



## VINTE ANOS SEM ÉTIENNE DECROUX (1898-1991)



TRAJETÓRIAS DA MÍMICA  
CORPORAL DRAMÁTICA

ISSN 2175-0890

CADERNO **03**

“

O MOVIMENTO É UMA  
SÉRIE DE ATITUDES.

”

ÉTIENNE DECROUX  
.....

# EXPEDIENTE

PROJETO MÍMICAS

CADERNO 3 - 2011

ISSN 2175-0890

VINTE ANOS SEM ETIENNE DECROUX (1898-1991)

- TRAJETÓRIAS DA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA

EDITORES: VICTOR DE SEIXAS E ROSE PRADO

REVISÃO: ROSE PRADO

PROJETO GRÁFICO: ARTE E DESIGN

AGRADECIMENTOS: MARISE FLACH, STEFANO

CORTI, JULIETTE STREITWIESER, ANA MARIA

TANNUS, BRUNO DI TRENTO, CHICO AMÉRICO, DYEGO

STEFANN, EULICI GUIMARÃES, FÁBIO SANTOS,

KOKIMOTO ROCHA, MARCELO CHAYN, SANDRA BRITTO,

VANIA LEITE E VALDIR RIVABEN.

“PROJETO REALIZADO COM O APOIO DO GOVERNO DO

ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DE ESTADO DA

CULTURA - PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL - 2010”.

PROJETO MÍMICAS

[WWW.MIMICAS.COM](http://WWW.MIMICAS.COM)

[WWW.FACEBOOK.COM/PROJETOMIMICAS](http://WWW.FACEBOOK.COM/PROJETOMIMICAS)

[CONTATO@MIMICAS.COM](mailto:CONTATO@MIMICAS.COM)

# ÍNDICE

## APRESENTAÇÃO

- ROSE PRADO

5

## THOMAS LEABHART

- O HOMEM QUE PREFERIU ESTAR DE PÉ  
- MEGALOMANÍACO OU UM GÊNIO?

6

## EUGENIO BARBA

- O MESTRE OCULTO

10

## EDWARD GORDON CRAIG

- FINALMENTE UM CRIADOR NO TEATRO, PARA O TEATRO

15

## DECROUX SOBRE ARTAUD

- TRECHO DE UMA PALESTRA DE DECROUX,  
EM 29 DE FEVEREIRO DE 1980

18

## ENTREVISTA COM

ETIENNE DECROUX

22

## ENTREVISTA DO ANIVERSÁRIO DE 80 ANOS

FINALMENTE UM CRIADOR NO TEATRO, PARA O TEATRO

27

## DECROUX SOBRE A DANÇA, PERSONALIDADE

E AS CATEGORIAS DE MÍMICA CORPORAL

- TRECHO DA PALESTRA EM 31 DE JANEIRO DE 1975

32

## ETIENNE DECROUX

- UMA EXPLICAÇÃO CONCISA DA NATUREZA DA MÍMICA CORPORAL

38

## MICHELE MONETTA

- A MÍMICA CORPORAL: A DERIVAÇÃO DE UM GÊNERO E SEU  
VERDADEIRO RENASCIMENTO NO TEATRO DAS PALAVRAS

40

## YVES LEBRETON

- ENCONTRO COM ETIENNE DECROUX

45

## PALAVRAS FINAIS

- VICTOR DE SEIXAS

49

Em homenagem a Etienne Decroux, este número traz traduções de entrevistas e textos de Decroux e de personalidades de grande importância para as artes cênicas mundiais, bem como, reflexões de artistas-pesquisadores contemporâneos. Os números dos cadernos de estudos do Projeto Mímicas são lançados anualmente, durante a Mostra de Mímica Contemporânea e seus exemplares são distribuídos gratuitamente.

Nestas duas últimas décadas, artistas da Mímica procuraram por Etienne Decroux, uns encontraram um homem de pensamento contundente, atento aos acontecimentos sociais e políticos de sua época, outros um poeta do movimento, outros um cientista obstinado pela perfeição e uma infinidade de outros Decroux. Muitos, como eu, não conviveram com o artista francês, conheceram Decroux por seus textos e seu legado técnico, artístico e histórias transmitidas por seus ex-alunos e ex-assistentes. A arte foi ricamente alimentada por estes olhares, as experiências pessoais somaram-se para que a Mímica corporal continuasse germinando, gerando o novo. O minucioso e leve corpo da bailarina, a força precisa do ator, a agilidade do acrobata, a energia do performer, o dramaturgo, o pesquisador acadêmico, tudo isso contribuiu (e contribui) para que a pesquisa de Decroux não fique estagnada no passado, o que seria um terrível destino para a obra de um homem tão ligado ao seu contemporâneo. A história de cada um é algo inevitável e inegável, mesmo quando há um grande esforço para reproduzir a corporalidade e os conceitos de Decroux, por admiração e fidelidade ao mestre ou esmero, a cada vez que ficamos em pé, uma parte de nós entra para esta história, um novo corpo se levanta para construí-la.

# APRESENTAÇÃO

Desta maneira, homenagear a Decroux, é homenagear também a estes que continuarão a se levantar e a oferecer generosamente suas próprias histórias e olhares à Mímica Corporal Dramática e àqueles que não procuram mais por Etienne Decroux nos porões.

Agradecemos a todos que contribuíram com este número. Excelentes perspectivas para todos!

## **Saravá!**

Rose Prado  
Projeto Mímicas

São Paulo, setembro de 2011. ■

# THOMAS LEABHART

Tradução: Victor de Seixas

*O HOMEM QUE PREFERIU ESTAR DE PÉ  
– MEGALOMANÍACO OU UM GÊNIO?*



Foto: Kokimoto Rocha

Em 1992 o jornal “Sunday Times”, em Londres, o chamou de “um dos grandes iluminados do mundo do Teatro”, colocando Etienne Decroux entre um dos “1000 construtores do século vinte”. Decroux às vezes é chamado de “Pai da Mímica Moderna”; citado de forma freqüente, mas lido raramente; freqüentemente mencionado, contudo raramente compreendido. Etienne Decroux: o nome é conhecido por todos em nosso campo, mas poucos tiveram uma experiência com seu trabalho em primeira mão.

O nome de Decroux flui facilmente junto aos seus contemporâneos: Craig, Copeau, Meyerhold, Dullin, Jouvet, Artaud, mas por outro lado às vezes o puxam para fora do fluxo da história. Por esta razão, Eugenio Barba chamou Decroux (em seu artigo nesta publicação) de “mestre oculto”; invisibilidade não pejorativa, Barba acredita que Decroux “talvez seja o único mestre europeu que tenha elaborado um sistema de regras comparável à de uma tradição oriental”.

Estudiosos e profissionais muitas vezes falam com conhecimento de causa de sua pesquisa “pura” sem nunca ter feito qualquer um dos “experimentos”, ou sobre suas “peças difíceis e não-teatrais” as quais eles nunca testemunharam. Embora seus projetos sejam muito diferentes, Grotowski é a única figura no Teatro do século XX que, sendo amplamente conhecido, é da mesma forma mal compreendido.

As razões para isso são muitas, entre elas o próprio temperamento de Decroux e sua forma intransigente de trabalho, a grande visibilidade de alguns alunos do início da pesquisa de Decroux (Barrault e Marceau), que representavam as fases menos abstratas de seu ensino, a dificuldade de “vender” ou divulgar algo que não pode ser explicado em cinco palavras ou menos, a nossa cultura comercial e secular confrontada com aquilo que é essencialmente uma arte “sagrada”.

Também, estas palavras “mestre oculto”, “maneira intransigente de trabalhar”, “sagrado”, suscita coisas (algumas corretas e algumas equivocadas) na mente dos leitores. Decroux ensinou sua paradoxal, complexa e enigmática arte, com uma clareza ofuscante, seu ensino não era esotérico, mas altamente acessível para qualquer um que passasse todos os dias durante quatro anos com ele. Quatro anos parecia ser

um longo tempo para muitos dos atores estudantes de Decroux e agora, em nossa altamente acelerada cultura teatral, onde as frases de efeito e as oficinas de treinamento ficam mais curtas e mais curtas, é uma pequena eternidade. O trabalho de Decroux é sagrado porque é tanto ou mais sobre o processo do artista (o trabalho do artista sobre si mesmo), que da apreciação do público – ou poderíamos descrevê-lo como uma forma complexa de oração tridimensionalizada, desde que lembremos que Decroux declarava ser ateu e geralmente não gostava de terminologia mística.

Decroux afirmava que os dançarinos e os músicos treinam durante décadas enquanto geralmente os atores fazem muito menos. E todas as coisas em seu trabalho que parecem fora de colocação, artificial, rígido, ou ilógico, se tornam lúcidas com um fazer cuidadoso, completo e reflexivo. Embora Decroux lesse extensivamente e profundamente, escrevesse e falasse brilhante e incisivamente, defendia a “aprendizagem sinestésica”, conhecimento incorporado-personificado, conhecendo com o corpo coisas que somente podem ser compreendidas com o corpo.

Neste terreno, três grupos se encontram e lutam contra o “Homem que Preferiu estar em Pé”: estudiosos que não praticaram, os críticos que passaram suas vidas sentados, e os atores sem treinamento. O Homem que Preferiu ficar em Pé (Steven Wasson e Corinne Soum deram este nome ao seu espetáculo de recriação do trabalho de Decroux) significa o alerta, ágil, vigilante, o ator bem treinado que está sempre lutando contra a gravidade, equilíbrio, contra a letargia e o conforto burguês que se equilibra precariamente na borda do desenvolvimento do momento dramático.

Este é um lugar especial, e que alguns podem chamar de sagrado, essa borda do desenvolvimento do momento dramático— Que Decroux considerava adequado apenas para aqueles que sofrem com seus corpos para expressar metaforicamente a luta mental do pensador. A longa e árdua viagem (uma espécie de peregrinação) não é atrativa a todos, mas aqueles que fazem a viagem encontram companheiros para toda a vida.

Decroux via o mundo dividido entre aqueles que se levantaram e aqueles que se sentaram. Os que estão em pé são os trabalhadores braçais, escultores, bailarinos e alguns atores. Os sentados são professores universitários, críticos, trabalhadores de escritório e alguns atores. Para Decroux, o estudo da Mímica Corporal não era para ser encarada de forma leviana, fácil. Para ele, era um assunto de grande importância. Ele escreveu a seguinte inscrição como uma dedicação na capa interna de uma cópia de seu livro "Paroles sur le Mime" [Palavras sobre a Mímica]:

"Não se moderniza um monumento a fim de conservá-lo. É preciso, portanto, conservar o corpo, que era forte, habilidoso, ascético. O que vai conservá-lo? O esporte não é uma das belas-artes. Alguém se entrega a ele apenas para vencer os outros. Dança não é um retrato da luta. A pantomima antiquada não é uma arte do corpo. Mímica corporal é mais do que uma diversão. Se ele sobreviver, o mundo vai sobreviver (1972)."



Thomas Leabhart  
Foto: arquivo

Lendo isso, pode-se observar: Decroux ou era um megalomaniaco ou um gênio. Como ele pode amarar a sobrevivência da humanidade a uma pequena, pouco conhecida, não amplamente praticada forma de Teatro, sendo ele o criador? Se quiséssemos, poderíamos questionar a sua saúde mental, mas a sua convicção e sinceridade são irrepreensíveis. Como Craig, Artaud, Copeau e, para quem o Teatro foi "mais do que uma diversão", para Decroux era a antítese exata do Teatro comercial de entretenimento, que ele comparava a prostituição.

Decroux foi ou um ultrajante excêntrico ou uma anomalia do Teatro do século XX, ou também ele fosse como Zeami, fundador de uma forma de Teatro importante e duradoura, que por várias centenas de anos vai ser praticado em uma variedade de maneiras diferentes, mas sempre será conhecida como Mímica Corporal, com Etienne Decroux como seu fundador.

#### Livros citados:

Barba, Eugenio and Savarase, Nicola. 1991. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London and New York: Routledge.

Decroux, Etienne. Translation of the dedication in the front cover of Paroles sur le Mime, 1972. Collection of Thomas Leabhart.

#### Traduzido de:

LEABHART, Thomas (Ed.). Mime Journal: pp 2-5

**Thomas Leabhart** – Ator, diretor e escritor. Artista e professor residente no Pomona College (EUA). Trabalhou, estudou e se apresentou com Etienne Decroux. Autor das principais obras sobre a Mímica Contemporânea, editor do Mime Journal.

**Victor de Seixas** – Filósofo graduado Universidade São Judas Tadeu e graduado pela International School of Corporeal Mime e pesquisador cênico corporal. Co-coordenador do Projeto Mímicas e diretor artístico da Angatu (núcleo de treinamento e criação cênica corporal). ■

“

EMBORA TENHA ENCONTRADO  
DIFERENTES “DECROUXS” EM CADA  
UM DE SEUS FIÉIS DISCÍPULOS,  
AFIRMO QUE TODOS ERAM  
FANTÁSTICOS. QUAL DELES ESTARIA  
CERTO? NÃO TENHO DÚVIDA QUE  
TODOS. QUERER PADRONIZAR E  
LIMITAR ESTE CRIADOR A UM  
ADJETIVO SERIA UM GRANDE ERRO.  
O QUE UNE DECROUX A TODOS,  
TALVEZ, SEJA A MULTIPLICIDADE  
DE SUA PERSONALIDADE E DE SUA  
MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA QUE  
POTENCIALIZA, COMPROVADAMENTE  
PARA MIM, A “PRESENÇA DA VIDA”.

”

LUI S LOUIS

.....

CIA. LUIS LOUIS (SP)

[WWW.CIALUISLOUIS.COM.BR](http://WWW.CIALUISLOUIS.COM.BR)

# EUGENIO BARBA

Tradução: Patricia Furtado de Mendonça

*O MESTRE OCULTO*



Foto: Arquivo

Pode ser difícil de acreditar, mas a primeira vez que ouvi o nome de Étienne Decroux foi em 1966, em Holstebro, Dinamarca, para onde o Odin Teatret tinha acabado de se transferir após deixar a Noruega. Pode ser que eu já tivesse visto aquele nome em alguns dos livros que lia, mas com certeza não tinha ficado na minha memória. Essa natureza fugaz do nome de Decroux nos faz refletir sobre uma das grandes injustiças do teatro do nosso século.

Decroux tinha começado a construir a catedral do Mimo Corporal<sup>1</sup> no final dos anos 20. Tinha conhecido Copeau, havia estudado na escola de Dullin e colaborado com Artaud. Dois de seus colaboradores-alunos daquele período já eram famosíssimos há dezenas de anos: Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau. Decroux nunca parou de trabalhar depois dos anos 20: em 1940 abriu sua escola de mimo em Paris e, em 1963, publicou seu livro *Paroles sur le Mime* com a prestigiosa editora Gallimard. Mas mesmo assim, eu que tinha frequentado a escola de teatro de Varsóvia, que havia trabalhado com Grotowski, que – como autodidata – saía caçando os livros dos mestres de teatro e devorava livros franceses, não sabia nada sobre Decroux e nem lembrava o nome dele. Pode ter sido culpa minha, pode ter sido distração, mas com certeza aquele nome não circulava, e o imenso valor do que Decroux havia descoberto e realizado não era visto como um dos tesouros do teatro. Para mim – e também para Grotowski, naquela época – a arte do mimo parecia encarnar no célebre Marceau ou em Lecoq.

Quem me falou de Étienne Decroux foi um jovem sueco, Ingemar Lindh, que durante quatro anos trabalhou na escola que o mestre mantinha em sua própria casa, em Paris. Ingemar explicou-me os princípios fundamentais do trabalho que eles faziam e mostrou-me alguns exercícios. Contou-me vários episódios relativos à personalidade de seu mestre. Também me disse que queria criar um grupo com alguns companheiros provenientes da escola de Decroux. Não possuíam uma sede. Se aceitassem viver longe das capitais do teatro – eu lhe disse – poderiam se estabelecer em Holstebro e trabalhar nas salas do Odin Teatret. Foi assim que em janeiro de 1967 Ingemar Lindh, Yves Lebreton, Maria Lexa e Giselle Pélissier vieram para Holstebro, para o Odin Teatret, onde criaram o Studio 2.

Eram completamente independentes, faziam teatro de um modo profundamente diferente do nosso. Mas havia um interesse recíproco, e nos unia a atitude em relação ao ofício, uma maneira parecida de conjugar anarquia e autodisciplina. O nome de Decroux se tornou familiar no Odin Teatret. Étienne Decroux entrou pessoalmente no Odin em abril de 1969, quando o convidei para participar de um seminário de uma semana organizado pelo Odin Teatret e que se dedicava à “linguagem cênica”. Além do “mestre oculto”, participavam do seminário Jacques Lecoq e Dario Fo. Cada um apresentava seus próprios espetáculos e seu próprio treinamento, além de conduzir sessões de trabalho prático com os participantes, que eram atores e diretores escandinavos. Decroux estava sempre de bermuda preta e camiseta preta, e Ingemar fazia as traduções do francês ao sueco.

“*Le style c’est l’homme*”, “O povo fede”... frases como essas mais pareciam bombas naquele período que ficou gravado em nossa memória com um número: 68. Mas Decroux não era feito para se adequar às correntes do tempo. Era proletário e anárquico, mas também aristocrático. Não ensinava apenas as bases “científicas” do trabalho do ator, e sim um modo de *tomar posição* que, a partir das posturas físicas e da composição dos movimentos, causava ressonâncias na atitude ética e espiritual.

No final do trabalho presenteou-me com seu livro, *Paroles sur le Mime*, com uma dedicatória. Reli esse texto várias vezes, tornou-se uma das minhas fontes para colocar à prova os princípios da Antropologia Teatral, que comecei a identificar a partir de 1980.

\*\*\*

No início de 1969, fui a Paris para planificar a participação do Odin Teatret no Théâtre des Nations e fiz uma visita a Decroux, que, como acabei de dizer, eu queria convidar para o seminário de abril. Ele e sua esposa me receberam cordialmente em sua pequena sala de estar, conversamos durante muito tempo. Eu disse a eles que no verão seguinte iríamos a Paris com nosso espetáculo, e convidei-os para assisti-lo. Ingemar Lindh e Yves Lebreton balançaram a cabeça: Decroux não tinha mais o costume de ir ao teatro.

Mas quando o Odin chegou a Paris em junho, para minha grande surpresa Decroux e sua esposa apareceram na estreia de *Ferai*. O espetá-

culo podia ter no máximo 60 espectadores, dispostos em duas filas de bancos, uma na frente da outra. O espaço para os atores era o chão entre as duas filas de espectadores. Decroux se acomodou e na mesma hora começou a expressar, para sua esposa, suas próprias reações a essa estranha arrumação. O espetáculo teve início, mas os murmúrios dos comentários de Decroux não paravam. Pelo contrário: tornavam-se cada vez mais densos à medida que o espetáculo avançava. O espectador que estava sentado ao lado de Decroux sussurrou em seu ouvido: "*Pardonnez, monsieur, mais vous dérangez le spectacle!*" "Desculpe-me, mas o senhor está perturbando o espetáculo!" Decroux se levantou e, com ar indignado, respondeu: "*Monsieur, c'est le spectacle qui me dérange!*" "Senhor, é o espetáculo que me perturba!" Pegou sua mulher pelo braço e foi embora, passando com ares de rei entre os atores, que, impassíveis, continuavam a fazer suas ações. Ele saiu praticamente batendo a porta.

Nunca mais o vi. Mas seus textos, suas palavras, tudo aquilo que ele transmitiu oralmente a seus alunos e que eles foram capazes de me fazer perceber, tudo isso influenciou minha reflexão sobre a *presença* do ator.

As leis da arte são relativas. Não funcionam melhor ou pior porque uma é mais "certa" ou mais "verdadeira" que a outra, só funcionam quando são completamente aceitas, ou não. E assim elas colocam a própria opinião em contradição: deve-se saber que as leis não são absolutas, mas é preciso segui-las como se fossem. Daqui surge um uso paradoxal da intolerância. Muitos mestres dos teatros clássicos asiáticos não toleram que seus alunos também se inspirem no saber de outros mestres, tanto que às vezes os impedem de assistir a espetáculos de outro estilo. Decroux, desse ponto de vista, era mais "asiático" que os mestres europeus.

Mas ao contrário do que acontece no mundo, onde a intolerância serve para eliminar o que é diverso, no mundo das artes – e principalmente no mundo do teatro – a intolerância é uma ficção pedagógica: quanto mais parece feroz, mais falsa ela é. Não serve para destruir, mas para *proteger* o crescimento das diversidades. Não tem nada a ver com o poder e a disciplina imposta, e sim com a intransigência e a autodisciplina. É por isso que Decroux não aceitava nenhuma oscilação de gosto.

Ele amava a poesia e a arte da retórica, era um grande *diseur*, mas havia eliminado a palavra do Mimo: não por aversão, mas para permitir o crescimento da arte corporal, que não poderia se desenvolver com o auxílio e a mediação da fala. Essa particularíssima forma de "intolerância" artística – semelhante àquela de Craig ou de Copeau, quando diziam que não se deveria fazer espetáculos, e sim escolas; ou semelhante àquela de Grotowski, quando parecia ter eliminado a cenografia, a maquiagem e as máscaras do espetáculo – não é o resultado de uma opinião, é um exercício. Decroux falava muito enquanto seus alunos aprendiam as posições e as ações do Mimo. Muitas vezes cantava ou fazia seus alunos cantarem. Eu me pergunto se não fosse até uma maneira de ressaltar que o silêncio do Mimo era um pouco como um voto de pobreza que seus alunos tinham que praticar para fazer viver o *silêncio* do corpo.

\*\*\*

A última imagem que tenho de Decroux, já nos últimos meses de sua vida, é gloriosa e terrível. É uma imagem indireta, que chegou até mim através dos olhos e das palavras de Luis Octávio Burnier, diretor e professor universitário da Universidade de Campinas, um jovem que tinham colaborado comigo várias vezes, tanto na ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) quanto nas turnês do Odin na América do Sul, e que morreu de repente em fevereiro de 1995: seu coração parou de bater enquanto estava sob observação num hospital por causa de uma dor de coluna.

"Decroux sempre cantava durante o trabalho", me contava Luis Octávio. "O ritmo da canção conduzia a velocidade do movimento, e a intensidade da voz regulava seu dinamismo. Às vezes ele cantava sozinho enquanto nos dirigia, outras vezes fazíamos os exercícios cantando com ele. Antigas canções populares francesas ou inglesas que ele interpretava com ironia, deformando a pronúncia. Ao contrário do que acontece normalmente, o momento da expiração era a fase ativa sobre a qual ele apoiava e desenvolvia a ação. A inspiração era rápida, ela a chamava de *spasme*, era o início da ação que se chocava contra a resistência obtida ao prolongar a expiração o máximo possível". Acrescentava: "Decroux tinha obsessão pelo movimento invisível. Citava o violinista como exemplo: o arco do violino se move de forma imperceptível, mas existe um som. Não vemos o movimen-

to, mas ouvimos a música. O eco ressoa, ainda que você não queira. Ele chamava este efeito de *gong*: o movimento terminou, mas ainda assim, continua”.

Decroux cantou uma vez mais para si mesmo e para seu ex-aluno quando este foi encontrá-lo em 1990: o mestre estava sentado numa poltrona, o olhar no vazio, a boca vazia sem a dentadura. Viu o ex-aluno que o abraçava e começou a cantar, às vezes inclinava a cabeça para o lado, virava os olhos para o alto, escancarava a boca, assim como fazemos no esforço de prolongar a nota final de um verso: “o efeito violino!”, exclamava Luis. E o aluno sentia, apesar da paralisia do corpo de um velho já próximo ao fim, os dedos do mestre que apertavam ritmicamente sua mão. O antebraço e o cotovelo que estava apoiado no braço da poltrona levantavam-se durante o canto. Luis também cantou. Cantaram juntos por mais de uma hora. Foi um modo extraordinário de celebrar o silêncio.

“Ele tinha um leão dentro de si” – concluiu Luis – “e a técnica o vigiava”.

\*\*\*

Podemos dizer que ainda hoje Decroux é um mestre oculto: oculto em seus próprios alunos.

É sempre um grande prazer encontrá-los. Parece que pertencem a um mesmo clã, como se fossem atravessados por alguns valores que os unem. Que nos unem.

*L’homme qui voulait rester debout* (O homem que queria permanecer de pé) era o título do espetáculo que alguns alunos de Decroux lhe dedicaram um ano após sua morte, em Filadélfia, no início de abril de 1992. Naquele espetáculo, Steven Watson e Corinne Soum reconstruíram algumas obras do mestre, algumas partituras famosas como *Le combat antique* (O combate antigo) ou *Le menuisier* (O carpinteiro).

Eram composições de 1945 e 1931. Decroux tinha deixado de trabalhar em sua escola no início de 1987. Na prática, se levamos em conta o período de incubação, do trabalho de descoberta e de invenção conduzido a partir dos exercícios aprendidos na escola de Copeau, poderíamos falar do ensinamento de Decroux como de um ensinamento através de um século.

Será que foi mesmo uma injustiça tão grande o fato de Decroux ter permanecido desconhecido para muita gente? Com certeza foi uma injustiça que

o governo francês, tão orgulhoso de suas instituições culturais, tão solene nas nomeações e nas cerimônias, nunca o tenha considerado uma de suas glórias, deixando-o morrer praticamente no abandono. Mas eu não considero uma injustiça a fama não difusa. Foi uma escolha. Centenas de pessoas, de atores, de mestres de atores, em vários cantos do planeta, conservam a marca de Decroux de forma muito clara. Poderíamos até virar pelo avesso o paradoxo da injustiça e dizer que Decroux foi o mestre mais influente, o único a se parecer com um dos grandes mestres dos teatros clássicos asiáticos, para os quais, assim como para Decroux, é impossível separar a doutrina, a tradição, a índole pessoal, o timbre de uma voz, o modo de ficar com raiva ou de fazer humor, de ser doce ou antipático.

No espetáculo que lhe dedicaram um ano após sua morte, entre uma *pièce* e outra, foram inseridos trechos registrados da voz de Étienne Decroux, voz que parece conter em si a própria autoridade, na qual se nota a *grandeur* de certos operários anárquicos do século passado, que falavam como se fossem reis.

Todos os alunos de Decroux que encontrei pelo mundo afora, em diferentes momentos entre 1966 e hoje, têm a característica de serem filhos de um rei desconhecido. Alguns são príncipes reconhecidos e orgulhosos. Outros são filhos bastardos e amados em segredo. Ainda há os filhos repudiados e rebeldes, ou que se sentem como tal, à espera do momento do retorno. Há também os filhos que esbanjaram um saber que Decroux nunca teria desejado polir com as necessidades da divulgação. Mas todos eles são filhos de um rei. Aquele rei, repito, era um anárquico filho de um anárquico.

Em Filadélfia, no início de abril de 1992, eu era o hóspede. Como se Decroux, sem que ninguém soubesse, tivesse convidado o estrangeiro que o havia convidado em 1969. Michael Pedretti tinha organizado *A Tribute to Étienne Decroux* como uma manifestação do *Mouvement Theatre International*. Lá encontrei alguns dos colaboradores de Decroux de quem eu já tinha ouvido falar: Thomas Leabhart e Daniel Stein, Georges Molnar, Kari Margolis e Dulcinea Langfelder.

Se faço as contas, a partir de Ingemar Lindh e de Yves Lebreton, até chegar aos últimos alunos de Decroux – Eugenio Ravo, que encontrei numa

fábrica ocupada de Bologna, e Michele Monetta, que conheci em Nápoles – me dou conta de que esses alunos, ainda que só os que conheci pessoalmente, são uma tribo. Sendo assim, em que sentido é possível falar de Decroux como de um “mestre oculto”?

\*\*\*

A companhia teatral fundada por Steven Wasson e Corinne Soum, que agora dão continuidade ao ensinamento de Decroux em Londres e que, em Filadélfia, apresentaram o espetáculo no qual reconstruíram antigas e novas *pièces* do mestre, chama-se “L’Ange Fou”. Existiu realmente um anjo louco no teatro do nosso século? E quem é? Ou quem foi?

Decroux é a ponte que liga a geração de Craig e Copeau, suas investigações e suas revoltas, à geração daqueles que, na segunda metade do século, redescobriram o teatro como espaço paradoxal, veículo e revolta.

É o modelo do homem de teatro que sabe conservar a própria necessidade, a própria obstinação, a própria *incessância*, sem buscar alibis, sem ceder a acordos. Construiu sua ilha de liberdade dentro daquela pequena casa, daquela pequena sala onde recebia seus alunos. Não dependia do apoio financeiro de ninguém. Às vezes tinha pouquíssimos alunos, mas nem isso levou-o a mudar de direção. Seu conhecimento do nível pré-expressivo do ator, de como construir a *presença*, de como saber articular as transformações da energia, permanece sem confrontos na história do teatro do século XX.

Considero uma tragédia o fato de que ele não tivesse a mesma obsessão pela composição do espetáculo, e que suas tentativas resultassem numa estética que não me parece capaz de atingir o espectador e de comovê-lo. Eu me pergunto se isso aconteceu porque ele era mais apaixonado pela investigação do que por qualquer outra coisa; ou se – ao contrário – ele realmente acreditava, assim como Craig, que fosse auspicioso fechar todos os teatros por vários anos, preparando-se a partir das raízes, antes de começar.

Ou então me pergunto se Decroux não fazia teatro para espectadores inexistentes. Quando um anjo sonha como um louco, talvez ele se torne um homem louco, um ator louco, um mestre louco.

**N.E.** Há diferentes registros a respeito da tradução da expressão em francês “Mime Corporel”, embora os editores desta publicação utilizem “Mímica Corporal”, foi respeitada neste texto a opção “Mimo Corporal” utilizada pela tradutora

Tradução inteiramente revisada por Eugenio Barba

**Eugenio Barba** – Fundador do ISTA (International School Theatre Anthropology) e diretor/fundador do Odin Teatret (Dinamarca). Desde 1974, Eugenio Barba e Odin Teatret criaram sua própria maneira de estar presente em diversos contextos sociais através da prática do “escambo”, troca de expressões culturais, com uma comunidade ou uma instituição, estruturada como uma performance comum.

**Patricia Furtado de Mendonça** - Atriz, pesquisadora, professora, tradutora e consultora de projetos teatrais. Mestre em Teatro pela UNIRIO, formou-se em “Disciplinas das Artes, da Música e do Espetáculo” pela Universidade de Bolonha (Itália). Desde 1998, a convite de Eugenio Barba, traduz seus textos do italiano ao português. Atualmente, também conduz uma pesquisa sistemática sobre a relação do Odin Teatret com o Brasil. ■

# EDWARD GORDON CRAIG

Tradução: Victor de Seixas

*FINALMENTE UM CRIADOR NO  
TEATRO, PARA O TEATRO*



Foto: Arquivo

Mais de mil espectadores lotaram o teatro da Maison de la Chimie em 27 de Junho, para assistir a apresentação de Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Eliane Guyon em seu “Programa de Mímica Corporal”. Lá, eles ouviram o meu nome pronunciado várias vezes pelo Sr. Jean Dorcy, quando ele explicou-lhes a ideia primordial do evento. O Sr. Dorcy disse aos seus ouvintes que aquela apresentação de Decroux-Barrault tinha, na sua origem, várias ideias que tinham vindo de mim. Então, eu acompanhei aquela apresentação notável e assistindo percebi que era uma busca, desenvolvida ao longo dos anos, para criar uma arte para o palco.

Mas eu não sei como eu poderia justificar, por minhas ações ou minhas palavras, os grandes elogios do Sr. Dorcy – Embora eu me sinta sinceramente honrado por ser dada a mim essa oportunidade. O Sr. Dorcy talvez possa citar algo de um dos meus livros que lhe sirva como pretexto para sua afirmação generosa, mas, até então, eu permaneço livre para negar a minha participação. E o que é ainda mais importante, fico igualmente livre para enaltecer este esforço corajoso e notável.

Mas é algo maior do que apenas um esforço. Durante anos foram feitos trabalhos preparatórios com o maior cuidado, alguns sinais deste trabalho posterior ainda se agarram, inevitavelmente, ao trabalho apresentado. Mas eu não pretendo analisar isso sob uma lente de aumento, nem explicá-lo. Seria muito fácil criticar. Mas talvez faça isso, quando o trabalho do Sr. Decroux for mais familiar para mim. Agora, é suficiente insistir no fato de que mesmo se durante a apresentação, eu tivesse sido por algum momento afastado de meu entusiasmo, eu não estaria menos convencido que eu estava vendo uma séria tentativa de criar uma arte para o teatro. (Usamos a palavra “arte” cuidadosamente. Não o faríamos, se pudéssemos encontrar uma outra para substituí-la). Eu não iria tão longe dizendo positivamente que esta arte é original - Mesmo que eu esteja praticamente convencido de que é - mas eu posso jurar que o Sr. Decroux progrediu em direção a tal arte, ele caminhou sem medo com uma convicção feroz na direção correta. Que, quando perceber, já terá alcançado certamente, e o elenco era perfeitamente maravilhoso.

“Não mais do que isso?”- você pergunta. Sim, e muito mais. Estávamos presentes na criação de um alfabeto, um A, B, C da Mímica. Ou, se você não aceitar o uso da palavra “criação”, podemos dizer “redescoberta” (uma vez que uma redescoberta está em curso). Você não concorda com tudo que podemos realizar?

Tesouros se encontram sob nossos pés, aqui e ali. Devemos habituar os nossos olhos para enxergar as sementes encantadas, nossos ouvidos para ouvir os sons místicos<sup>1</sup>. Tenho viajado muito pela Europa, visitando muitas cidades na Holanda, Alemanha, Rússia, Itália, Inglaterra, Escócia, mas até agora nunca vi nada comparável a este esforço.

Você não deve fazer a mim (e a meu artigo) a injustiça de supor que eu usei palavra “esforço” três vezes a fim de diminuir o trabalho. Eu não a usei em nenhum momento para este fim, mas apenas para evitar exageros, para prevenir você – e aqueles que assistiram a performance comigo - de gritar “Bravo” muito rapidamente em uma próxima vez. Existem entre nós um bom número dos incrédulos, aqueles a quem a beleza de uma grande árvore e a força de uma formiga não os impressiona. E nós gostaríamos de ver esses amigos céticos convencidos, emocionados e gritando “Bravo!”. Sem isso, a vitória seria ganha pela meta-de. Então, da próxima vez, dê-lhes a oportunidade de aclamar Decroux um instante antes de você.

De minha parte, estou inteiramente convencido pelo que vi no dia 27 de Junho deste ano de libertação. Próximo do trabalho de Decroux e Barrault, as óperas e teatros de outros teatros estatais<sup>2</sup> da Europa parecem ridículos. Muito menos do que libertos, “mãos e pés atados” seria um termo melhor para descrevê-los.

Mesmo admitindo que não se possa colar a etiqueta de “original” sobre o trabalho do Sr. Decroux - mas diga-me, o que é original? - O que pode ser original? O Sr. Decroux pode, pelo que eu sei, ter visto há alguns anos atrás um brinquedo japonês e ter sido inspirado por isto. Ou, ainda, sido inspirado por alguns fragmentos de uma escultura grandiosa. Sem dúvida, algum viajante vai voltar algum dia das zonas geladas do norte para nos dizer que viu, no Alasca, ou na Islândia, formas de se movimentar que lembrou-lhe com frequência de Decroux, Barrault, e Guyon, em

“A passagem dos Homens sobre a Terra<sup>3</sup>”. Duvido sobre isso. Mas que importância teria? Sr. Dalcroze, o colaborador de Adolphe Appia, talvez, já tenha começado a composição de um A, B, C da Mímica. Talvez ele até já tenha chegado à letra “D”. O Sr. Dorcy não citou o nome do Sr. Dalcroze, mas ele não deve passar despercebido. Como Isadora<sup>4</sup>, inimitável e sempre imitada - ela certamente entendeu a Mímica sem sequer a necessidade de inventar um A,B,C.

Para isso existe algo incalculável, a genialidade - lembre-se sempre disso - que não tem nada a ver com talento. Por exemplo, quando o Sr. Barrault, naquela noite de 27 de Junho, realizou para nós a peça: “O cavalo”, ele realizou isso com a graça dos gênios. E se os insatisfeitos não podem perdoá-lo por isso, pior para eles. Genialidade é algo diferente de talento. Vocês franceses sabem disso, mas vou citar uma definição inglesa que gosto: “O gênio chega ao seu objetivo pela percepção instintiva e atividade espontânea, ao invés de usar um processo que permite análises bem definidas, como são usadas pelos talentosos.”

Isto é completamente Jean-Louis. É também o Sr. Decroux? Sou tentado a acreditar que o Sr. Decroux possui genialidade, mas que ele é um homem muito desconfiado. Ele não se atreve a confiar totalmente nisso. Ele desconfia disso. Ele prefere ajudar a sua genialidade ao invés de possuí-la e apreciá-la. Dizem que ele será visto como o Mestre da Mímica. Eu considero que o título já pertence a ele. Os jovens irão ler este artigo – que é especialmente dedicado a eles, como eu honro o seu entusiasmo - e como eles já têm (como eu) uma grande admiração por aquilo que o Sr. Decroux faz, eles vão ter cuidado para não discutir entre si.

Disputas podem ser boas para aqueles que sustentam as discussões políticas, mas não nos servem de qualquer maneira. Nós servimos no campo de batalha da arte, e se quisermos fazer algo de valor, devemos seguir os nossos líderes, com plena convicção. Eu segui o meu - um dia você vai ler a tradução francesa<sup>5</sup> de um livro que eu escrevi para celebrar a memória de meu mestre, Henry Irving. Discípulos, muitas vezes querem ensinar seus professores. Eu nunca fiz isso. Eu não faço isso. Tenha cuidado, então, para que o

seu entusiasmo não se degenerar em vaidade. Você certamente não quer fazer a tarefa do Sr. Decroux mais difícil do que já é. Mas é isso que você irá fazer, se vocês não se unirem para apoiá-lo - a ele e a suas ideias (e não a sua concepção pessoal da ideia dele) - para ajudá-lo a concretizar essa ideia. Ao seu lado, para ajudá-lo, Jean-Louis Barrault - ator, diretor e criador da coisa mais puramente lírica que tive o prazer de ver no palco até este momento. Eu quero dizer “O Cavalo”, como todas as criações líricas, grandes ou pequenas, isto foi fácil de entender... e era irresistível. Você reconhecia isso por si mesmo enquanto gritava, aplaudia e fazia o som mais enaltecido que eu ouvi nos últimos anos. E o que Barrault fez? Ele fez uma inclinação simples de cabeça - ele não queria vir para frente para se curvar em agradecimento, curvando-se novamente e, assim provocando novos aplausos. Esta é a atitude de um ator de rara qualidade e um homem excepcional. Guardo esta memória preciosamente.

E se você puder, e estiver disposto, acredite que eu sou sinceramente seu amigo.

Edward Gordon Craig - Arts, 3 de agosto de 1945.

#### Traduzido de:

An Etienne Decroux Album, pp. 95-978

**Edward Gordon Craig** - Teatrólogo britânico nascido em Stevenage, Hertfordshire, Inglaterra, cuja concepção teatral foi caracterizada por seu peculiar antinaturalismo e pureza cenográfica, que promoveu notável renovação aos palcos europeus no século XX.

**N.T.** (1) Sons não ordinários; (2) Nesta época os principais teatros onde ocorriam as óperas e grandes espetáculos pertenciam ao estado; (3) Peça corporal de Decroux; (4) a dançarina Isadora Dulcan; (5) O artigo foi dirigido ao publico francês. ■

# DECROUX SOBRE ARTAUD

Tradução: Victor de Seixas

*(TRECHO DE UMA PALESTRA DE DECROUX,  
EM 29 DE FEVEREIRO DE 1980)*



Foto: Arquivo

Antonin Artaud não me ensinou nada. Eu apreciava o que ele fazia. Nós entendíamos um ao outro, e nós entendíamos um ao outro sem falar, [compartilhávamos] um tipo de amizade. Ele me considerava um homem que não era como os outros. E eu o considerava um homem que não era como os outros. Uma mulher que tinha sido sua amante (que por sinal era muito bonita) me disse um dia que eu a lembrava Antonin Artaud. Nós não nos parecíamos, bem, éramos parecidos, mas da mesma maneira que parecemos com qualquer outra pessoa. Mas tirando isso [nós não nos assemelhávamos]. Eu atuei em duas de suas peças, não as que ele havia escrito. Ele montou dois ou três sonhos de Strindberg, ele gostava bastante dele.

Então, ele me levou, perguntou por mim e me escolheu, ele não escolhia simplesmente qualquer um. Ele selecionava as pessoas que não eram como as outras, que tinham uma maneira de atuar diferente.

Outra vez, foi quando eu estava atuando em vários espetáculos, um dos quais era dele, nada mais que uma peça surrealista, eu recordei.

E lá de novo, vi o seu instinto, eu reconheci uma espécie de semelhança. Tudo era a mesma coisa, mas aí está, ele não tinha uma mente de um francês! Do ponto de vista da [sua] habilidade de se explicar, ele ficava assim - misterioso. E quanto a mim, eu me esforçava de modo para que não houvesse nenhum mistério – aonde eu falo, tento [esclarecer qualquer mistério], essa era a diferença entre nós e mesmo assim apreciávamos um ao outro.

Aqui, eu vou lhe contar uma história. Havia uma personagem, eu acredito que foi em Strindberg, um personagem que teve de fazer uma declaração e após a declaração [ele tinha que fazer] algumas afirmações. Ele estava sentado e tinha que se levantar e fazer uma declaração. Artaud estava irritado e disse: "Não é isso! Olhe aqui o que você deve fazer!" [Aqui Decroux profere uma série de sons rítmicos que vão crescendo a um tom furioso, terminando com ele jogando uma cadeira]. Quando eu vi aquilo, eu disse que era muito bom, com aquela cadeira voando pelo ar -crash! Ideias como esta. Eu ainda tenho outras memórias, e outras coisas.

Ele era um pouco místico, um pouco nórdico. Isso é engraçado, porque ele era do sul e escolheu o Norte. Ele explicava as coisas, e ainda assim gostava do que eu fazia. Eu gostei muito do que ele fez em teatro falado. Nós tínhamos algo em comum: Que era que nós dois éramos anti-realistas. Lembro-me de uma conversa [que ocorreu quando] eu estava atuando em um filme que ele também estava atuando. Lá eu percebi que ele e eu, éramos o mesmo.

Em um certo momento, nós estávamos conversando sobre a avant-garde, muitos de nós ficavam entediados nas filmagem, mas eu me lembro de ter dito a ele:

"Qual é o papel que você está interpretando [neste filme]?" E me atrevi a dizer: ". O teatro avant-garde é o ator, somente isso!" Ele disse: "A mesma coisa, mas também o diretor um pouco!" [Decroux respondeu] "Mas eu não penso assim. Para mim, o ator é tudo. Quem poderia fazer sem nada mais senão o ator?" Isso se manteve dessa forma comigo. Depois disso, eu publiquei um ensaio sobre o ator, e Barrault produziu uma apresentação com base em minhas ideias, e baseado nisso, Artaud escreveu "O Teatro e Seu Duplo".

Nós éramos verdadeiramente como dois irmãos, mas não fomos capazes de ter uma conversa muito prolongada. Eu gosto de imitar o modo explicativo do século XVIII, e para ele era o oposto. Sentia-se nele um pouco da névoa do norte, esta era a diferença. Mas tínhamos as mesmas necessidades. Ele não estava zangado comigo, embora eu possa tê-lo afligido.

Ele estava preparando uma peça para uma dama. Eu não sei por que, naquele dia, ele usou a forma vous<sup>1</sup> comigo, [e ele disse] “Eu ficaria feliz se você atuasse em um dos papéis. É lá, você vai ver. O que eu espero de você é [ser] Decroux. Não o ator Decroux, mas Decroux”. Eu respondi: “Eu não vou aceitar [o papel], a única coisa que me diverte é andar sobre minhas mãos<sup>2</sup>.” E nós nos separamos. Ele poderia ter ficado com raiva de mim, mas não, ele estava sempre feliz em me ver quando nossos caminhos se cruzaram.

**Traduzido de:** Words on Decroux 2, pp. 109-110

**N.T.** (1) O pronome pessoal francês “Vous” deve ser usado em situações mais formais ou com estranhos. (2) A expressão “andar sobre as minhas mãos”, provavelmente explica a diferença entre atuar por meio de uma personagem, não pisar no chão com os próprios pés, o desafio da quebra do corriqueiro, sofrendo o risco de andar de cabeça para baixo. ■



Manise Flach, Lina Salvatore e Michele Monetta

Foto: Daniela Arcari

“ FAZEMOS PARTE DA PRIMEIRA  
GERAÇÃO DE PESSOAS QUE  
TRANSMITE A MÍMICA CORPORAL SEM  
TER CONHECIDO ÉTIENNE DECROUX.  
NUNCA FOMOS TOCADOS POR SEUS  
BRAÇOS FORTES, NEM SENTIMOS O  
CHEIRO DO TABACO QUE SAÍA DE  
SUA BOCA DURANTE SEUS CURSOS.  
NÃO PEGAMOS O METRÔ ÀS SEIS DA  
MANHÃ EM DIREÇÃO DE BOULLOGNE-  
BILLANCOURT. NÃO O ESCUTAMOS  
CANTAR A VIBRAÇÃO PEDIDA AO  
MOVIMENTO E NÃO FREQUENTAMOS AS  
CONFERÊNCIAS NAS SEXTAS-FEIRAS  
À TARDE EM SEU PORÃO ÚMIDO,  
AONDE DIVAGAVA SOBRE A ARTE E O  
MUNDO. TODAS ESSAS EXPERIÊNCIAS  
SENSORIAIS E INTELLECTUAIS  
MARCARAM FORTEMENTE O ENSINO  
DAQUELES QUE CONHECERAM  
DECROUX. SENDO ASSIM, PODEMOS,  
COM MAIS LIBERDADE, COMEÇAR A  
TRANSFORMAÇÃO DE UMA “CAPELA”  
EM UMA “CATEDRAL”. ”

LUIS TORREÃO  
.....

HIPPOCAMPE (FRANÇA)  
WWW.HIPPOCAMPE.ASSO.FR

■ ■ ENTREVISTA  
COM ETIENNE  
DECROUX

Tradução: George Mascarenhas  
.....

A MARIONETE  
.....

Eu não creio que a arte da Mímica possa existir sem uma conexão orgânica com outras formas de arte. Quando vemos que certos de nossos princípios são compartilhados com a música, com a escultura e com a poesia, sentimos como se não estivéssemos sós na face da terra. E ao comparar a Mímica como a conhecemos (Mímica Corporal) com certas artes que se estabeleceram por si mesmas, sentimos que aprendemos algo e nos fortalecemos. Por exemplo, quando temos uma idéia ultrajante e nos perguntamos como uma platéia reagiria a ela, vemos que nas outras artes, o mesmo princípio é aplicado. Todas as formas de arte têm muitos princípios em comum e é isto que as torna gloriosas. O teatro, contudo, não se parece com quase nada e é por isto que, aos meus olhos, não é glorioso.

Você me pediu para abrir a torneira marcada “mariquete” hoje, então eu vou falar sem um roteiro, improvisadamente, uma idéia levando a outra. A primeira idéia que vem à mente não é necessariamente a requerida pela lógica, mas antes aquela requerida pelo capricho e pela memória coloridos pela emoção.

No Atelier [O Atelier era a companhia de Teatro de Charles Dullin, da qual Decroux foi membro de 1925 a 1934] nós precisávamos de um garoto para algumas peças. Sua mãe o trouxe ao teatro. Eu ainda posso vê-lo - ele tinha provavelmente onze anos, e era muito mais efeminado do que deveria, apesar de sua pouca idade. Ele era membro de um teatro de crianças chamado “O Pequeno Mundo”.

Mais ou menos na mesma época, deve ter sido por volta de 1927, houve o florescimento da arte do teatro na Rússia. Coisas lindas foram feitas naquele período. Talvez os artistas ainda experimentassem um pouco de liberdade por lá.

No Odéon, eu vi o Teatro Acadêmico de Moscou. Era admirável porque percebia-se que os atores tinham estudado movimento, mas que o movimento do ator não prejudicava a peça, cujo desenvolvimento permanecia intacto. Bons filmes foram feitos na Rússia naquela época, também. Tínhamos o sentimento de que a Rússia não estava em decadência, mas em ascensão. Eu li sobre este florescimento artístico e vi

uma passagem que dizia que o governo não aceitava o teatro de crianças. Eu comparei isto em minha cabeça com a memória do garoto do “O Pequeno Mundo”. E eu disse a mim mesmo, “os russos estão certos”. É uma vergonha, aos meus olhos, uma indecência - até uma obscenidade - é imoral e chocante fazer crianças representar. Poderíamos dar a elas exercícios de Mímica que representassem ações materiais e isso eu poderia entender. Não devíamos ensinar as crianças a mentir. Não devíamos ensinar às crianças a arte de fingir estar zangado, ou o que quer que seja.

Não devemos nos esquecer de que, antes de se tornar um artista, deve-se primeiro ser uma pessoa. Eu não sei se Jack London era considerado um artista de primeira classe, mas eu sei que ele era um romancista muito bom e, de qualquer maneira, é evidente que ele era um homem antes de ser um artista. Ele até disse para alguns jovens que fizeram uma pergunta em uma entrevista: “Vocês são muito engraçados. Vocês querem praticar uma forma de arte e vocês nem viveram ainda.” Ele costumava dizer (ele deve ter tido filhas) que não gostaria que suas filhas passassem pelo que ele tinha passado. Mas é assim que é. Deve-se viver, deve-se sofrer, deve-se lutar antes de expressar-se artisticamente. Deve-se ter algo a dizer. A arte é, antes de tudo, uma queixa. Quem está feliz com as coisas como elas são, não tem nada a fazer no palco.

No dia em que todos forem felizes, se este dia chegar, não haverá mais teatro. Talvez nem haja mais arte alguma. Talvez seja o fim das artes plásticas. Uma idéia importante prevista por Platão e outros era o desaparecimento das artes em uma era humanitária. Também encontramos em Jean-Jacques Rousseau uma grande desconfiança da arte. Eu não vejo como se pode praticar uma arte se não for para representar o sofrimento - e quando se trata da arte do teatro, o ator deve colocar-se, voluntariamente, em um estado no qual a situação da vida real o colocaria -, por exemplo, a perda de sua amante. No teatro, ele teria de fingir ter perdido sua amante, para colocar-se no lugar de um homem que perdeu sua amante, quando de fato ele mesmo não a perdeu. Isto é extraordinário. Há algo de chocante nisto. Que alguém o faça depois dos vinte anos, eu entendo, mas ensinar isto a crianças é outra

coisa. Deve-se tentar manter as almas das crianças puras, preservar sua inocência. Ingenuidade significa natividade - o frescor que o homem tem quando chega ao mundo.

E tudo isto é para nos trazer à marionete. Se rejeitamos a idéia do teatro de crianças, podemos, por outro lado, encorajar um teatro de marionetes feito por crianças. Isto foi feito na Escola Sèvres em Paris, uma escola de vanguarda inspirada em educadores avançados como Jean-Jacques Rousseau, Rabelais, Montessori e Frénais.

A Escola Sèvres se intitulava “escola da ação” e entre outras coisas, as crianças trabalhavam com um jornal impresso e um teatro de marionetes. Elas não aprendiam a mentir; elas aprendiam a sonhar, o que é outra coisa. Os meninos construíam o teatro. Eles tinham que estudar geometria e carpintaria e fazer desenhos para a maquinaria do teatro. Tudo isso tinha de ser bonito e funcional. Ah! Ai está - o estetólogo que é também carpinteiro. Eles tinham de saber como trabalhar com as mãos, fazer um ângulo reto e curvas, ser artistas e carpinteiros - em outras palavras, pessoas completas. Eles tinham de ser capazes e fortes fisicamente e também saber usar a inteligência racional e estética.

As meninas faziam os figurinos que eram bonitos e práticos, para permitir o movimento. Elas tinham que lidar com os aspectos mecânicos da marionete (poderíamos chamar isso de humanidade da marionete) - como ela se movimentaria, seus isolamentos, como, ao menos na cabeça do criador, ela se articularia. Então elas tinham que movimentar as marionetes. O que elas pediriam que as marionetes fizessem?

Ali, então, estava uma forma de arte dramática, praticada por crianças, que não as ensinava a mentir, nem as colocava em um estado. Elas eram um pouco como marceneiros que olham para o objeto que vão aperfeiçoar.

Isto me lembra que na Escola de Belas Artes de Paris havia um professor que eu realmente admirava. Sinto que não nos vissemos todos os dias, que não vivêssemos no mesmo prédio, no mesmo andar e até no mesmo apartamento. Ele amava sua profissão, mas

não como modo de vida; ao contrário, ele até pagaria para praticá-la. Este homem era Paul Bellugue<sup>1</sup>. Ele deixou sua marca nas universidades. Ele me disse um dia que pensou em pedir aos alunos de arte que assumissem as atitudes que eles propunham dar aos seus esboços e desenhos. Era uma ótima idéia, mas isso não quer dizer que fosse prática.

Tudo isto nos leva de volta à marionete. Deveríamos defender o fantoche ou a marionete? O leque de expressividade do fantoche me parece limitado a uma natureza que é sempre cômica. E aí está a comédia de volta, mais uma vez, o mesmo tipo de comédia encontrado na antiga pantomima. Por que começar a vida com o cômico? Eu apoio a comédia e até tenho talento para o cômico. Mas os grandes trabalhos começam primeiro com o que é sério e a marionete deveria começar fazendo-nos chorar com “o terror e a piedade”, como concebidos na tragédia de Racine.

Que tamanho deveria ter essa marionete? Para que uma forma de arte seja grandiosa, ela deve ser grande fisicamente. Isso não é suficiente para que ela seja grandiosa ou moralmente impressionante, mas eu não vejo como uma coisa possa ser moralmente grandiosa se não for fisicamente grande. Um monumento tem de ser grande, uma estátua tem de ser grande. Turistas estrangeiros levam para casa pequenas Torres Eiffel e Arcos do Triunfo ou miniaturas do Pensador de Rodin. Não são bonitos. Você pode achar que não são bonitos porque não são uma reprodução exata, mas esta não é a razão. Tem de ser grande. Todos deveriam poder ouvir grandes pensamentos, não se sussurram idéias grandiosas apenas para um amigo. Elas devem ser ditas para uma população, todos deveriam poder ouvi-las. Precisa-se de amplificação. Precisa-se de algo que projete.

Estas marionetes, então, não podem ser coisinhas pequenas, mas devem ser maiores do que o homem médio. Desta forma podemos ver que as marionetes têm possibilidades que o corpo humano não tem. Não apenas têm facilidades, mas possibilidades. Não há dúvida de que elas podem se movimentar de um jeito que seria difícil para o corpo humano. As marionetes não conhecem as impossibilidades da articulação. A marionete pode ter partes corporais desproporcionais. As marionetes podem ter asas.

Mas deve-se ser cuidadoso, muito cuidadoso. A marionete não deve, ao tentar espiritualizar-se, fazer-se parecer com um filme animado, que é uma coisa bela por si só.

Minha idéia de marionete é uma idéia elevada. Disseram-me que em países do Extremo Oriente onde existem teatros de marionetes, as marionetes foram feitas para fazer coisas antes dos atores representarem. Uma pureza era obtida desta forma. Mas há limites, porque se eu continuar falando desta maneira vou acabar provando que os atores não são necessários. Mas, pelo contrário, os atores são realmente necessários, principalmente por sua qualidade dinâmica. Pegue o gestual de um advogado criminal por exemplo. Ele pode colocar energia no começo, no meio, ou no final do gesto, ou ele pode vibrar igualmente durante todo o movimento. Ou, ao contrário, ele pode ser lento, e desenvolver-se como uma leve brisa, gentilmente. Podem-se variar indefinidamente os ritmos e energia em qualquer desenho. A marionete não pode fazer isso.

O que quer que a marionete faça, sabe-se que ela o faz apesar das dificuldades, apesar das impossibilidades. A arte só é interessante quando ela se encontra com a dificuldade. Ela oferece uma poesia sobre a qual não se pensa: a poesia do sucesso. Há poesia no andar de um acrobata sobre uma corda estendida a trinta metros no ar. Ele anda como se andasse numa linha desenhada no chão. Há poesia no trabalho dos acrobatas, mas não poesia no sentido usual. (Os quatro membros de uma família de circo que foram sucessivamente mortos ao realizar o perigosíssimo salto mortal quádruplo de costas, por exemplo.) O espectador nunca pára de pensar que o que está vendo é difícil. Ele quer que o homem nade como um peixe, e não que ele seja um peixe. Se alguém convidasse um grupo de pessoas para ver peixes nadando num aquário, talvez elas ficassem decepcionadas. Mas se houvesse um homem em um aquário que nadasse como um peixe, bem, talvez os espectadores ficassem mais entusiasmados.

A idéia de dificuldade nos anima o tempo todo. Nós não queremos que o homem seja um anjo, queremos que ele seja um herói. Quer dizer, um homem como nós, mas que faz coisas extraordinárias. Ele salta,

sim, apesar da lei da gravidade. E tudo o que ele faz é sempre “apesar de”. É por isto que os desenhos animados e as marionetes não podem substituir completamente a arte da Mímica Corporal.

Eu iria ainda mais longe. Quando uma arte tem uma vantagem, o que é o caso da marionete, ela deve contrabalançar essa vantagem. Isto é história: desculpar-se pela facilidade e tornar difícil aquilo que é fácil.

**N.T.** (1) Professor de anatomia na Escola de Belas Artes de Paris entre 1936 e 1935, interessado no movimento humano para a produção artística.

#### **Traduzido de:**

LEABHART, Thomas (Ed.). *Mime Journal: Etienne Decroux 80th Birthday*. Nos. 7-8. Allendale – MI (USA): The Performing Arts Center – Grand Valley State Colleges, p. 41-47, Entrevista concedida a Thomas Leabhart, 1978.

Publicado originalmente em: *Mimus – Revista on line de Mímica e teatro físico*. Salvador (BA): Padma, ano 2. No. P.3-7. Disponível em [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br)

**George Mascarenhas** - Ator e diretor teatral, com formação em Mímica Corporal Dramática pela Ecole de Mime Corporel Dramatique (Londres). Mestre em Artes e Doutorando em Artes Cênicas (UFBA), integra o corpo docente do Curso de Teatro da UFS e coordena as atividades da *Mimus – Companhia de Teatro e revista on line de Mímica e Teatro Físico*. ■

Marise Flach Foto: Arquino





■ ENTREVISTA  
DO ANIVERSÁRIO  
DE 80 ANOS  
ETIENNE DECROUX

TRADUÇÃO LIVRE DO INGLÊS

POR LAURA KIEHL LUCCI

---

Meus alunos saem do metrô e abrem a porta. Eu estou aqui. Eu devo tudo isso ao meu pai que construiu esta casa com suas próprias mãos. A casa parece pequena, mas nós somos capazes de fazer tudo o que queremos fazer. Nós temos luzes, equipamentos, a possibilidade de filmar em 8mm e 16 mm. Os alunos passam pelo nosso jardim, alunos de todos os lugares. Eles entram em nossa casa e eles são chez moi. E eu sou chez moi.

A maioria dos alunos que passam pela escola está estudando Mímica apenas pelo gosto da Mímica e por nenhuma outra razão. Eles vêm porque interessa a eles aprender. Meus alunos agora ficam anos em vez de meses. Isso é bom. Tem aqueles que vêm porque a Mímica agora está na moda. Mas quando eles ficam, não é porque a Mímica está na moda.

**P:** Você pode ensinar um aluno a ser um grande mímico?

**R:** Criatividade não pode ser ensinada em uma escola. A escola libera a mente criativa, deixa-a à vontade e lhe dá confiança. Ela não ensina paixão, qualquer que seja o preço de suas lições. Existem coisas que não são adquiridas com dinheiro. Ser pontual, atento, e prodigo em esforço muscular não garante o poder de criar.

A pergunta essencial é essa: o que o aluno faz fora da escola? A escola não é a provedora daquilo que alguém pode observar. O mímico deve ter em sua cabeça o material de um romancista e em seu corpo os músculos de um ginasta.

**P:** Em que idade deveria um mímico em potencial começar a treinar?

**R:** Meus alunos não precisam começar suas lições aos 5 anos, como os dançarinos. A coisa importante na Mímica é que é necessário ser uma pessoa completa. É necessário saber o que é o sofrimento, a decepção amorosa, ter sentido remorso. Traz-se todas estas coisas para a sala de aula: este viu sua mãe morrer, este uma criança doente, este seu país invadido por um exército. Se alguém está satisfeito, se não sofreu, então ele tem pouco a dizer. O que você vai dizer no palco se você está simplesmente contente?

**P:** Então para ser um artista é necessário ser descontente?

**R:** É só olhar para todos os grandes autores dramáticos: Corneille com todos os seus defeitos, Bacon, Shakespeare! Para estar no palco é preciso ter algo a dizer e este algo a dizer é sempre descontente. Toda arte, com a exceção da dança, é um protesto – uma veemência. Se Shakespeare fosse feliz ele não teria nos interessado. Nós temos que ver no palco um retrato da nossa dor para sermos aliviados dessa dor. Sim, meus alunos têm que ter ao menos 18 anos porque eles precisam ter vivido. Isso apresenta uma inconveniência, porque fisicamente começa a ser tarde demais para se adequar às exigências musculares. O corpo perdeu um pouco de sua flexibilidade. De qualquer forma, não é suficiente saber a arte de falar, é preciso ter algo para dizer. É necessário ser um homem antes de poder ser um artista.

**P:** De onde vêm seus alunos?

**R:** Para entrar na nossa escola, tudo o que alguém precisa fazer é se apresentar. Isso é tudo. Paga-se um mês adiantado, porque então, a pessoa se comprometeu. Assim que o aluno está conosco nós vemos sua disposição. Há aqueles que estudaram dança clássica, excelente. Mas eles também precisam ser capazes de pensar dramaticamente. Há aqueles que são desajeitados, mas há algo dentro deles que mostra uma promessa; eles são intensos, eles têm presença. Eles têm algo a dizer e pouco a pouco eles aprendem a se mover ginasticamente. Eles aprendem as partes de seus corpos, a viver em seus corpos e a não confundir uma parte com outra. Há outros que entendem tudo de imediato e fazem o que pedimos, mas eles não têm nada a dizer porque eles não de-

envolveram o caráter. Quando alguém tem o caráter, mas lhe falta habilidade, isso com o tempo se resolve; mas se alguém tem habilidade e lhe falta caráter, tudo está perdido.

**P:** Como professor, então, a ênfase não é principalmente na técnica?

**R:** Na nossa escola a ênfase é no espírito geométrico, como Pascal diria. O espírito geométrico é muitas vezes confundido com o espírito científico. O que é ciência e o que é arte? Arte é recontar impressões. Com a ciência há forças externas que nós respeitamos, que para todos nós é a mesma. A circunferência para um homem que dormiu mal é a mesma que para um homem que dormiu bem. É necessário na nossa arte ter ambos estes valores- o espírito geométrico e a habilidade poética. É necessário que o artista expresse sua dor, mas em uma linguagem, não em um choro. Poetas têm linguagem – seu choro é como um líquido, mas um líquido fervente que passa através do cano estreito da linguagem. Isso é o que os alunos precisam aprender antes de mais nada. Não chore apenas, mas chore através deste fino cano geométrico.

Além disso, o aluno precisa prender sobre seu corpo: o que é direita, esquerda, vertical, uma linha reta, horizontal, o que é sua cabeça e suas pernas? O aluno deve começar a pensar seu corpo como uma escala, que o corpo desloca o espaço e é deslocado no espaço. É importante que não se faça n'importe quoi.

Quando alguém me diz que esta obediência impede o desenvolvimento ou nascimento do sentido do poético, eu digo olhe na versificação da poesia, as regras. Todos os grandes poetas que nos movem com suas dores expressam sua dor, não com gritos dos seus estômagos, mas em uma linguagem cultivada. É o mesmo com a música. A arte mais técnica de todas é a arte que tem êxito em fazer o mais fiel retrato da nossa alma!

**P:** Você esteve em Nova Iorque de 1957 a 1962. Que importância estes anos tiveram para você?

**R:** Eu tive boa sorte. A América tinha uma abertura para o que estávamos fazendo aqui na Europa. Poetas que não seriam compreendidos aqui puderam existir na América, e eu fui recebido e convidado no mesmo espírito. Eu senti que não apenas em Nova Iorque, onde eu fui primeiro convidado pelo Actor Studio em colaboração com o Dramatic Workshop, mas

em outros lugares também. Eu até fiquei um tempo no Texas, onde encenamos "In the round". Enquanto isso meu filho estava me substituindo em meu estúdio em Paris.

**P:** É verdade que sua esposa foi sua primeira parceira?

**R:** Sim. Foi Suzanne no começo e Suzanne sempre. Ela acreditava na Mímica. Em minha primeira obra "Vida Primitiva", foi ela que atuou comigo. Ela era uma grande ajuda. Ela é uma grande ajuda.

**P:** Há quanto tempo vocês estão casados?

**R:** Ah, eu não sei, por volta do mesmo tempo que a idade do meu filho. Você precisa perguntar a Suzanne, minha companheira. Eu ainda me pergunto como uma mulher pôde amar alguém como eu. Eu não sou atraente, e mesmo que fosse, isso não seria suficiente para alguém passar a vida comigo. Quando uma pessoa ama alguém é porque ela ama o que o outro ama. Não é suficiente olhar nos olhos um do outro e dizer eu te amo. Não, precisam ambos amar a mesma coisa. Nunca teria Suzanne aturado tudo o que ela aturou se ela estivesse apenas apaixonada por mim, minha pessoa. No nosso caso, o amor era a Mímica.

**P:** Os seus alunos influenciaram você no seu trabalho da Mímica corporal?

**R:** A influência dos alunos sobre o professor é grande e sempre inesperada. Quando um aluno não consegue fazer o que é requisitado, o professor, se ele é mesmo um professor, procura e analisa, decompõe e reduz, para descobrir a pedagogia do movimento. Inventa-se coisas por causa da inabilidade de um aluno em fazer o que foi pedido. Se todo aluno fizesse o que o professor pediu de imediato, a Mímica não seria enriquecida. Eu certa vez tive um aluno que podia fazer absolutamente tudo que eu pedia – ele tinha uma inteligência elástica, podia interpretar tudo. Mas com ele a pedagogia da Mímica não avançou.

Um dia um aluno disse: "O dia que você disse "cabeça sem o pescoço" você encontrou todo o seu sistema". Eu não teria pensado nesta definição, mas eu acho que é isso: a cabeça sem o pescoço, o pescoço sem o busto, o busto sem a cintura, a cintura sem o quadril, o quadril sem as pernas. Esse é o valor dos alunos!

**P:** Como você começou o estudo da Mímica?

**R:** É difícil saber precisamente quando coisas como estas começam. Antes de tudo eu tive que ganhar a vida – então eu era um ator de texto. Eu fiz cerca de 35 filmes em papéis sem importância. Em relação à Mímica, eu tive que contar comigo mesmo – eu a estudei fora do meu trabalho. A idéia veio da Vieux Colombier, tudo das improvisações feitas com Jacques Copeau. Eu não inventei nada. Eu inventei apenas a crença na Mímica. Isso evidentemente é muito!

**P:** Muitas pessoas confundem dança com Mímica corporal, e também confundem pantomima com Mímica corporal. Você poderia explicar exatamente qual é a diferença.

**R:** Eu vou tentar. Se eu tivesse me impressionado por todas as artes, mesmo que ainda não igualmente impressionado por todas elas, há uma que me desagrada. Esta é a pantomima. Pantomima: este jogo de cara e mãos que parece tentar explicar coisas, mas não têm as palavras. Eu odeio esta forma. Se alguém apenas aumenta seu rosto com caretas ele está condenado a fazer algo falso com esta careta. O rosto é estranho e pode ser obsceno – reminiscência dos apetites básicos. Isso não é arte! Pantomima supostamente diverte as pessoas. Ela nunca me divertiu. Arte deveria ser séria. Quanto à dança – ritmo na Mímica é a exceção, enquanto que na dança é a regra. Ritmo pode ser imposto em uma obra de Mímica para unificá-la, mas a obra por si só é baseada em surpresa, hesitação dramática – a Mímica precisa nascer e crescer devagar. Nós vemos dança vivendo no palco, mas nós nunca sabemos como ela nasce ou como ela morre. Dançar é não nos mostrar o nascimento da dança. Dança é geralmente ligada a uma partitura musical, e os elementos do drama são adicionados depois. A figura tradicional do dançarino é livre e ascendente; a figura típica do mímico é em conflito e preso à terra.

Por que Mímica corporal? É o corpo que precisa pagar, é o corpo que conta e prova e sofre. Quando o corpo se ergue, é a humanidade se erguendo.

Isto é o que eu acredito e eu passei muito da minha vida trabalhando para estabelecer. Eu sempre fui mais preocupado em fazer arte do que em mostrar genialidade, ou até mesmo mostrar meu próprio talento. Não é importante para mim que alguém diga que eu

sou um mímico extraordinário. Sim, eu era talentoso. Mas a genialidade esvanece. As pessoas morrem. É a arte que é eterna.

**Esta entrevista por Vernice Klier foi publicada originalmente na edição do dia 5 de Julho de 1978 do The Paris Metro. Foi traduzida do francês para o inglês por Vernice Klier.**

**Laura Kiehl Lucci** – Doutoranda em Artes Cênicas pela ECA-USP. Mestre em Prática Teatral pela Universidade de São Paulo, Orientadora de Arte Dramática do Teatro da USP (TUSP) e pesquisadora no Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA – USP).

**Traduzido de:**

LEABHART, Thomas (Ed.). *Mime Journal*: Etienne Decroux 80th Birthday, pp. 59-63. ■

Deborah Moreira e George Mascarenhas

Foto: Kokimoto Rocha



“

COMO PROMETEU, DECROUX SE REBELOU RADICALMENTE CONTRA O TEATRO, TAL COMO ERA PRATICADO NA SUA ÉPOCA, CHEGANDO AO PONTO DE QUERER RECRIÁ-LO. CONDENADO A TRABALHAR COM QUE LHE RESTAVA – SEU PRÓPRIO CORPO – ENCONTROU TODO TIPO DE LIMITAÇÕES. ASSIM COMO PROMETEU, QUE SOCORREU COM PAIXÃO A HUMANIDADE LHE DANDO O FOGO, DECROUX DISPENSAVA TODA SUA ENERGIA, TODAS SUAS PAIXÕES POLÍTICAS, MISTURA DE RIGOR, IDEALISMO E REALISMO, PARA O TEATRO. É, AINDA COMO PROMETEU, ELE ERA CONSIDERADO POR ALGUNS COMO UM VISIONÁRIO DOTADO DE UM PODER DE PERSUAÇÃO FORA DO COMUM. “NÓS NÃO SABEMOS NADA E VAMOS APRENDER JUNTOS UMA TÉCNICA”, DIZIA ELE. ÉTIENNE DECROUX NÃO PRECISAVA SER REVOLUCIONÁRIO, NEM AVANT GARDE, ELE TEVE MUITO MAIS A FUNÇÃO DE SER EXEMPLAR COM RELAÇÃO À VONTADE E À PERSEVERANÇA, DIZENDO AOS HOMENS: “TUDO É POSSÍVEL”.

”

LEELA ALANIZ.

CIE. PAS DE DIEUX (FRANÇA)  
WWW.PASDEDIEUX.COM

**DECROUX** SOBRE A DANÇA,  
PERSONALIDADE E AS CATEGORIAS  
DE MÍMICA CORPORAL

TRECHO DA PALESTRA EM 31 DE JANEIRO DE 1975  
TRADUÇÃO: VICTOR DE SEIXAS

Por que ouvem dizer que eu detesto a Dança? É o oposto. Quando eu digo que eu quero distinguir a Dança da Mímica, é para que ela seja mais bonita, mais pura, para que se desenvolva em largura e profundidade. A Dança é uma grande coisa. É um domínio vasto. É um pouco como na música.

Ao combinar notas e somente ao combinar notas, se poderia passar toda a sua vida sem ver o fim de seus trabalhos. Se a Dança for pura e não buscar imitar a Mímica e misturar a Mímica com a Dança, talvez faça um grande progresso. A Dança é uma combinação de movimentos tão infinitos quanto à combinação de notas.

Conseqüentemente, se acontece uma degeneração na imaginação de um Dançarino, se ele se cansar de combinar passos, se ele se cansar de dizer “1,2,3 - 3,2,1 - 2,3,1” e assim por diante, se ele tentar fazer outra coisa, ele pode fazer pensar em um compositor musical que se cansa de combinar notas, “empareando” sons imitativos de sua suposta música. Se ele se cansar de sua profissão, pode sempre tentar fazer uma outra.

Conseqüentemente, se a Mímica é pura e se, por sua vez, a Dança é pura, estas duas artes vão se desenvolver de modo bem melhor se concentrando no que lhe é apropriado. Quando eu digo que a Dança, “não é isso. Não é aquilo. É isso. É aquilo,” não pensem que eu a detesto. É a mesma coisa quando eu digo que amo mulheres femininas. É melhor que uma mulher não imite um homem porque sua imitação de um homem estará sempre incompleta. Perderia a parte de seu encanto sem adquirir um outro encanto. Isto não significa que eu não gosto de mulheres. Gostar de uma coisa em seu estado puro, não significa que a detesta.

Entre outras coisas, das que estávamos falando na semana passada, era sobre a personalidade. Por que sou contra personalidade? Eu não sou contra ela. Eu simplesmente desejei dizer que todas as personalidades não são igualmente poderosas. Essa é a maneira que o mundo é.

Há algumas pessoas feitas para escrever os livros e outras feitas para lê-los. Se aquelas que são feitas para ler desejarem acima de tudo escrever, elas co-

meçarão escrevendo mal. E elas irão proibir os outros de escrever bem. Olhe uma trupe de atores. Se todos os atores, exceto um, falarem com uma articulação relaxada, com uma voz mal colocada que não se projete; se você tiver que se inclinar para frente para compreender o que estão dizendo; se há um entre eles que articula muito bem, e carrega sua voz até o fundo da sala, os outros irão zombar dele: “Ele está bem, não está? Todos compreendem tudo que ele diz! Se pode ouvir tudo que ele diz! Ele se mantém ereto! Ele não está na moda! Ele não está com isso!” Assim é a vida!

Eu disse outro dia, deve-se inibir a personalidade de desenvolver-se. Isso significa que para a personalidade se desenvolver, deve-se impedi-la de desenvolver. Se alguém a impede de desenvolver, coloca uma tampa sobre ela, se a personalidade é realmente poderosa, ela vai forçar o caminho para fora.

A maioria de grandes homens que colocaram a sua personalidade à prova, passa a primeira parte de suas vidas sendo considerada tola. Eles tiveram pais que lhes disseram: “Meu filho, você é um idiota. Você não é bom para nada. Você deve tentar encontrar algum trabalho no serviço público e não buscar mais nada. Você não tem nenhuma personalidade, nenhum talento”. Este indivíduo talvez prove que ele tem personalidade se levantando reto e dizendo: “Nós vamos ver isso, porque eu não penso como meus pais. Tomam-me como um imbecil.” Eu também igualmente vi pais fazerem o oposto. Inclina-se sobre a criança dizendo: “Seja muito cuidadoso. Não deixe ninguém alterar sua personalidade.” E o que isso produz? Um indivíduo patético incapaz do comandar ou obedecer.

O que é maravilhoso sobre a Dança Clássica é que os bailarinos que não tem personalidades poderosas, todavia formam um corps de ballet (corpo de baile). É por causa deles que há certa arquitetura no palco. Olhe para uma catedral. É bonita. As pedras que a compõe são modestas. Se estas pedras modestas não existissem não haveria nenhuma catedral. Se cada uma das pedras dissesse: “mas eu, eu tenho personalidade!” ou “Eu, eu sou uma catedral!” - Pode você imaginar uma catedral que seja feita das super imposições das catedrais? Seria coberta com pequenos furos! Há uma doença de pele como esta. Ficam

pequenos furos por toda ela. O celebrado pintor De-gas disse: "Você tem que desencorajar as belas artes." É a mesma ideia.

Vamos olhar o que acontece em uma perspectiva mais abrangente. Você tem a Rússia czarista. As pessoas não sabiam como ler. Elas não tinham o direito de dizer o que pensavam. Não havia nenhuma igualdade, contudo de lá saíram alguns grandes homens. Ninguém sabe por que. Olhe o número de grandes homens que vieram de Rússia czarista. Por lá havia tudo que era necessário para esmagar a personalidade de qualquer um. Contudo, tiveram personalidades. Eu li um livro marxista há pouco tempo. O autor era um real marxista. Ele teve um cargo no ministério! Ele disse: "Não sabe de aonde os grandes homens vêm, não sabe o que irá gerar ou determinar um grande homem." Para um marxista isto é muito vexatório. Ou seja, você não pode fabricar grandes homens. Isso é vexatório para mim, porque eu sou um democrata e socialista.

Eu amaria que a educação fosse livre e acessível a todos, a fim de criar um grande número de grandes homens. Produziria um grande número de licenciados em artes, que seria ótimo. Mas afinal de contas, podemos viver sem grandes homens. Os grandes homens não trazem somente vantagens. Os grandes homens causam muitas catástrofes porque têm ideias e são obcecados por suas ideias. Amam suas ideias. São capazes de deixar sua amante, mas não as suas ideias. Não se deixariam morrer por uma mulher, mas por uma ideia; e o que é mais problemático é que eles também seriam capazes de matar outras pessoas.

Há muitos que devem suas mortes aos benfeitores da humanidade. Um homem mau não pode fazer a humanidade tanta destruição quanto um homem de boa índole pode fazer. Isso é realmente algo que deveria ser discutido. Entretanto, você não deve tomar-me seriamente, porque isso é somente um lado da questão; é igualmente aos grandes homens que nós devemos a medicina. Não se sabe mais o que pensar. É o melhor e o pior. Por isso, não vale a pena fazer um grande barulho sobre grandes homens. Há um provérbio da História da Filosofia que diz assim: "Pessoas felizes não têm nenhuma história para contar." Assim,

nós podemos ignorar histórias. Isto me lembra um determinado país, onde todos sabem ler e escrever. De modo a não entrar em apuros, eu não vou dizer-lhe que país é esse. Mas eu posso assegurá-lo que não há muitas personalidades neste país. Eu conheço outro país, onde pessoas não sabem ler e escrever, mas há muitas personalidades. Se você for ao primeiro país, você ficará duramente entediado. São todos bacharéis em arte, mas você fica duramente entediado. Por insistência, todos eles têm suas personalidades, mas eles são todos iguais. No outro país que estou pensando, você encontra os olhos. Se você pergunta a um homem que esteja cavando um buraco na rua, que rota a tomar para ir a algum lugar, o pobre homem levantará sua cabeça, ele tem os olhos bonitos. Diz, "é esse o caminho." E você vai nesse sentido. E que bonita voz ele tem!

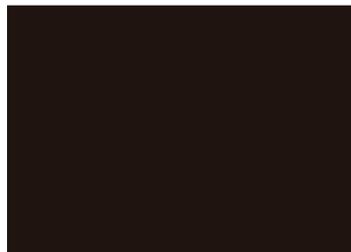
A personalidade é poderosa quando tem uma natureza profética, quando um homem tem algo para dizer. E o que isso significa: "ter algo dizer"? É algo oposto do que os outros estão pensando - o oposto do meio social que ele está. É o meio social que conta, se você quer se revoltar contra o meio social. Alguém dirá: "O que eu penso é original porque o mundo pensa de outra maneira". Mas o que é o mundo? É vasto. Pode ir até a lua, mas talvez a lua também esteja no mundo. Não será exigida coragem para discordar com os habitantes da lua. Se eu vivo na França, não preciso de coragem para discordar com os habitantes da África do Sul. Mesmo se eu fizer parte de uma minoria, não é preciso coragem, porque não viveria no mundo. Nós não vivemos na terra. Nós vivemos em nossas famílias, em nosso meio social. É um número pequeno de pessoas, mas é nosso meio social. Isto que é difícil, discordar de nosso meio social. Fora isso, que diferença faria para os hindus se você não gostasse deles? Assim, a personalidade é, antes de tudo, a libertação da mente. Você deve fazer o que acredita que é certo e não igual aos que estão à sua volta. Isto é um sinal raramente visto. E, ainda assim, gostaríamos de ver alguém com a coragem de seguir seu bom senso, em vez de uma multidão que rodeia um ou o meio em que se vive. Isso não seria bom o bastante. Além disso, levaria a uma personalidade muito forte.

O que a técnica tem a ver com tudo isso? A técnica permite a personalidade de se expressar. A técnica é uma obrigação. É uma linguagem. Ela o dirá para fazer desta maneira e não da outra maneira. Dar-lhe-á comandos. Alguém terá que falar nesta linguagem, que é a língua de todos, ideias que não são as de todos. Fazer o extraordinário com o ordinário - não o ordinário com o extraordinário. Usar as palavras que todos usam para dizer o oposto de todos. E não usar palavras que se aprendeu para pensar como todo mundo.

Olhe esta enfermidade de usar palavras novas. Elas não são melhores, mas dão uma boa impressão. Como dizemos na França, “é chique”. No lugar de “fórmula” se diz a “formulação.” No lugar do “motivo” se diz a “motivação.” No lugar do “louco” diz “demente.” No lugar de “maluco,” se diz “aberração”. Isso é encantador, não é? No lugar do “incomodado,” se diz “perturbado.” No lugar do “bom” diz “excelente.” No lugar de “é verdade” se diz “exatamente.” Em relação a qualquer coisa, se diz “de fato,” “a propósito,” “Aliás.”

Eu nem falei ainda sobre muitas palavras eruditas, porque as palavras que eu mencionei estão no dicionário, mas elas vêm dormindo na naftalina por séculos. Elas foram conservadas como estão. Estão adormecidas. Dormem o sono dos justos. Então nós dizemos, “Uau. E se tirarmos esta aqui para fora?”, mas estas não são palavras realmente eruditas. Se você quer ver algumas palavras eruditas olhem no *Nouvelle Observateur*! . E o que irrita é que estas palavras não estão nem no dicionário! Mas causam uma boa impressão.

Faça o extraordinário com o ordinário. Se, por exemplo, antes de escrever um poema o poeta deixa sair um grito, ninguém convida o público a testemunhar grito do poeta, mesmo que seja um belo grito. Imagine dez mil pessoas juntas, o poeta monta um pódio e deixa sair um grito. Que show! O que é necessário para que o poeta deixe sair o seu grito na obscuridade? Precisa aprender gramática, sujeito, o verbo, o complemento. Deve aprender tudo isso antes. Não é bastante para saber a gramática, ele deve igualmente aprender a versificação. A versificação nunca impediu grandes poetas de mostrar suas personalidades. A versificação não os impediu [grandes poetas] de dizer o que tinham que dizer.



É mais que uma função do que uma obrigação. Deve haver um determinado número de sílabas, uma rima. Logicamente falando, deve exigir algo. No entanto, a personalidade triunfa sobre esta obrigação e usa esta obrigação. E isto deu-nos Rostand, Corneille, Racine, Molière, e os encantadores poetas do século dezoito que não são tão conhecidos, como Parry, Cardinal de Bernice; e século dezenove nos deu Alfred de Vigny, Lamartine, Victor Hugo, Alfred du Musset e Baudelaire. Baudelaire, que parece um homem do coração, é extremamente cuidadoso com sua versificação. Toma mais cuidado com isso do que Victor Hugo. E quando chegamos aos que se consideram revolucionários, por exemplo, Stéphane Mallarmé, ele é muito cuidadoso, e Paul Valéry, também demasiado. Assim nós temos as pessoas que são cada vez mais e mais reconhecidas por sua virtude e sua inspiração, mas que são extremamente cuidadosas com a sua técnica.

Olhe a música: A personalidade nunca foi perturbada pela técnica. Tecnicamente a música é a mesma para todos. No entanto ela nos dá a música italiana, a música alemã. Aqui já nós temos dois pólos, dois temperamentos expressados pela mesma música. Então nós temos Vivaldi na Itália, Beethoven na Alemanha. Em toda parte o mesmo espetáculo. A técnica permite a seleção das personalidades. Aqueles que são capazes de dizer o que pensam apesar da técnica provam por isso o poder de sua personalidade. É como um homem que põe dois cubos brancos em seu calção de banho. No bolso direito põe um cubo branco pequeno, no esquerdo outro e atravessa a nado o Rio Sena. Já no outro lado do rio, no bolso direito encontra o cubo pequeno intacto porque é de mármore e no bolso esquerdo não encontra nada porque o cubo branco pequeno era de açúcar. Portanto, esta é a técnica na sua relação com a inspiração. [A técnica é o rio, mas não destrói verdadeira inspiração.]

A técnica em relação ao gênio faz-me pensar do esporte. O esporte é algo que todos conhecem, mas não é suficientemente apreciado. Tomemos a corrida no estádio. Você tem a linha de partida e chegada. Todos os corredores começam na mesma linha, mas não terminam na mesma linha. Isso é o socialismo. Todos têm os mesmos meios. A fim de provar a sua superioridade sobre os outros, todos têm a mesma técnica. A filha do padeiro que, talvez, não tenha uma personalidade muito forte, mas seus pais disseram “você deve tocar piano. Se nós recebemos convidados e a tevê estiver quebrada, você pode tocar um pouco de piano”. E você tem o filho do comissário da polícia, cujo pai diz: “você deve aprender tocar violino porque se a tevê estiver quebrada e nós tivermos convidados você pode tocar o violino. E já que a filha do padeiro toca piano, vocês podem tocar juntos”. Essa era a maneira que os casamentos eram arranjados. Assim, sem uma grande personalidade, alguém aprendeu a tocar piano de acordo com determinadas regras. Somente deus sabe o futuro. Então, quando nós vimos a filha do padeiro com o seu professor de piano na décima quarta região ao lado de um jovem com um olhar bastante tolo, ele pode ser Beethoven. Nós não podemos prever o futuro, porque mesmo um futuro Beethoven tem que aprender as mesmas regras que a filha do padeiro.

O Teatro não é uma arte, ele é um Placement Bureau<sup>2</sup>. Uma escola de Teatro é um Placement Bureau. A prova é que quando é a hora para o exame de final de ano, as pessoas que tiveram a paciência para estudar por seis meses a um ano, aparecem na frente do público. Na sala você tem os diretores de filmes, que quando vêem uma garota jovem que tenha sua personalidade, sobem no palco com um caderno e um lápis e pedem: “diga qual o seu nome?”. É um Placement Bureau.

O que é o Teatro? É pequeno como um jardim zoológico. É uma exposição de coisas naturais. Há uma loja em Paris que se especializa na venda de pequenas pedras. Eu fui lá e era maravilhoso. Havia pequenas pedras, algumas quebradas e abertas, de todo o mundo. Dentro de algumas rochas havia uma beleza natural extraordinária. Assim, isto é mais ou menos o que é o Teatro. Alguém que diz: “Isto sou eu! Eu quero me mostrar em meu estado natural! Eu não tenho nada a

aprender. Sim, eu tenho algo a ensinar aos outros. Eu tenho que mostrar-lhes minha alma, porque eu sinto que eu tenho uma alma que seja digna de ser mostrada.” Desde que todos saibam como falar, até mesmo os muito jovens; e esta pessoa tem características e um caráter interessante; e esse tem um nariz perfeito. Assim é como você se transforma em um ator, mas isso não é arte. Demanda-se tempo aprender música, mas quanto tempo se precisa para aprender a atuar? Nenhum. Isto é porque as pessoas se contentam com atores como eles são.

Deve-se encorajar a técnica! A técnica não cai do céu. Não apareceu no mundo como uma espinha no nariz. Foram os homens que um após o outro fizeram uma seleção e aos poucos estabeleceram as regras. Isso é o progresso. Eu vi uma peça de Teatro de um inglês chamada: “The Dance of Life” (Dança da Vida). E assim foi que eu tomei conhecimento do grande ator russo [Tchernov], ele entrou em cena como um gorila e foi muito impressionante e temível para se contemplar. Ele estava em algum ambiente social onde havia um pintor. Uma pintura foi trazida ao palco e com um pontapé ele rasgou a pintura. Disse, “você vê, foram necessários seis meses para que o pintor fizesse esta pintura e somente com um pontapé eu a destruo.” Essa não é a maneira que a arte avant-garde deve ser. Não deve ser destruída. Você constrói outras coisas. Você destrói somente aquelas coisas que você substitui.

O homem na sala de estar, o homem no esporte, estatuário móvel e o homem nos sonhos são os quatro setores de nossa arte. São quatro maneiras de interpretar, quatro maneiras de representação. O homem na sala de estar e o homem no esporte são pessoas “histórico-econômicas”. Apareceram por causa das manifestações econômicas que é a sua produção. Isto tem uma conotação Marxista. O homem no esporte (porque o esporte conservou algo disto) tem o comportamento do homem antes de encontrar o motor extra-animal. Personifica o homem que era um escravo da antiguidade - girando moinhos. Exibindo a tração-animal, homem como animal. Tendo vivido desta forma por muitos séculos, o homem teve certa postura. Teve que usar seu corpo para fazer determinadas coisas - coisas que exigiram força e a habilidade.

Coisas tinham que ser feitas e tomavam muito tempo. Assim, se nós atuamos por esse personagem temos um tipo especial da postura. Todas as partes do corpo têm que colaborar para criar a precisão em algum lugar ou com habilidade para tocar em um ponto preciso. É uma coisa muito especializada. Nós não conhecemos realmente estes tipos de pessoas. Você não é este tipo de pessoa. Quando nós praticamos esportes, transformamo-nos em um vestígio destas pessoas. O desportista deve ter habilidades e força. O esporte é um pouco como uma pirâmide neste ponto. Toda a força do desportista se concentra em um ponto. Há alguns que saltam, outros que levantam ou se projetam. Antes do homem ter o motor extra-animal, todos os órgãos de seu corpo trabalharam em harmonia, em solidariedade interorgânica em uma consolidada família de músculos.

O homem na sala de estar começou a se desenvolver após a descoberta do motor extra-animal. Quando havia moinhos de vento e rodas d'água, eles não eram o que mais importava. Nós precisávamos do motor a vapor. Começou muito tarde na segunda metade do século XVIII, e tomou-se tempo para aprender como usá-lo. A invenção não é tudo; você tem que saber como usá-la. Há muitas histórias a serem ditas sobre a resistência ao motor a vapor. Criaram um carro que funcionava a vapor que andava aproximadamente cinquenta milhas de Paris, e os generais de Bonaparte foram ver este carro que andava dois quilômetros por hora. Os generais retornaram a Bonaparte e disseram, "você realmente deve ver isso!" E Bonaparte foi e quando retornou, seus generais disseram, "você o viu?" Mas Napoleão era um homem moderno. Houve homens modernos ao longo da História que eram rápidos para se adaptar e ver as possibilidades. Assim o irritado Bonaparte virou-se para os generais sorridentes e repetiu várias vezes: "Vocês podem extrair uma grande lição disso," que significa que se alguém aperfeiçoar a coisa, poderia se começar algo muito significativo dela. E então em seguida vimos os motores de eletricidade e de combustão. Assim o homem transformou-se no homem na sala de estar. Não houve mais a necessidade de ser hábil ou forte.

O homem na sala de estar pode ser substituído ou representado por um operador de telefone. Imagine uma mulher sentada na frente de um quadro de telefones,

que põe plugues agora em um furo agora em outro. Para se levantar montanhas, aperte um botão. Para se trazer a água no Saara, aperte um botão. Para se drenar o Atlântico, aperte um botão. Quando o homem na sala de estar sua, é somente porque está quente. Bebe sem ter a sede. É bem vestido, e se você olha sua roupa e perceberá que ele é o oposto do homem no esporte. É outra coisa. Os dois personagens não atuam da mesma maneira. Não têm as mesmas coisas a fazer. Um dirige sua inteligência ao seu interior porque explora seu corpo. O homem na sala de estar é o oposto. Olha a mundo externo. Ele o transforma. Organiza o planeta pouco a pouco, ele se assemelha a um deus. Ele criou seu deus e depois o imitou. É secreto, calmo, receptivo, sem grandes emoções. Ele não revela a sua dor ou a alegria. Ele se conduz da mesma forma em um enterro ou em um casamento. Estatuário Móvel e homem nos sonhos de outro lado não são personagens, são maneiras de atuação.

**N.T.:** (1) Semanário francês de informação geral; (2) Escritório ou agência de colocação, que encontra para vagas para candidatos.

Traduzido de: Words on Decroux 2, pp. 111-117 ■

Etienne Decroux

Foto: Etienne Bertrand Weil



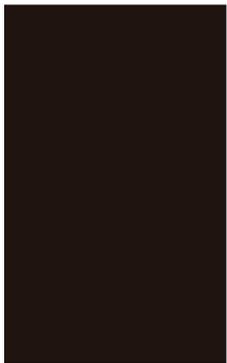
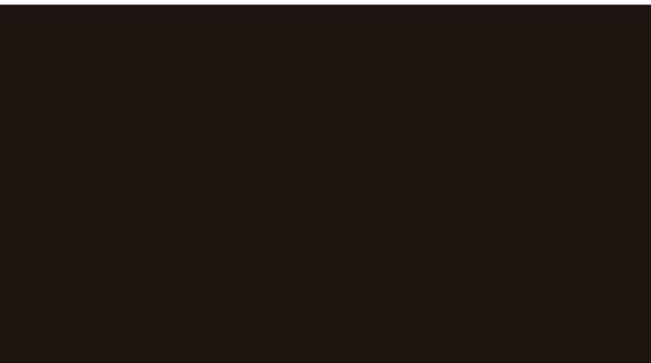


# UMA EXPLICAÇÃO

CONCISA DA NATUREZA DA MÍMICA CORPORAL

ETIENNE DECROUX

TRADUÇÃO: VICTOR DE SEIXAS



**1.** Mímica Corporal é uma arte dramática realizada exclusivamente com o corpo.

**2.** Hoje quando as pessoas sentem alguma coisa, elas muito naturalmente traduziriam isso, mesmo sem pensar, em movimento do corpo. Mas reprimem os movimentos naturais, talvez por causa do condicionamento social. A Mímica, no entanto, permite ao movimento desenvolver o que quer desenvolver. Hoje em dia quando as pessoas permitem, por necessidade, que um movimento físico gerado pelos seus sentimentos aconteça, elas o diminuem, talvez por causa do condicionamento social e pela falta de possibilidades físicas. O mímico continua este movimento que as pessoas interrompem, seguindo-o para sua extremidade lógica. E para todos estes movimentos do mímico, aqueles que ele permite e aqueles que ele desenvolve, o mímico imprime um estilo.

**3.** Assim, imaginar o nosso mímico é imaginar uma estátua em movimento, mas sem a beleza física, e com uma profusão de atitudes e movimentos.

**4.** Por tudo isso, o mímico não está de forma nenhuma condenado à câmera lenta. Ele pode se mover com uma velocidade cativante.

**5.** Seus estados são diversos: divertida graciosidade, bufonaria, comédia na maneira de Daumier<sup>1</sup>, tragédia. Ele levanta-se ao nível do sonho<sup>2</sup>.

**6.** Em oposição à dança em geral, e para a Mímico-do-ballet<sup>3</sup> em particular, o mímico não devora o espaço ou abandona-se à embriaguez do movimento. Sua ação, mesmo em sua velocidade máxima, é sempre deliberada.

**7.** Imagine se Raimu<sup>4</sup> fosse um ginasta hábil, e que graças a isso, ele traduzisse através de seu corpo o que antes apenas seu rosto e sua voz tinham expressado. Teríamos assim uma possível imagem de nosso mímico. Mas teríamos uma imagem errada, se pensamos [o bailarino] Serge Lifar. O pensamento do bailarino vem depois do movimento e do mímico antes, o pensamento que movimentava o corpo.

**8.** Diferente da “dança expressiva” e da dança “Isadoreasca”, não expressamos nossos sentimentos com os braços, mas sim com o tronco. O braço do mímico só deve agir concretamente: para a luta ou o trabalho.

**9.** Em oposição à pantomima do século XIX, nós não parecemos estar a tentar explicar algo para o público. Nós nos expressamos, apesar de nós mesmos. Além disso, enquanto essa pantomima do século XIX usou muitas expressões faciais, usamos apenas o corpo e geralmente estamos com rosto coberto. Comunicação dada por Etienne Decroux aos seus alunos em 1974.

**N.T.:** (1) Honoré Daumier (26 de fevereiro de 1808 - 10 fevereiro de 1879) foi um gravurista francês, caricaturista, pintor e escultor, cujos muitos trabalhos oferecem comentário sobre vida social e política na França no século 19. (2) Homem nos sonhos, categoria de estilos, parte da técnica da Mímica corporal. (3) Balé clássico tem uma linguagem distinta da Mímica, onde os gestos específicos transmitir significados precisos, como casamento, amor, rei, rainha, etc. altamente estilizados seqüências gestuais são muitas vezes utilizados para soletrar momentos particulares na história, e para oferecer uma mudança de ritmo vital entre set peças. (4) [ator francês de cinema e de teatro, 1883-1946]

### Traduzido de:

An Etienne Decroux Album, p. 11 ■

ANGATU - Victor de Seixas

Foto: Elias Gomes



A MÍMICA CORPORAL:  
A DERIVAÇÃO DE UM GÊNERO E  
SEU VERDADEIRO RENASCIMENTO  
NO TEATRO DAS PALAVRAS

# MICHELE MONETTA

DEDICO ESTE ARTIGO AO MEU PAI ANTONIO.

TRADUÇÃO: IVANILDO PICCOLI E ROSE PRADO



Foto: Arquivo

Fui aluno de Decroux em diversos períodos entre 1983 e 1987, depois dos estudos de Arquitetura, isto é, quando os deixei – o que ganhava com teatro e televisão na Itália era suficiente para ter autonomia e estudar em Paris.

Cheguei à França convencido que seria um bom mímico e um ator talentoso, mas depois da primeira hora de trabalho com Decroux entendi que o que tinha feito até aquele momento eram... Espetáculos, não tinha feito teatro e nem entendido sobre o corpo no espaço e o valor do treinamento do movimento! Na prática eu não sabia nada de teatro.

No primeiro dia de trabalho éramos um pouco mais de vinte e procedentes de vários pontos do mundo, como EUA, Japão, Suécia, Portugal, Alemanha, Chile, Espanha e... Itália. Um potente bonjour à tous le monde (Bom dia a todo mundo) do mestre tinha imediatamente o eco coletivo de todos ali, com bonjour monsieur!!! (Bom dia, senhor!). Decroux começou imediatamente a falar sobre contrapeso e a fazer pequenos exemplos de um homem que trocava de lugar pesados sacos ou malas de viagem. Um começo muito básico para depois explodir no tempo e nos meses de aula, nos quais explorávamos o mundo, o homem, os ideais, a boa educação, a conquista do andar sobre dois pés pelo homem, a revolução, a justiça, a marcha, a generosidade...

Lembro-me de uma manhã em que Decroux durante uma de suas exposições teóricas, olhando o infinito exclamou: - Precisamos sempre ter ideais!

Estávamos ali, em muitos, com o teatro nos olhos e admirados, com paixão e respeito ao trabalho de um dos maiores exemplos vivos do teatro do século XX.

É muita sorte encontrar os mestres! Algo começou a mudar na pequena região das certezas por ter iniciado uma viagem numa vasta maré mais calma, ou mesmo mais agitada para descobrir a matéria dos nossos sonhos, parafraseando uma famosa passagem de Shakespeare.

O que me levou até Decroux foram meus primeiros desenhos, a escultura e depois a arquitetura que junto

com a história da arte e da literatura clássica, fizeram parte dos meus estudos, na minha formação. Até meus vinte anos eu desenhava e modelava retratos, bustos e fazia pequenas esculturas arredondadas e em baixo relevo, com os olhos no desejo da potência do gesto e das vibrações da imobilidade dinâmica no espaço. No trabalho com Decroux pude reencontrar todo este trabalho novamente, mas transposto na ação cênica e no espaço dramático.

Devo sublinhar com orgulho que em 1991, quando ocorreu a morte de Decroux, pude realizar o Primeiro Festival do mundo dedicado a ele em Certosa di Padova (um complexo monumental do século XVIII, imerso no verde do sul da Itália), convidei vários artistas e companheiros do Théâtre Du Mouvement, do Ange Fou e outros, também aceitou o convite o grande Marcel Marceau.

Nos poucos dias de permanência de Marceau no Festival descobri uma pessoa extraordinária!!! Nos seus olhos tinha a inocência do jogo, no qual acreditava profundamente (naquela época tinha quase 70 anos). Maravilhosas foram as palavras que disse em relação ao seu mestre Etienne Decroux, na ocasião de um encontro com alunos e um curso de Mímica. Tinha respeito e admiração por Decroux, aquela figura fundamental em sua carreira artística. Lembro-me que ao final do espetáculo de Marceau, cansadíssimo, se recusou a todas as entrevistas em sua porta, com os jornalistas que ali se acotovelavam para entrar em seu camarim e me fez chamar pelo seu produtor de cena. Entrei timidamente no camarim e vi sentado em sua cadeira um homem encostado com todo seu cansaço... com todos os seus anos. O suor que escorria em seu rosto cansado tinha quase completamente derretido a maquiagem branca de seu personagem. Marceau ao me olhar disse mostrando as mãos projetadas no espaço e fixando com seus olhos úmidos. "Você gostou do trecho inteiro sobre as mãos? É bonito, não é? Eu estou agora aperfeiçoando. O que você achou?" E me disse sobre o contraste entre o bem e o mal, à noite e o dia, o dualismo cósmico. Um dos maiores artistas do século XX perguntava agora sobre o parecer de um desconhecido como eu que praticava Teatro e Mímica só há treze anos. Humildade e disciplina! Esta é seguramente parte da lição decrouxiana

apreendida por um aluno como Marceau. Nem todos os alunos de Decroux são ricos nessa qualidade, infelizmente.

Decroux era a favor da pesquisa contínua e do aperfeiçoamento de uma ideia de transformação da Mímica e por anos ele retornou sobre o mesmo assunto, enquanto sua curiosidade se expandia contemporaneamente nas mais diversas direções. Uma destas direções que Decroux não chegou a explorar a fundo foi da Mímica Vocal. Acredito que seja algo que permaneceu na mente e nos desejos do mestre do período dos experimentos de Copeau sobre o "grame-lô", um verdadeiro jogo onomatopéico entre a voz e a articulação, que deveria fazer vibrar a qualidade interpretativa vocal e sonora dos atores e alunos da Vieux Colombier e das suas Copias (aulas) na Borgogna.

Seguramente, Decroux era fascinado pelo canto e a palavra. O texto *Paroles Sul Le mime* (Palavras sobre a Mímica) é um grande exemplo. As palavras de Decroux escolhidas para explicar sua poética são belas no ponto de vista da musicalidade em si e dos valores que contém em seu plano conceitual. Lembro-me que um dia ele disse, em relação à música, estas extraordinárias palavras: - o mímico é como um bom cristão, que procura imitar a música como um cristão procura imitar a Cristo, mas com a consciência de nunca poder igualar-se a ele.

O seu trabalho tem também, um forte sentido prometeico. Prometeu ceder o fogo ao homem e assim, dando-lhe autonomia e liberdade da condição de súdito dos deuses e pagou pela sua escolha política com o acorrentamento numa rocha do Cáucaso, torturado pela ave de rapina.

É esta antiga dor e horizontalidade da Mímica Corporal que faz a principal diferença entre a disciplina de Decroux e a verticalidade Dança Clássica. Por definição, se sabe que a Mímica é tragicamente ligada ao solo.

A composição poética da Mímica Corporal toca, às vezes, diversos níveis de arte, mas eu sinto que o que Decroux buscava é algo mais do que a própria Mímica. Era um relato sobre o homem e sua jornada na

Terra que se relaciona com o teatro no sentido mais amplo do termo e orientava-se em direção aos atores de palavras. Os pensamentos e as memórias devem guiar os movimentos e orientar as atitudes.

Tenho uma clara lembrança do longínquo ano de 1984, quando durante uma aula, o mestre pediu ao melhor aluno que o seguisse numa despedida em um "anelé", com triplo desenho de cabeça, peito e tronco (era um movimento plástico tridimensional) e, em ressonância, uma saudação melancólica com os braços. Decroux cantou uma antiga canção francesa do século XIX e sobre seu canto fez os movimentos flexíveis e sensíveis de ator, que encantou os olhos de todos nós. Decroux, não contente com a execução da Mímica, fez repetidas vezes o mesmo movimento, e mais uma vez, entoou a belíssima canção com sua potente e segura voz de ator. Sempre muito impaciente como um leão na jaula, Decroux na enésima tentativa parou o jovem aluno e lhe disse com um tom desconsolado: - você nunca chorou por uma mulher!

Palavras vazias de pensamento não chegam aos céus dizia Rei Claudio, em Hamlet, e nós podemos dizer então que movimentos privados de pensamento não chegam à alma.

Eu vi que, infelizmente, nos últimos 15 anos de legado de Decroux restam apenas um vazio tecnicista e um estéril virtuosismo. Não tem nada mais triste que ver fábricas de mímicos.

Tantos alunos no mundo repetem articulações desnecessárias nas cenas, desconsolados contorcionismos, excesso de estilo rococó que não tem nada a ver com a potência infernal do barroco. Um militar e obtuso academicismo está passando pelas veias e no cérebro de muitos mímicos das últimas gerações, que não conheceram Decroux.

A todos, quero lembrar que não devem exhibir-se, mas devem ter um conteúdo complexo como um diamante e precisam entender a imobilidade e não a um improvável e incerto balé.

Ter um olhar encantado, ter a rigidez de uma máscara, o desejo do movimento, a apnea de uma respiração como espera... longa... dolorosa... para dar espaço, assim, às palavras que surgem como drama, isto é, ações.

Nápoles, 11 de junho 2011.

"O jardim das belas artes não é uma horta" Etienne Decroux  
"O ator é um atleta do coração" Antonin Artaud

**Michele Monetta** - Diretor, ator e professor de Mímica Corporal, Máscara e Commedia Dell'Arte, especializado em pedagogia teatral e co-fundador do I.C.R.A. Project (Itália)  
[www.icraproject.it](http://www.icraproject.it)

**Ivanildo Piccoli** - Ator, diretor e artista circense, mestre em Teatro pela Unesp SP em Teatro e Circo, atualmente cursando Doutorado na mesma instituição.

**Rose Prado** - Atriz, dramaturga e artista-educadora. Co-coordenadora do Projeto Mímicas, membro da Angatu (SP). ■



Michele Monetta  
Foto: Michele Attanasio

“

DIVISÃO 6, LINHA 3, TÚMULO 55,  
26 AVENUE ANDRÉ MORIZET 92104,  
BOULOGNE- BILLANCOURT, CEMITÉRIO  
PIERRE GRENIER. PARIS, 4 DE MAIO  
2002. DEPOIS DO MEU ENCONTRO COM  
MAXIMILIEN DECROUX, A POUCAS RUAS DA  
CASA ONDE SEU PAI ENSINOU UMA ARTE  
PROMETEICA. CAMINHEI ATÉ O ENDEREÇO  
FORNECIDO POR IVAN BACCIOCHI, QUE FOI  
MEU PROFESSOR NA ÉCOLE MARCEAU. SEM  
EPITÁFIO E SINAL RELIGIOSO, TÍPICO DE  
SEU ATEÍSMO, EU ENCONTREI O SEU NOME,  
DATA DE NASCIMENTO E FALECIMENTO.  
DEIXEI UMAS FLORES EM SEU TÚMULO,  
ÉTIENNE DECROUX NÃO ESTAVA LÁ . . . .  
SEGUINDO OS PASSOS DE DECROUX, EU  
ME FORMEI COM OS SEUS DISCÍPULOS,  
ANGEL ELIZONDO, CORINNE SOUM, STEVEN  
WASSON, MAURICIO CELEDON E YVES  
LEBTRETON. HOJE, EM NOSSO TEMPO, O  
SEU PATRIMÔNIO ARTÍSTICO, ESPÍRITO,  
ÉTICA E MILITÂNCIA VIVEM EM  
CONSTRUÇÃO DE “OUTRAS ARTES CÊNICAS.”

”

RICARDO GAETE

LA ESCENAFÍSICA (CHILE)  
WWW.GAETE.ORG

ENCONTRO COM  
ETIENNE DECROUX  
YVES LEBRETON

Tradução: Rose Prado



Foto: Silvano Bacciardi

Depois de empurrar o portão do edifício e me informar com a portaria, eu cruzei o hall para adentrar em um jardim em um pequeno pátio que ficava no fundo do caminho principal, uma casa de tijolos vermelhos modesta semelhante aos que René Magritte gostava de mostrar em suas pinturas.

Eu bati à porta. Um homem grande vestido em um roupão abriu a porta. Seu olhar era poderoso, sua fronte larga, nariz aquilino, seus longos cabelos. Ele cumprimentou-me com uma voz calorosa, apertou minha mão com firmeza e me levou a uma pequena sala que se comunicava com nada menos que sua cozinha.

A mobília era de uma extrema simplicidade: uma mesa de fórmica, um buffet de madeira maciça, um lavatório de porcelana, um fogão a gás e um fogão a lenha.

Fiquei espantado ao ser recebido por Etienne Decroux em pessoa, dentro deste quadro tão anônimo. Tinha notificado a minha intenção de participar de sua escola, ele chamou sua esposa Suzanne, que estava encarregada dos novos estudantes recrutados. Eu me matriculei. No dia seguinte, atravessei novamente o pátio interior do edifício, para bater na porta da casa de pequenos tijolos vermelhos. Entrei na cozinha, onde eles me convidaram para tirar os meus sapatos com os outros estudantes ao redor do fogão a lenha. Cheguei ao sótão, que serviu de camarim. Eu coloquei meias pretas e desci para o porão, convertido em um estúdio com 60 m<sup>2</sup> de linóleo, a iluminação de neon, paredes azuis claro, sua parede de espelhos, a cortina do fundo branca, uma única clarabóia e um relógio de parede. Eu me coloquei em um canto tentando seguir os exercícios, havia uma dúzia de alunos fazendo um profundo silêncio.

Descobri que sob o crânio estava uma coluna estendendo-se até o sacro, um batimento no peito, meu sangue e minha respiração, uma cintura suave, uma bacia forte, as pernas elaboradas, os pés apoiados no chão, os braços suspensos, as mãos ramificadas e todo o corpo completamente fora do controle da minha mente.

Havia uma distância entre minha vontade de agir e os movimentos imprecisos do meu corpo, que me fez perceber imediatamente que o tempo necessário para acessar o básico da linguagem do corpo não deve ser contado em meses, como eu presumia, mas em anos. Somente a perseverança pode permitir-me um dia acessar ao conhecimento deste material expressivo maravilhoso que é o corpo humano.

## A Mímica Corporal e o Teatro

Apresentamos Etienne Decroux erroneamente como “o Pai da Mímica Moderna”. Não há relação direta entre sua experiência e a tradição de Pierrots, de Gaspard Debureau e os mímicos Severin e Wague George. A Mímica Corporal, de maneira nenhuma, é uma modernização da Mímica tradicional. Ela nasceu na escola Vieux-Colombier, de Jacques Copeau, e foi o resultado de uma nova pedagogia de formação do ator focada na valorização da expressão física.

Antes de se dedicar exclusivamente à arte do movimento Etienne Decroux foi um ator. Ele trabalhou sob a direção de Jacques Prévert, Gaston Baty, Louis Jouvet, Antonin Artaud, especialmente na companhia de Charles Dullin. Sua pesquisa desenvolvida no caminho de Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, cujos escritos defendem um retorno à visualização referente à cena em total contraste com o naturalismo de Antoine e o realismo psicológico de Stanislavsky.

Em 1931, em seu artigo “Minha definição de teatro”, Etienne Decroux representa a supremacia da arte do ator, dizendo: “O teatro é a arte do ator”. Contra a hegemonia do autor e do diretor, ele coloca o ator no centro da criação teatral. Mais importante, ele percebe no corpo, um elemento básico e moderador da linguagem cênica, texto e cenografia completam um relato de estrita necessidade e dependência. A presença física do ator é, então, o germe a partir do qual toda a árvore toma forma teatral. Ele nomeou a visão desse teatro, “Teatro Completo”, em oposição ao conceito de Teatro Total, que busca uma síntese das artes, sob a orientação do diretor, grande oficial do trabalho. Essa visão encontrou plenamente as intui-

ções que me levaram à linguagem corporal. Comecei a entender a razão de meu “arrebamento físico” que senti no palco do teatro amador. Não foi o resultado de uma sensação acidental de minha subjetividade, mas o sentimento da verdade objetiva, que agora apareceu-me com toda a clareza: o corpo é a essência do teatro. Portanto, concordo com o conceito de Teatro Completo.

## O poeta ginasta e o ator criador

Quando eu bati na porta da escola de Etienne Decroux para unir o corpo e a fala, eu tive que renunciar a fala para me concentrar exclusivamente na eloquência do movimento.

Eu estava impressionado com os recursos expressivos do corpo em silêncio.

Este corpo, pragmático, foi transformado diante dos meus olhos em forma tangível capaz de transmitir o efêmero e sutil.

Gradualmente, ele brilhou em si. Vimo-lo sem vê-lo. Ele estava lá e em outros lugares, real e irreal. Ele estava transpirando sua imaginação.

Decroux gostava de falar sobre esta “ginástica poética”, a natureza dupla da Mímica Corporal, combinando a criatividade do poeta com a agilidade de um ginasta.

Ele recusava o papel do ator puramente interpretativo, para promover o ator ao posto de criador, para autor de seu poema visual, um artista em pleno direito, como o pintor que cria no mesmo momento da visão e da execução de seu trabalho. Esta exigência estava em perfeito acordo com o projeto do Teatro Completo.

Se o Teatro é a arte do ator, se a base de sua linguagem reside no poder de expressão do corpo, deve, então, abrigar o potencial criativo através de toda a composição teatral.

O padrão de Teatro tradicional baseado na transmissão do texto do autor para o ator-intérprete, através do diretor, entrou em colapso. Assumindo a criativi-

dade do poeta e da encenação da sua ação, o ator tornou-se o verdadeiro criador do trabalho teatral.

Esta concepção, aparentemente, inovou de fato a tradição da Commedia Dell'arte e as origens do Teatro francês de Molière, ao mesmo tempo, nós também muitas vezes esquecemos de que ele era diretor, ator e autor de seus próprios espetáculos.

Embora Molière escrevesse seus textos, ele realizou essa tarefa em estreita colaboração com as habilidades de seus atores e a partir de sua experiência pessoal em cena. Por esta razão, o teatro, como o de Shakespeare é eternamente vivo.

O dramaturgo Robert Green (1558-1592) escreveu em sua publicação uma acusação contra Shakespeare: “... Um corvo, o qual é decorado com nossas penas, coração de um tigre na pele de um ator?”. Neste acusava-o de ser um ator disfarçado sob as vestes de um poeta, Green, sem saber, com a acusação ofereceu o maior elogio para a posteridade.

Por muito tempo, a dramaturgia, a direção de cena e a cenografia não fizeram parte da formação do ator, os espetáculos eram como projeções cerebrais estrangeiras à realidade carnal e à arte dramática.

Será que alguma vez vimos um compositor ou um maestro que não é um músico, um coreógrafo que é um dançarino?

Tal consideração implica numa total revisão do sistema pedagógico teatral. Além do fato de que a formação do ator deve ser repensada com base na primazia do corpo, deve ser o núcleo de todas as áreas profissionais. Para Etienne Decroux, esta transformação do ator-intérprete no ator-criador exigiu primeiro a maleabilidade de seu material corporal, para que se torne permeável à fluidez mental. Apenas uma ginástica adequada poderia permitir a infiltração do pensamento na musculatura do corpo. A esta ginástica poética, Decroux denominou “Estatuário móvel”.

## Dínamo-ritmo e o processo interior

Durante a execução de suas “figuras”, Decroux dedicou atenção especial ao que ele chamou de “dínamo-ritmo” e “casualidade”, enquanto o “dínamo-ritmo” afirma a inflexão de cada gesto, a “casualidade” determina a relação entre causa e efeito de um gesto a outro. A articulação corporal no espaço se enriquece com a articulação sobre o tempo, velocidade, intensidade, expansão e contração, “ataques” e pontuações. Esta musicalidade interior do corpo era, de fato, uma primeira abordagem que tivemos de encarar. Mais profundamente, ela deve ser apoiada por nossos sentimentos. Decroux abordou esta presença interior sem o uso de motivações psicológicas. A retórica introspectiva foi totalmente alheia aos seus ensinamentos. Ele recusou esta referência porque considerou, precisamente, que a carga expressiva não pode ser extraída do ato que a contém. Ela não existe em sua relação orgânica com o processo físico que a exprime. O pensamento tem natureza imaterial, portanto efêmero. Apenas o ato, que é o testeunho, permite apreender e agir sobre ele. As portas da mente em nosso corpo. Decroux estimulava nosso interior por imagens. Ele extraía da memória de sua experiência e poderia ir além de um detalhe físico simples, uma avalanche de associações se ramificando de uma para outra. Por analogia, tivemos que as destilar em nossos corpos, a fim de extrair as essências para alimentar nossos movimentos. Decroux exigia um caminho, definia uma inflexão, mostrava uma imagem. O aluno tinha que encontrar uma síntese. Ele sugeriu a vida introspectiva sem nomear. Aboliu as fronteiras entre forma e conteúdo, o movimento, retornando à sua primeira origem, onde o corpo e a mente são inseparáveis.

## A energia

“Seiva” ou “necessidade interior”, cada uma dessas formulações abertas na névoa psíquica, geradoras de todas as linguagens e todos os impulsos expressivos. Quanto mais eu olhava, menos eu poderia nomear. Dependendo do ângulo de observação interpretativa, elas se apresentavam de formas diversas. Isto pode

surgir a partir de uma clareza cristalina, mostrar-se através do véu dos sonhos, ao longo das curvas da memória ou rompimentos na extremidade dos sentidos. Cada vez, sua manifestação parecia ser o reflexo de uma realidade única que me escapava. Diante desta serpente de mil cabeças, eternamente hipotética e fugaz. Eu tentei então identificar a matriz original. Progressivamente, a definição se detalhou para se dissolver em uma substância mais básica que chamei: Energia.

A Energia contém potencialmente todos os estados de consciência e de não-consciência. Nela, as múltiplas facetas de nosso interior, não são mais fórmulas estáticas aprisionadas sobre os muros de nosso raciocínio discursivo. Tornam-se raios excêntricos de um único núcleo luminoso em estado de refração. Mais importante ainda, o conceito de Energia, através da sua integração em termos absolutos, pode romper os armazéns da mente introspectiva, inserindo o coração do nosso organismo biológico. Com esta equação de fusão, o pensamento é mais um resultado de um único processo neuronal confinado as circovoluções do córtex, como a neurologia busca demonstrar, mas emana de nossa totalidade orgânica, porque o fluxo eletromagnético que a anima, surge a partir de nossa estrutura atômica e celular. A energia é única e múltipla, éter e matéria. Ela é a fonte do mesmo sopro vital através do Ser e da Existência, nossas mentes e corpos. Este conceito será o centro a partir do qual toda minha técnica sobre Corpos Energéticos se desenvolverá nos próximos anos.

Extrato de publicação a ser lançada em 2012 por Yves Lebreton.

**Yves Lebreton** - Artista francês, estudou “Mímica Corporal” com Etienne Decroux, em Paris (de 1964 a 1969). Criador e fundador do Centro Internacional de Pesquisa, Formação e Criação Teatral: “l’Albero” (Toscana/Itália).

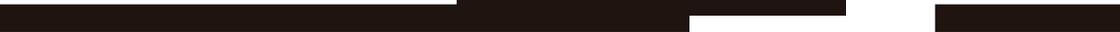
[www.yves-lebreton.com](http://www.yves-lebreton.com) ■



PALAVRAS  
FINAIS

---

VICTOR DE SEIXAS



Este ano faz vinte anos da morte de Etienne Decroux, vinte anos em que o trabalho de sua vida, a Mímica Corporal Dramática, continua a ser ensinado, pesquisado e desenvolvido por diversos profissionais, chegando hoje já a uma terceira geração de artistas que escolheram continuar a desenvolver este legado. A Mímica Corporal sobreviveu ao falecimento de seu zeloso criador graças a poucos, mas importantes artistas que deram continuidade ao trabalho, levando adiante sua pesquisa e suas visões de um Teatro onde o corpo é o princípio e o meio para a criação, mas por que se tantas pessoas passaram por sua escola, durante tantos anos e tão poucas deram continuidade ao trabalho de Decroux?

Uma das possíveis respostas seria a própria personalidade de seu criador, seu enorme zelo e sua aversão a o “celebridade”, que o levou nas últimas décadas de sua carreira, a limitar a exposição de seu trabalho restritamente ao porão de sua casa na periferia de Paris, onde funcionava a sua escola, apresentando lá apenas para um pequeno círculo de “iniciados”, além também de um forte paradigma encontrado nos profissionais de Teatro da sua época, paradigma esse que se arrasta até os dias de hoje, que é a aceitação da necessidade de um treinamento regular físico-emocional para a formação e a manutenção do trabalho artístico, a Mímica Corporal exige um treinamento regular para se atingir resultados, ela não é algo mágico, místico ou milagroso, é uma técnica voltada a desenvolver as capacidades expressivas-emocionais do artista além dos limites cotidianos e convidá-lo através de uma série de conceitos a enxergar de forma diferenciada a criação teatral, exigindo apenas duas coisas em troca: tempo dedicado a seu treinamento e reflexão/observação.

E mesmo ainda não sendo muito conhecida a Mímica Corporal, por vezes é mal interpretada, sendo considerada como algo “mágico”. Decroux era um homem interessado em política, socialista assumido, levava o trabalho/ensino em sua escola com o formato de uma guilda-medieval-moderna, onde ele era o artífice-chefe, responsável por passar as regras, delegar hierarquias e ensinar os procedimentos repetitivos e bem definidos para todas as atividades, observar e aprimorar os métodos. Os alunos, dependendo do

tempo que estavam na escola, recebiam um “posto hierárquico” e eram responsáveis por atividades específicas de seu “cargo”. Assim, provavelmente algumas pessoas dessa geração que treinou diretamente com Decroux, talvez fascinadas por sua carismática figura, colocaram-lhe uma certa “nuvem mágica”, mistificando seus rituais de trabalho, transformando Decroux, em suas fantasias, em um “grande mestre iniciático” e sua escola no porão em “escola-mágica-iniciática” e não um centro de pesquisa teatral, o que realmente era, algo que provavelmente Decroux não aprovaria, já que era ateu declarado, nas palavras de um dos seus ex-alunos:

“Mímica Corporal não é um estudo secreto, no entanto nunca foi uma forma muito popular. A personalidade ‘revolucionária e purista’ de Decroux desencorajava os apenas curiosos e sua arte parecia esotérica para muitos. A pequena e restrita: ‘ordem’ decrouxiana se mantinha fora das convenções, porque ele era menos preocupado em entreter os espectadores do que transformar os seus alunos, em corpo e mente...”

(Deidre Sklar, *Acting (re)considered*, Routledge, London 1995)

Mas retornando aos profissionais sérios que se dedicaram a dar continuidade a este belo trabalho, temos hoje poucas, mas diferentes escolas com distintas visões, uma mais fascinante que a outra, e todas voltadas para o mesmo objetivo, uma criação teatral onde a presença, o corpo, o movimento é o elemento primordial para a criação.

O Projeto Mímicar teve o privilégio de trocar com vários desses profissionais e mantém como um dos objetivos principais promover o intercâmbio com essas diferentes escolas demonstrando as várias possibilidades desta nova forma de arte, buscando ampliar a visão no lugar de restringir a uma única abordagem/ponto de vista. Acreditamos que a arte só sobrevive com a comunicação, com os encontros, a Mímica Corporal é uma forma de arte dinâmica, aberta à possibilidade de diálogo com o momento contemporâneo, mas para que ela se mantenha em movimento não deve permanecer em um museu, para sobreviver tem que respirar e respirar o mesmo ar que respiramos

agora. Este mito do gênio solitário em seu atelier, somente existe em uma visão falsamente romaneada do artesão, não creio que alguma vez tenha existido criação sem diálogo sem interação com o momento em que se vive.

Decroux, mesmo sendo zeloso, reservado e fortemente influenciado pelo romantismo anterior à sua época, tinha um olhar e criação modernista, não negava seu momento, criava como um homem moderno e estava ligado com a produção artística e cultural de sua época, mesmo trancado em seu porão, dialogava com seus contemporâneos, e seu zelo por sua arte não lhe tornou um homem cego, apenas um pouco impopular, principalmente por não buscar grandes audiências e o reconhecimento do grande público, diferente de seu aluno Marcel Marceau, que se tornou a primeira “celebridade mundial” da Mímica, Decroux escolheu manter seu trabalho como uma arte, trabalhava pelo amor de realizar algo bem feito<sup>1</sup> não se focava no reconhecimento e se preocupava mais com o processo do que com o reconhecimento pelo resultado final.

Desta mesma forma, não podemos deixar a Mímica Corporal no porão de Decroux, é importante conhecer a história, reconhecer o trabalho de nossos “mestres”, mas deixá-los. Nas palavras do próprio Decroux: “A personalidade termina, mas a arte continua”. A Mímica Corporal está além da personalidade de nossos mestres e professores e se realmente acreditarmos que vale a pena, temos que continuar a desenvolvê-la. Existe sim caminhos bem traçados no ensino da Mímica Corporal entre Decroux e os profissionais de nossa geração, que não conheceram Decroux, mas não é uma estrada reta e não parou antes de nós e nem vai parar conosco, os que escolheram continuar levando este legado terão que dar algo de si a ele, deixar que ele cresça antes de passá-lo para as próximas gerações, a Mímica Corporal não tem “donos” e nem apenas uma única forma de se fazê-la ou ensiná-la, a sua pluralidade que a torna rica e essa pluralidade irá aumentar a cada geração que se dedicar a continuar esse legado, restringi-la a uma única visão ou escola é sufocá-la lentamente, deixando-a morrer como uma bela planta em um vaso na estante sem colocar água.

Por tudo isso, mesmo o projeto Mímicas focando primordialmente na pesquisa e promoção da Mímica Corporal e suas diversas manifestações, está disponível ao diálogo com diversas formas estéticas, pesquisas e práticas que priorizem o trabalho corporal nas artes cênicas, grupos, coletivos e artistas que queiram dialogar, trocar, compartilhar seu conhecimento serão sempre bem-vindos. Deixamos as portas abertas a diferentes visões e saberes, disponibilizando também tudo que aprendemos a todos que estejam interessados. Venham dialogar conosco!

## Saravá

Victor de Seixas  
Projeto Mímicas

**N.A.** (1) Ver o livro “O Artífice” Richard Sennett ed. Record ■



ANGATU - Rose Prado e Victor de Seixas

Foto: Elias Gomes



www.mimicas.com

# PROJETO MÍMICAS

Projeto permanente, criado em 2004 e atualmente coordenado por Victor de Seixas e Rose Prado, tem como objetivo realizar ações que fomentem a pesquisa cênica corporal, com ênfase no treinamento e conhecimento da Mímica Corporal Dramática, linguagem desenvolvida pelo artista francês Étienne Decroux (1898-1991), bem como, apoiar e criar espaços para a troca de saberes, divulgações, encontros, experimentações e aprimoramento, considerando seus diálogos contemporâneos, novas tecnologias e interações com variadas linguagens e áreas do conhecimento. Em 2011, após a Mostra, o projeto inaugurará seu espaço para pesquisas, cursos e intercâmbios com a parceria do Condomínio Cultural (Pompéia - São Paulo).

APOIO .....



Organização Social  
de Cultura: POIESIS

