão bem além dos critérios estéticos, do reconhecimento dos críticos e do público. Eles geraram uma cultura teatral em que os termos "começar" e "perseverar" são realmente significativos.

Eles colocaram em evidência o espírito das companhias de teatro, criaram uma atmosfera de formação intelectual, moral e técnica, uma disciplina e uma tradição. Por isso, precisamos ter uma compreensão mais profunda do significado das companhias. É no interior desses grupos que podemos encontrar o sentido mais amplo do ato teatral. É no interior desses grupos que é possível encontrar uma "hereditariedade".

A renovação do teatro que nossos mestres sonharam e que a nossa geração continua a buscar está relacionada com a permanente renovação do homem. Etienne Decroux, assim como todos os grandes mestres fundadores, ligou o teatro à efervescência cultural de sua da época, à experiência do ser humano numa sociedade que vive sua constante transformação.



Foto: divulgação

The Man Who Preferred to Stand - mime festival, Perigueux, 1994 - Steven Wasson - Decroux



Walter Benjamin, em seu texto *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*(1939), comenta que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que aquela que fala aos nossos olhos. Ela é outra, sobretudo porque substitui o espaço aonde domina a consciência do homem pelo espaço aonde reina o seu inconsciente”. O cinema pode agir de forma a mudar a percepção do espectador através de procedimentos técnicos como o close-up, a montagem e os movimentos em câmera lenta.

Alguns dos princípios da Mímica Corporal de Etienne Decroux agem da mesma forma. Modificando as qualidades dinâmicas (velocidade e intensidade) de uma ação, e de sua trajetória (articulação, redução ou dilatação), um novo sistema de associações modifica a leitura do que seria visto na ação original.

Câmera lenta

O primeiro aspecto que vamos analisar aqui é o da câmera lenta no cinema, em comparação ao movimento voluntariamente lento na mímica corporal de Etienne Decroux chamado “foudu”.

Segundo Walter Benjamin o uso da câmera lenta no cinema revela outras formas, “que não aparecem como desaceleração de movimentos rápidos, mas como movimentos outros, escorregadios, aéreos, sobrenaturais”.

Para Etienne Decroux o “foudu” funciona como um microscópio que nos permite ver uma realidade que não havia tocado nossos sentidos. Graças à lentidão podemos ver por onde a coisa passou; “é uma espécie de honestidade”. Em oposição à Rodin, que dizia que “a lentidão é uma beleza”, Decroux dirá “talvez não seja uma beleza, mas é um meio de verificá-la”.

O movimento “foudu” muda a longitude do corpo. O termo “longitude” é utilizado por Deleuze para definir “as relações entre velocidade e lentidão que se estabelecem entre a infinidade das partes componentes do corpo” O corpo que se movimenta lentamente se transforma em um corpo em transformação; dois corpos em processo de transformação.

Mas se transforma em quê? Decroux talvez nos dê uma resposta, ao elaborar uma hipótese. Para ele o “foudu” representa a serenidade. A representação na cena de um corpo que evolui lentamente seria como uma espécie de transformação serena do homem.

O ponto de vista de Decroux pode estar ligado à sua própria estética ou à sua forma pessoal e particular de ver as coisas. Mas podemos reconhecer que a utilização do movimento foudu na cena modifica nossa percepção da ação que se desenvolve.



A ampliação

Sobre a ampliação, Walter Benjamin destaca que ele “faz aparecer estruturas completamente novas da matéria”.

Isto nos faz pensar em Etienne Jules Marey. Marey foi o primeiro a elaborar um método técnico para observar o movimento, a cronofotografia. Com o seu aparelho ele foi capaz tirar uma sucessão de fotos em uma velocidade muito grande para a sua época, o que o permitiu estudar as diferentes etapas do movimento, do homem e, notadamente, dos animais.

Em seu livro *Le Mouvement*, Marey explica como sua invenção poderia ser útil aos artistas, uma vez que “na infinita variedade de atitudes que mostra a cronofotografia, seguindo as fases de um movimento, existem certamente muitas que os artistas poderiam aceitar sem contrariar as leis da estética”. Ele observa que, freqüentemente, na estatuária moderna, a representação de uma ação não era conforme a natureza, como por exemplo, quando a perna de apoio costumeiramente representada verticalmente estendida embaixo do centro de gravidade do corpo. Ele propõe a escultores esculpir estátuas a partir de seus estudos cronográficos sobre a corrida humana.

É fato que a cronografia não é um engrandecimento, mas ela opera de forma a revelar no interior de um movimento os detalhes que escapam aos olhos durante a ação.

Se retornarmos às observações de Marey sobre o centro de gravidade do corpo podemos estabelecer uma correspondência com a noção de contrapeso de Decroux.

Cotidianamente, se empurramos um objeto pesado utilizamos o peso de nosso corpo contra o peso do objeto, para ajudar o nosso esforço. Nos colocamos em uma posição inclinada, normalmente com uma perna esticada atrás e a outra flexionada na frente. O peso do corpo se encontra dividido entre o objeto e a perna esticada. Se quiséssemos representar este mesmo esforço em cena, mas na ausência do objeto, todo o peso do corpo estaria sobre a perna da frente, a flexionada. Esse estudo sobre a distribuição do peso exige um certo conhecimento sobre os detalhes que compõem um movimento. Como se pudéssemos utilizar uma lupa para olhar no interior de um deslocamento o jogo das forças que equilibram um corpo. Desse exemplo podemos também tirar como conclusão que nem sempre a organicidade da vida responde às mesmas regras que a organicidade sobre a cena.

Isolação de elementos – articulação

Para Etienne Decroux a busca do desenvolvimento da capacidade de articulação das diferentes partes do corpo é motivada pelo princípio do “uma coisa de cada vez”. Segundo ele fazemos uma coisa de cada vez quando queremos ser compreendidos. A Mímica Corporal para Decroux consiste, primeiramente, em isolar os diferentes componentes do movimento; dar-lhes uma articulação clara, para, em seguida, lhes reduzir ou lhes aumentar, se necessário.

A técnica da Mímica Corporal segmenta o corpo em diferentes partes. O corpo é transformado em um teclado, e suas principais teclas são: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas. Esses elementos são usados separadamente ou de forma combinada, como quando executamos um acorde no piano.



Segundo Walter Benjamin o cinema permite isolar certos elementos de forma mais evidente do que o teatro; sendo assim, pode ser mais facilmente analisado. Essa afirmação levanta a questão da reprodutibilidade no teatro (e nas artes vivas em geral). Sem a utilização de uma máquina (captação em vídeo, por exemplo) não podemos reproduzir com precisão uma representação que aconteceu em um dado momento; mesmo no caso da música, a mais técnica das artes vivas.

Entretanto Grotowski, em uma Conferência proferida em 1997 no Conservatório de Teatro de Paris, nos mostrou um filme realizado com seu grupo de pesquisa no período de seu trabalho que ele nomeava “arte como veículo”. As imagens do filme mostrado haviam sido montadas a partir de captações realizadas em oito apresentações diferentes, mas o som havia sido captado em uma única apresentação. Grotowski insistiu que observássemos a perfeita sincronização entre o som e a imagem. Segundo ele essa sincronização existia devido à capacidade técnica excepcional de seus atores em reproduzir os mesmos gestos, ações e sons a cada vez.

Esse exemplo dado por Grotowski pode servir para ilustrar a idéia de Decroux de um corpo teclado. Quanto maior for o domínio técnico do movimento, mais perto estamos da capacidade de reprodutibilidade.

Percepção

André Miguel, no prefácio do livro de Etienne Jules Marey, *Le Mouvement*, edição de 1994, indaga se “O movimento de um objeto é somente um deslocamento em um espaço externo, não se deslocaria ele também seguindo a duração (o tempo) interior daquele que o observa?”

Essa questão nos faz voltar à observação de Walter Benjamin, citada no início deste texto, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que aquela que fala aos nossos olhos. Ela é outra, sobretudo porque substitui o espaço aonde domina a consciência do homem pelo espaço aonde reina o seu inconsciente”.

Não vemos todos a mesma coisa em uma ação ou uma imagem que acontece diante de nossos olhos, quer ela seja transformada por processos técnicos (ópticos ou corporais), ou não.

Vemos com nossos conhecimentos, nossa história, nossa sensibilidade, nosso corpo, com tudo o que nos constitui.

Talvez, se essa imagem for transformada, pela mímica, como pelo cinema, através de um meio técnico (montagem, engrandecimento, redução, ou outro físico ou mecânico) ela provocará em nós um efeito de estranheza, uma inquietante estranheza¹, onde o inconsciente terá um papel a desempenhar.

¹ Termo que resulta de um artigo de Freud com o mesmo nome (“Das Unheimliche”, 1919).



Em Arte Educação fala-se muito do processo em que se forma um artista. Essa noção é bastante visível quando falamos sobre a formação de um músico ou de um bailarino, com anos de estudo de técnica, até a realização ou reprodução de peças de dificuldade onde o virtuosismo é resultado da maestria técnica com o “touché”, a personalidade do executante aliada à sua técnica. Em artes performativas, essa noção sempre foi relegada ao dilema paradoxal entre o controle e o uso das emoções aliados a interpretação/representação. Uma discussão que, o Brasil, no presente momento, grande parte do aprendizado ao ofício de atuar é cada vez mais direcionado ao ensino utilitário, instrumental, na medida em que jovens atores são atraídos para o mundo da atuação através do principal veículo de propaganda deste ofício, a televisão, quando não são os mesmos vindos das passarelas ou mesmo de programas de realidade (“reality shows”). A forma e o entendimento que tenho e, creio, temos todos os saídos deste percurso investigativo que culmina no estudo da técnica desenvolvida por Etienne Decroux, advirto desde já, não concorda e não coaduna com métodos fáceis. Nosso mestre já dizia: “Não vendo coisas baratas”.

Minha trajetória e minhas opções artísticas me levaram na direção contrária a essa tendência contemporânea, pois desde o início tinha clara a intenção de estabelecer uma pesquisa e um resultado que estivessem associados ao pensamento contemporâneo. Foi assim, que decidi em 1998 abandonar minhas origens e ir em busca de treinamento especializado, primeiramente como Clown, depois como Bufão, e finalmente me especializando em Mímica Corporal Dramática, estudando-a exaustivamente por sete anos, dois dos quais agraciado com o extinto Programa Virtuoso do Minc, Embora muito se fale pouco, se vê sobre a mímica corporal dramática ao redor do mundo. Grande parte dos atores formados nesta técnica foi desempenhar seu “métier” como atores profissionais, utilizando-se do legado adquirido para requintar seu trabalho artístico, mas sem necessariamente expressar aquele legado. Além do mais, as peças desta técnica, embora de conteúdo e aspecto simples, são como mesmo dizia o mestre, “easy to look, easy to do it badly” fáceis de ver e fáceis de executar mal. Nestes sete anos em que estudei o mimo corpóreo, percebi ainda durante os três anos da minha graduação, que havia um luta inclemente entre meu ego e meu corpo em permitir que se instaurasse a técnica; havia uma rigidez e uma dificuldade corporal para reproduzir e assimilar tanto a técnica quanto o vasto repertório que Decroux e meus mestres, Steven Wasson e Corinne Soum criaram.

Alexandre Correa Brun é formado em Interpretação Teatral no DAD-UFRGS, formado em Mímica Corporal com Corine Soum e Steven Wasson, especializando-se em direção e ensino da Mímica Corporal.
alexandrecorrea@hotmail.com



Durante os sete anos em que eu estive treinando com Steven e Corinne, eu pude perceber neles, uma dedicação e uma devoção que pouquíssimos atores têm a coragem e a capacidade de colocar, embora muito se fale em sacerdócio quando falamos em atuação.

Foi por intermédio do exemplo destes, que considero dois dos meus principais mestres nessa vida, que eu pude me debruçar ao entendimento da minha própria dedicação ao ofício de atuar, e o entendimento e enfrentamento das minhas próprias coraças como ser humano, para poder vir a ser o ator e o ser humano que sou hoje.

Foi durante o meu terceiro ano de graduação na International School of Corporeal Mime, que percebi que eu precisaria “aceitar” Monsieur Decroux em meu corpo, que não poderia chegar à essência de sua técnica, se não pudesse compreender também o pensamento do homem por trás dela, se não concordasse com suas idéias a respeito do mundo, mas, fundamentalmente, se não me esquecesse do meu corpo e da minha própria maneira de pensar o meu corpo, para deixá-lo que fosse tomado, transformado pelo poder do seu gênio.

Foi aí que surgiu a primeira manifestação do cavalo de Decroux, a noção do cavalo como é utilizada no Candomblé, e em outras religiões de matriz africana no Brasil. O cavalo é aquele que é permitido receber uma entidade. Mas que antes de qualquer coisa tem o potencial para fazê-lo. Não são a todos os seres que é permitido essa graça. Há um treinamento a ser seguido e um respeito a ser demonstrado até se poder receber uma entidade. Há também vários testes ao final para demonstrar que realmente a pessoa está possuída pela sua entidade, e não apenas fingindo.



Foto: Divulgação

Alexandre Brum Corrêa



A todas essas fases, eu posso imediatamente associar parte da minha trajetória na International School of Corporeal Mime, nesse longo caminho cheio de idas e vindas que iniciou em setembro de 2000 até o momento em que decidi retornar ao Brasil no final de 2007, e a realmente poder assumir que é chegada a hora de mostrar que eu sou um cavalo de Decroux, que não é fingimento.

Da mesma forma como a mim, essa graça, esse entendimento a respeito do trabalho do ator e do meu corpo me permitia entender o que estava sendo pedido pelos meus mestres, mas não executado à risca ou à exatidão como a entidade requeria.

A oportunidade de se realizar no Brasil um seminário que traga e discuta as possibilidades criativas da Mímica Corporal, expondo-a o mais fielmente possível, visa, em última instância, instruir aos jovens atores, de que existem alternativas para a excelência artística, de informar aqueles que têm interesse em dedicar-se na procura de novas vertentes e novas linguagens expressivas, sobre os benefícios do estudo da técnica da Mímica Corporal Dramática.

Nossa própria experiência de estudo intensivo desta técnica e a vida exitosa de Etienne Decroux e os principais propagadores de suas idéias, Steven Wasson Corinne Soum e Thomas Leabhart, são a clara demonstração disso.

Cabe ressaltar que hoje, a partir da estruturação e apresentação da Mímica Corporal através de nós, os cavalos, discípulos da terceira geração, a necessidade de sair do Brasil já não é mais necessária, embora obviamente enriquecedora. Já não é preciso de se embarcar numa aventura, como eu, num momento em que minha carreira já tinha um traçado significativo no teatro e cinema locais, em viver todas as dificuldades de morar em um país estrangeiro, de fazer esta opção quando possuía mais de 35 anos, por que não percebia um crescimento como ator e não estava satisfeito com os resultados do meu trabalho. Foi um caminho árduo, mas posso dizer que valeu a pena.

Doravante, nosso objetivo último como cavalos é mostrar ao público brasileiro peças do repertório decrouciano conhecido como clássico, e reconstruídas por nossos mestres na ISCM, proporcionando uma rara oportunidade de ver em loco peças dificilmente disponíveis em material iconográfico. Mas por agora, assumo a responsabilidade de utilizar meu corpo e minha palavra para propagar aos meus conterrâneos as idéias de minha entidade; o pai da Mímica moderna; professor de Marcel Marceau, de Gerard Depardieu, de Jessica Lange; responsável pela introdução de uma nova maneira de atuação no Actor's Studio em Nova York no fim da década de 50; considerado por Eugenio Barba o único ocidental que desenvolveu uma técnica comparável às tradições teatrais do oriente; enfim, um gênio e mais do que tudo, apenas um homem que acreditou até o fim em si mesmo.



Este pequeno texto é composto de anotações impregnadas do impulso dos relâmpagos. Fogos que estouram em lugares disciplinares. Não possui, portanto, uma reflexão que se pretenda coesa. E é escrito por alguém que compartilha da seguinte idéia: “pensar a transmissão educativa não como uma prática que garanta a conservação do passado ou a fabricação do futuro mas como um acontecimento que produz o intervalo, a diferença, a descontinuidade, a abertura do porvir” (LARROSA & SCLIAR, 2008: 285) (Grifo meu).

A idéia de experiência, que aqui gostaria de aproximar da palavra acontecimento, carrega o risco mas, também, a profundidade.

“A experiência é o que nos passa e o modo como nos colocamos em jogo, nós mesmos, no que se passa conosco. A experiência é um passo, uma passagem. Contém o ‘ex’ do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase. Contém também o ‘per’ de percurso, do ‘passar através’, da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. E não sem risco: no experi está o periri, o periculum, o perigo.” (LARROSA, 2004: 67) (Grifos meus)

E aqui neste escrito pontuo minha experiência da aprendizagem da arte Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux. Tenho buscado-a continuamente aprimorando sua apreensão, depurando-a em mim, indo com ela aos confins de meu equilíbrio, procurando engrandecer meus gestos e atitudes por meio de fragmentações do corpo, de estudos de linhas e curvas, ou mesmo me imobilizando em ações que suspendem explosões. E as ressoam.

Não percebo a técnica da Mímica somente como um treinamento para atores, ainda que possa servir muito bem a isso e que o dito acima se revele também em uma leitura na perspectiva dos valores técnicos. Penso que ela está além disso, ou seja, de uma disciplina útil para a preparação técnica corporal de um profissional da cena. A Mímica perturba a facilidade e a tranquilidade da comunicação que estamos acostumados no cotidiano e, a começar por isso, se apresentou a mim como uma poética radical desde que a conheci há vários anos atrás. 2

1 - Nome artístico de Maria Beatriz Mendonça. Artista cênica, professora da área de atuação e improvisação no Curso de Teatro-Escola de Belas Artes-Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Teatro pela UNIRIO-RJ com investigação sobre a arte de Étienne Decroux, com a orientação do Prof. Dr. Ricardo Kosowski e co-orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini (Grupo Lume-SP).

2 - Ainda que tenha tido aulas com Denise Namura de Mímica em 1989, foi com Luis Otávio Burnier que conheci a Mímica de Decroux no início dos anos 90. De meados dos anos 90 até 2008 fiz aulas de Mímica com Luis Louis-SP, e de Mímica Corporal Dramática com Ana Teixeira/Stephane Brodt (Cia. Amok)-RJ e Paulo Trajano-RJ. Atualmente tenho aulas na Escuela Moveo-Barcelona/Espanha com Stephane Levy, Sophie Kasser, Oscar Valsecchi e outros.



Depois de 1999, com a idéia do “teatro pós-dramático” publicada por Hans-Thies Lehmann na Alemanha, eu poderia dizer que a importância da Mímica no panorama dos Estudos Teatrais se dá também porque fortalece a ruptura com uma paisagem do teatro dramático e com procedimentos cênicos habituais como o teatro de diretor. Isso sem falar para o conceito de personagem, peça e encenação que, na minha opinião, ela também pode explodir. Ainda que pareça juvenil a afirmação de Decroux de que “o teatro é a arte de ator” (DECROUX, 2000: 84) implicando em uma espécie de “atorcentrismo” no teatro, gosto muito disso para dialogar com quem ainda possui fortes amores a literatura dramática, ou mesmo a dramaturgia como o grande centro do trabalho teatral, que o qualifica e dá lugar no campo das artes.

Não tenho acreditado mais nem em “dramaturgia de ator”. Trata-se de fazer mais que nunca outra coisa. Busco, assim, a “abertura do porvir”.

A poética decrouxiana trata do indizível e, ainda, da multiplicidade dos sentidos. Toca no perecível, na fragilidade e vulnerabilidade de meu ser. Ainda que a técnica transmitida a mim possua pontos de referência que pareçam estáveis, eles são mutantes. Ora, estamos falando de uma técnica artística, falamos de uma transmissão de atos artísticos, de atitudes de arte. Mudar, transformar é um valor intrínseco a arte. Recordo-me aqui da “didática da invenção” do poeta Manoel de Barros: “repetir, repetir, até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo...” (BARROS, 2002: 11).

Quem tem medo da cópia? Quem receia repetir? A condição da aprendizagem da Mímica é a repetição, a imitação em variados processos de trabalho. Não há o que temer. Há que se temer o tempo escasso que não existe mais neste momento contemporâneo obscuro para a aprendizagem de um ofício como este. O tempo hoje parece incitar somente sobrevôos na paisagem e não a apreensão dela diferentemente dos turistas, certamente. Na repetição está a técnica como processo de criação.

Quando se é arte com a Mímica, então? A arte surge do tecer de seu próprio ser. Em uma cultural material como considero a tradição da Mímica, o conhecimento encarnado é tecido em si, e é o próprio tecido, em uma valorização suprema do trabalho humano. Em tempos de indiferença material e de má qualidade de tudo, dos objetos falsificados, em um tempo de perda da moral do trabalho e de desmoralização do trabalhador, a Mímica nos convida para o tear...

O ofício do Mímico, que continuo aprendendo, estimula o processo de aprendizagem de coisas concretas. Ações concretas, o que não significa ações legíveis, de única leitura... E portanto, “aprender das coisas requer preocupar-se com a qualidade das telas ou o modo correto de preparar um peixe” (SENNETT, 2009: 19).



O artista-artesão Decroux não poupou seu material de trabalho. Sua qualidade de ação foi tamanha que o “explodiu” ressoando-o até mim. Seu desejo de realizar bem uma tarefa vem a ser a síntese de seu impulso de ação. Este “realizar bem”, para mim, não se refere somente a uma questão técnica, mas é também relativo a estar bem na relação com o mundo pesquisando a grandeza da expressividade humana, do sentido de existir. Se “todo bom artesão mantém um diálogo entre umas práticas concretas e o pensamento” (SENNETT, 2009: 21), ainda que em uma prática contínua, no desejo de qualidade, exista o perigo da obsessão e de uma irracionalidade que afaste o artesão do convívio com outros e com o mundo, no caso de Decroux, sua habilidade, seu extremo compromisso com sua arte, conecta-se com um pensamento rico que puxa minha curiosidade, incita a poesia na reflexão. Mas, não só. A questão sobre a habilidade e a qualidade do fazer na Mímica exige um certo refinamento filosófico para o enfrentamento das frustrações do fracasso. Enfrentar as incertezas da prática, as variações do próprio material humano em trabalho árduo são situações presentes no cotidiano da aprendizagem Mímica.

Na oficina do artesão Decroux, que encontro aproximações com um laboratório científico, a autoridade do mestre de ofício está na tentativa de equilibrar a expressão do conhecimento tácito e o explícito. Referindo-se a autoridade de artesãos históricos como Antonio Stradivarius, o sociólogo Sennett diz: “grande parte de sua autoridade vem de ver o que os outros não vêem, de saber o que os outros não sabem: sua autoridade se manifesta em seu silêncio” (SENNETT, 2009: 102). Este silêncio diz respeito ao tempo de elaboração da artesanaria em um momento de interiorização, de experiência muitas vezes solitária também. Assim, como transmitir este silêncio?... Como explicitar uma experiência desta natureza? Escrivê-la não é suficiente, ainda que necessária. Decroux transmitiu e escreveu. Mas a linguagem tem limites. E vídeos também... Uma arte artesã precisa respirar com o tempo em vez de se congelar como único modelo em uma mídia datada em determinada época.

Aprender fazendo, ter o compromisso com a artesanaria da atuação, buscar processos de aprendizagem que provoquem a educação poética no teatro tem sido minha busca no encontro com a tradição da arte decrouxiana, em seus acontecimentos.

Para além de questões de estilo, e da técnica em si, o corpo-Decroux é um corpo curioso, trabalhador, metamórfico, organizado, articulado, pronto e que paradoxalmente pode explodir, deve explodir. Pois, a boa educação do corpo aliada a vergonha, que é base da autodisciplina e do processo civilizador, controlador, acabariam com a liberdade de criação que um artesão necessita para fazer seu bom trabalho. Acabariam com o jogo. Entendo a vontade de Decroux em “educar” o corpo deseducado do artista ocidental. Mas, entendo também que esta des-educação deve ser pensada hoje na relação com o corpo que não quer mais trabalhar, não quer sentir dor, não quer lutar e quer somente estar sentado.



A idéia de explosão aqui proposta pode se relacionar também a uma idéia de iluminação, no sentido da liberdade do criar. Na fragmentação da explosão do corpo, fragmentado antes e depois, se ganha e se perde algo. Consta-se, assim, que o corpo do artista em jogo não é uma vantagem formal, mas um desafio para a desmaterialização e criação de uma outra expressividade. Um “corpo fictício” surge, no sentido que aponta Marco de Marinis no estudo sobre a corporalidade artificial (MARINIS, 1997: 84-93).

Na beleza dos torsos de A. Rodin, que pulsam por si só e inspiram Decroux em sua poesia, está a poética do fragmento como um procedimento no processo de criação (NOVAES, 2003: 305). Este escultor fabrica fragmentos e acentua a força expressiva de uma atitude específica, de um passo, ou de uma ação. Cria contornos deformantes. Na arte viva, talvez, eu possa pensar que as figuras oriundas da explosão do corpo sejam figuras do imperfeito, pois “a decomposição é de fato uma crise do corpo que busca sentidos no imperfeito” (NOVAES, 2003: 312). Eu diria hoje, paradoxalmente, sobre a busca de sentidos no des-humano, desterritorializando a super humanidade do ser.

Isto foi só um relâmpago.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Manoel. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BURNIER, Luiz Otávio. A arte de ator. Da técnica à representação. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 2001.
- CORINNE, Soun. Conferência ECUM. Belo Horizonte-MG, 2002.
- DECROUX, Étienne. Palabras sobre el mimo. Trad. César Jaime Rodríguez. México: Ediciones El Milagro/Arte y Escena Ediciones, 2000.
- _____. Paraules sobre el mim. Trad. Mariana Miracle e Maria Zaragoza. Barcelona: Institut del Teatre, 2008.
- _____. Paroles sur le mime. Paris: Librairie Théâtrale, 1963.
- LARROSA, Jorge. Nietzsche & a educação. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- _____ & Carlos Skliar. Habitantes de babel-políticas e poéticas da diferença. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LEHMANN, Hans Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARINIS, Marco de. Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrologia. Trad. Cecilia Prenz. Buenos Aires: Galerna, 1997
- _____. Conferência UDESC. Florianópolis-SC, 2005.
- _____. Mimo e teatro nel novecento. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- NOVAES, Aduino (org.) Homem-máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SENNETT, Richard. El artesano. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009.



Antes de começar, gostaria de entrar na questão da diferença entre técnica, conceito e método. Os conceitos em si não pertencem ao mundo da prática, são elementos que definem como será a nossa relação com um conjunto de idéias e fundamentos que guiarão nosso modo de observar o mundo. No momento da criação, conceitos são a forma de compreender o fazer artístico, definindo nosso olhar sobre a arte, o que consideramos o mais importante na criação.

Para manifestar um conceito no mundo prático precisamos de uma técnica que é uma forma elaborada de exercícios e guias, que formalizam esses conceitos fisicamente, como um pintor que cria uma nova forma de pintar. Ele manifesta seus conceitos na prática através de uma técnica específica: a forma de segurar o pincel, a quantidade de tinta, a força, direção e intensidade de sua pincelada. Vários elementos formalizados que definem sua técnica e vão resultar em uma forma estética final específica.

Seguindo, temos o método que, como já está implícito na terminologia, é a forma de aplicação de um conjunto de elementos técnicos para atingir um resultado final em criação artística, treino ou ensino. O método pode ser a maneira de aplicar uma única técnica ou diferentes fragmentos de técnicas distintas para seu fim e está sempre muito ligado a pessoa que o utiliza ou ensina, diferente da técnica que pode ser universal. O método normalmente é uma manifestação pessoal de cada artista.

Os conceitos são a força motriz. A técnica, o meio e o método são a forma de aplicação. Os conceitos não mudam. A técnica, para se tornar orgânica, se desenvolve a cada aprendizado das novas gerações. O método é variável conforme a aplicação dos conceitos na forma técnica.

A Mímica Corporal Dramática é dividida em técnica e conceitos. A parte técnica parece ser de mais fácil entendimento, na verdade até poderíamos descrevê-la em um dicionário com figuras e vídeos, mas repetir os exercícios técnicos e as peças de repertório sem a compreensão dos conceitos é tão expressivamente vazio como andar de bicicleta, algo muito positivo para a saúde, mas não levará o aluno a nenhum lugar. Aprender a fazer a escala pode até ser visualmente interessante, mas para compreender o uso das articulações como elementos de uma linguagem corporal é necessário absorver os conceitos por trás da técnica.

"... a Mímica Corporal é algo muito fácil de ser mal feito..." (Decroux)

Victor de Seixas, desde 1994 desenvolve pesquisa sobre teatro físico e dança, se especializou em Mímica Corporal Dramática na international school of corporeal mime (Londres), Já atuou e dirigiu em diversos países, é editor e coordenador do Projeto Mímicas na cidade de São Paulo www.mimicas.com.



O entendimento da técnica da Mímica Corporal vai muito além da repetição de exercícios e formas. É a compreensão de uma nova maneira de se relacionar com o movimento intercorporal e extracorporal como linguagem e, para isso, o iniciante na Mímica Corporal precisa primeiro aceitar ser influenciado por novos conceitos, precisa enxergar de forma diferenciada algo que durante muito tempo provavelmente foi ignorado, não é um caminho fácil, mas a mágica está em descobrir um novo universo de possibilidades e despertar sua sensibilidade para uma abordagem mais sutil, um trabalho maravilhoso e apaixonante.

Desafio da nova geração

O filósofo grego Platão, acreditava na existência de dois mundos, um mundo perfeito e este que vivemos, uma cópia imperfeita do mundo ideal, assim a criação artística humana seria uma Mímesis, uma cópia em nosso limite de compreensão, e como cópia, Platão desprezava a arte (exceto a poesia), pois para ele, não continham verdade. Seguindo esse pensamento, imaginem que Decroux em sua criação tenha contemplado o “mundo da perfeição”, e criado uma Mímesis de sua impressão, a primeira geração após Decroux, dando continuidade ao seu trabalho, não criaria a sua Mímesis do mundo ideal, mas da criação de Decroux que já é uma cópia, seria uma cópia da cópia do ideal, assim, cada geração seguinte a criação de Decroux se afastaria do mundo ideal e se esvaziaria, até por fim perder-se por completo.

“imitar é congênito no homem” (Aristóteles - Poética, 1448 a, II, §13)

No Brasil todos que trabalham e pesquisam seriamente a Mímica Corporal são da segunda geração, estudamos com as pessoas da primeira geração que foram os que estudaram com o próprio Decroux.

Pensar como Platão neste caso seria algo extremamente pessimista, enfraqueceríamos a essência da criação original a cada nova geração e desta forma não teria sentido dar continuidade a uma técnica, obrigando-nos a criar algo novo sempre, perdendo qualquer possibilidade de desenvolvimento contínuo na arte.

Mas fazendo uma analogia sobre esse conceito, o que uma nova geração deve fazer para não ser apenas uma cópia de uma geração anterior, não perder a “verdade” da criação e não precisar ter que reinventar o que já foi feito?

Cada geração tem um novo desafio, não o de recriar, mas de dar continuidade ao desenvolvimento da técnica que, quando se torna orgânica, continua a se desenvolver sem perder seus conceitos originais, enquanto método, da mesma forma que um organismo vivo ela tem que respirar para não morrer.

“...então, um Mímico não tem que ser apenas um ginasta, tem que ser um pensador, um poeta.” (Decroux)



O grande desafio da geração que veio antes da minha, foi de receber a técnica e os conceitos do próprio Decroux e organizá-los, de conseguir separar o que era a personalidade do próprio criador de sua criação, de isolar seu método e retirar a técnica para levá-la para uma próxima geração. A técnica que aprendi através da Corinne e do Steven estava codificada e os conceitos pré estabelecidos. Com tudo tão metodicamente organizado, qual o desafio da minha geração?

Vejo agora essa segunda geração - a qual faço parte - explorar novas formas de criação com a visão diferenciada dos conceitos e da técnica no treinamento. Acredito que o nosso desafio principal é criar, descobrir e explorar todo esse material e suas aplicações no fazer cênico. Outro desafio importante é conseguir passar adiante o que aprendemos e o que descobrimos para uma terceira geração. Esta nova geração também encontrará outros desafios e novas descobertas, aprendendo a dar continuidade a este legado tão especial que recebemos com tanto carinho e cuidamos com tanto apreço, mantendo vivo o legado de Etienne Decroux.

“ Tesouros as vezes se escondem embaixo de nossos pés em muito lugares diferentes. Nós precisamos acostumar nossos olhos para ver as sementes encantadas e nossos ouvidos para escutar sons místicos. Eu tenho viajado bastante por toda a Europa, visitando muitas cidades na Holanda, Alemanha, Rússia, Itália, Inglaterra, Escócia, mas até agora eu nunca tinha visto algo comparável a este esforço.”

Edward Gordon Craig (sobre Decroux)



Foto: Haroldo Decartio

“O Combate Antigo” - Victor de Seixas - Rose Prado



Palavras Finais

E com muito prazer que fechamos este primeiro caderno do “Projeto Mímicas”, onde foram reunidas traduções importantes e artigos de todos os principais profissionais Brasileiros que trabalham com a Mímica Corporal Dramática na atualidade, além do referencial histórico a revista procura dar um panorama da produção e pensamento da M.C.D. no Brasil atual.

A Mímica Corporal Dramática é uma forma de arte muito nova, com poucas referências e ainda poucos profissionais realmente habilitados, falar sobre a M.C.D significa quase sempre ter que dar longas explicações sobre o que é isso, normalmente a Mímica Corporal acaba sendo associada a outras formas de expressão completamente antagônicas a seus princípios, isso também porque a palavra 'mímica' esta fortemente associada a imagem de um homem de cara branca preso em uma caixa invisível, por isso acredito que é necessário disponibilizar informações e possibilitar o encontro entre aqueles que decidiram se especializar nesta técnica, encontramos agora o momento de compartilhar o conhecimento.

Compartilhar é uma palavra interessante, significa que vamos disponibilizar algo que parece estar em nossa propriedade a outra pessoa para que ela também use o que disponibilizamos com o nosso consentimento. Compartilhar é uma contribuição para o crescimento do outro, que sempre está atrelado ao nosso próprio crescimento, tratar o conhecimento como um bem é como guardar sementes em um cofre, compartilhar é fomentar o coletivo.

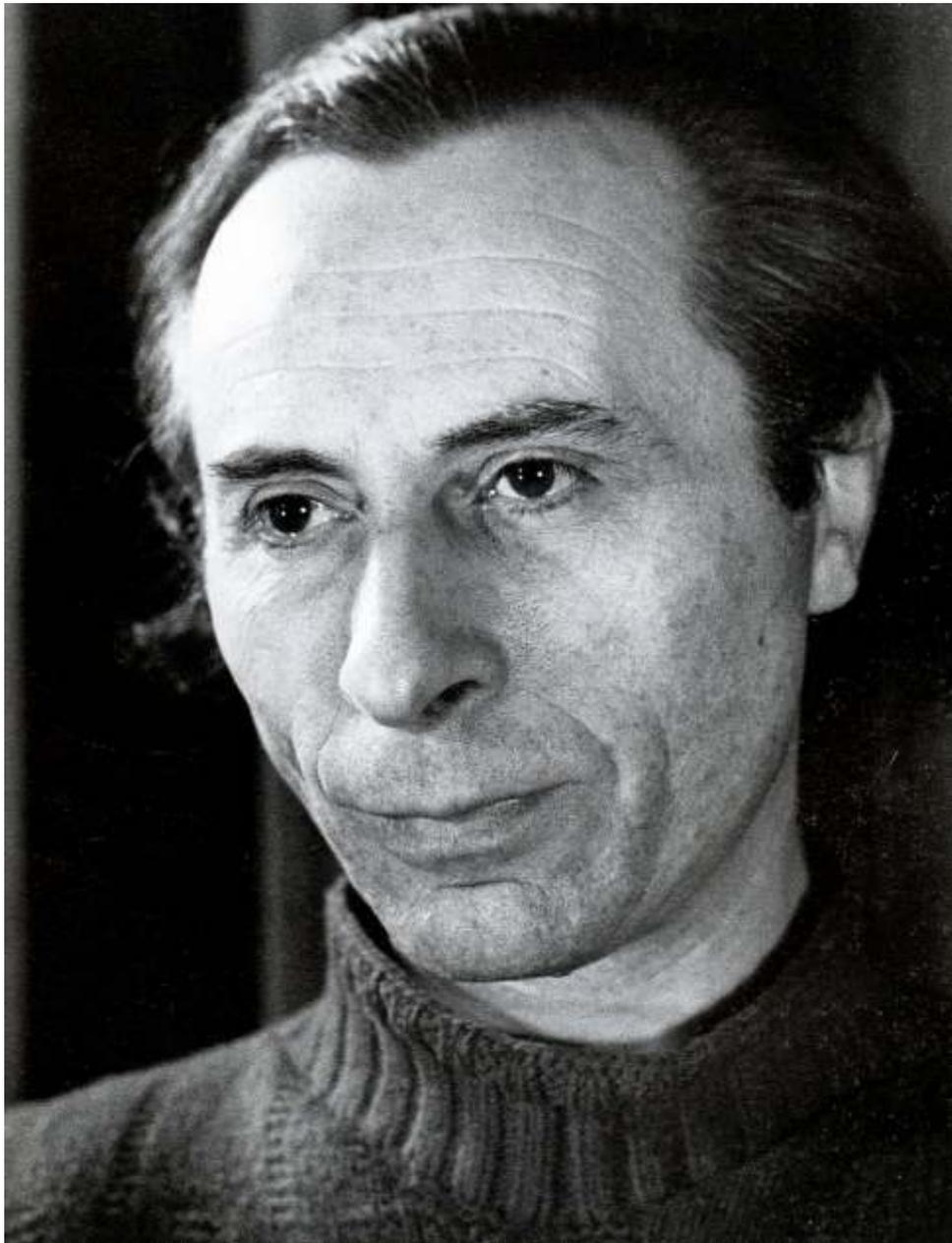
Esperamos que os leitores que ainda não conheciam esta forma de arte consigam compreender melhor esse fabuloso universo e aqueles que já a conhecem encontrem informações que os ajudem e complementem a sua pesquisa.

Saudações a todos

Victor de Seixas

AGRADECIMENTOS:

Vânia Leite, Fernando Nogueira, Bruno Di Trento, Valdir Rivaben, Jurandy Valença Christina Maria Müller, Paulo Jonas de Lima Piva, Carolina Seixas, Tote Justino e a todos aqueles que colaboraram para este projeto.



Etienne Decroux, Março de 1950. Foto: Etienne Bertrand Weill.

“Nós sabemos bem que uma pessoa que pensa, ou que sabe que vai pensar, sente a necessidade de sentar-se, ou de parar de se mover. Uma pessoa não pensa enquanto está correndo. Mas, aqui, nós estamos conclamando uma arte, a arte da Mímica, dizendo: 'Você precisa pensar enquanto se move'... Nossa arte, à primeira vista, parece impossível. É exatamente isso que a torna tão excitante: a impossibilidade.”

Etienne Decroux



Apoio Cultural:



"Liberdade em Pindorama"

INSTITUTO MUNICIPAL DE
**FOMENTO
TEATRO**



Oficina Cultural
Oswald de Andrade



Espaço Cultural Pindorama

Produção:



Angatu

www.angatu.net