



## **A origem da mímica corporal : uma entrevista com Etienne Decroux**

APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO:  
**GEORGE MASCARENHAS**

Formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique (Paris/Londres), Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFBa), Mestre em Artes (UFBa), Licence d'Études Théâtrales (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III), professor do Curso de Artes Cênicas da Faculdade Social da Bahia, ator e diretor teatral. e-mail: [gmasc@uol.com.br](mailto:gmasc@uol.com.br) ou [georgemascarenhas@fsba.edu.br](mailto:georgemascarenhas@fsba.edu.br)

#### ■ RESUMO

Nesta entrevista a Thomas Leabhart, Etienne Decroux aborda aspectos históricos e filosóficos acerca do surgimento da mímica corporal dramática e expõe seus pensamentos, idéias e desejos para a arte teatral do futuro. Este texto inédito em português permite o acesso ao pensamento do mestre francês, além de oferecer pistas para o entendimento desta arte ainda pouco conhecida e praticada, mas de grande importância para o desenvolvimento do teatro físico.

#### ■ PALAVRAS-CHAVE

mímica corporal dramática, Etienne Decroux, Jacques Copeau.

#### ■ ABSTRACT

In this interview to Thomas Leabhart, Etienne Decroux approaches the historical and philosophical aspects of the origins of dramatic corporeal mime and expresses his thoughts, ideas and desires for the art of theatre in the future. This text still unpublished in Portuguese allows for the access to the thoughts of the French master, besides offering clues to the understanding of this art which is not yet well-known and practiced, in spite of its great importance to the development of physical theatre.

#### ■ KEYWORDS

dramatic corporeal mime, Etienne Decroux, Jacques Copeau.

## **Etienne Decroux e a origem da Mímica Corporal Dramática – uma apresentação**

**GEORGE MASCARENHAS**

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

■ 224

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

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

Etienne Decroux foi, efetivamente, um homem de teatro, embora desejasse tornar-se orador político na juventude. Seu trabalho tem início, justamente, em um momento histórico singular, pautado pelos grandes movimentos modernistas da primeira metade do século XX, pela sucessão de manifestos de natureza política e artística e pelas reações a estéticas vigentes

– especialmente o realismo/naturalismo – a exemplo dos procedimentos artísticos de Meyerhold, da Bauhaus, de Brecht e tantos outros.

É na École du Vieux Colombier de Jacques Copeau que Decroux, originalmente inscrito para o curso de oratória, descobre o princípio gerador de sua mímica corporal. Entre 1924-25, participa da experiência dos “Copiaux”, o grupo de 15 atores que partiram para Pernaud (Bourgogne) com Jacques Copeau, após o fechamento da École. Com Jean-Louis Barrault, seu primeiro aluno, inicia o desenvolvimento da técnica, a partir de 1931, e cria diversos espetáculos de mímica, realizando na Comédie Française, em 1945, uma de suas peças, *O Combate Antigo*, como cena integrada à montagem de *Antônio e Cleópatra* de Shakespeare. De 1926 a 1945, Decroux ganha a vida como ator de teatro, rádio e cinema, interpretando mais de 65 personagens, sob a direção de Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty e Antonin Artaud, e atuando em mais de 30 filmes, incluindo o clássico *Les Enfants du Paradis (O Boulevard do Crime)* de Jacques Prévert e Marcel Carné (1945). Só a partir de 1945, passa a dedicar-se exclusivamente à construção da mímica, viajando e dando conferências e oficinas em diversos países. Em 1963, abre a sua escola, na antiga casa de sua família, em Boulogne-Billancourt, subúrbio de Paris, onde consolidará a sua pesquisa, afastado da vida teatral corrente. (SOUM, 1998)

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

No Brasil, a mímica corporal dramática ainda é pouco conhecida, mas já possui experiências de formação e produção artística consolidadas na Bahia, através da realização do curso permanente de mímica corporal dramática, realizado durante cerca de 10 anos, em Salvador, e de sua aplicação em disciplinas das graduações em teatro (UFBA e Faculdade Social), além da criação de espetáculos e preparação corporal de elencos.

Esta entrevista, inédita no Brasil, concedida a Thomas Leabhart e publicada originalmente por ocasião do 80º aniversário de Decroux, traz alguns dos elementos de reflexão e estruturação da mímica corporal dramática: a influência de sua visão de mundo, o encontro com Jacques Copeau e a École du Vieux Colombier, a convivência com Charles Dullin e Louis Jouvet, o pensamento sobre o teatro de seu tempo, suas posições políticas e a projeção de um desejo para o teatro do futuro. Com um estilo muitas vezes divertido e irônico, Decroux indica aspectos metodológicos da mímica corporal dramática e marca os limites do que considera ser o trabalho do ator e do mímico, reivindicando “para o teatro, para o ator, a mesma disciplina de um futuro músico instrumentista”.

## **A origem da mímica corporal**

### **P: Como o senhor começou a mímica corporal?**

**R:** Em primeiro lugar, existe a minha natureza. Por natureza, eu sou o que se poderia chamar de materialista espiritual. Isto significa que me sinto subjugado pelo espiritual quando ele doa sua forma ao material. Quando eu passeava pela Itália, por exemplo, a coisa que mais me chamava a atenção era que eu tinha a impressão — talvez exagerada, mas, de qualquer modo, uma impressão — de que os italianos não acreditavam, não autorizavam e não davam nenhum crédito ao seu próprio espírito, até que ele se manifestasse na matéria.

Eu me lembro de uma vez ter lido num jornal sobre um projeto de se construir um estádio na América capaz de abrigar milhares de espectadores. Eu não me lembro se eram quarenta ou quatrocentos mil, mas era um número extraordinário.

Eu fiquei cativado pela idéia de que poderia haver tanta gente se concentrando no mesmo ponto. Eu acho isto emocionante. Certamente, isto tem a ver com o meu temperamento socialista. Eu gosto dos corais de canto e fala e de coros de procissões e de protestos e, claro, sou fascinado pelos monumentos, porque um monumento é um lugar onde as pessoas se reúnem. Cada pessoa pode ver e ser vista pelos outros. Eu acho isto emocionante. Que maravilha é sair do seu próprio e pequeno “eu”, sair de sua própria rotina. Esta é a única coisa que me absorve.

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

Uma estátua! Imagine! Algumas vezes, nós vemos escrito no pedestal de uma estátua: “Erigida com a generosidade de doações públicas”. Você já viu isto, não? Isto quer dizer que muitas pessoas se reuniram para levantar fundos para erigir a estátua. Que idéia emocionante e significativa! Contudo, tudo isto ainda não nos leva à mímica. Talvez eu me impressionasse mais com a escultura do que com a dança, porque a dança tinha alguma coisa que não me parecia, digamos, séria, que me parecia fluida, alusiva, algo que não se podia agarrar. Ela não parava, não se enraizava, não falava, não articulava.

Se fico impressionado com todas as artes, ainda que não igualmente com todas, existe uma que me desagrade francamente. E é a pantomima. Pantomima: aquele jogo de rosto e de mãos que parecia tentar explicar coisas, mas que não tinha as palavras necessárias. Eu detestava esta forma. Mas isto é muito estranho, porque a pantomima sempre tinha o propósito de divertir as pessoas. A arte deve ser, antes de tudo, séria. A pintura é, antes de tudo, séria. Ela é séria antes de vermos coisas divertidas como os trabalhos de Dufy, as esculturas de Daumier. Primeiro temos algo sério. A música é, antes de tudo, séria. A poesia é quase sempre séria e o que não é? Uma arte é antes de tudo séria e só então acrescenta o aspecto cômico. E esta pantomima me parecia ser sistematicamente cômica, mesmo antes de se saber qual era o tema. E era assim que ela existia. Era como se ela dissesse “eu deixo vocês sentirem um pouco do meu sabor”, mesmo antes de entrar no palco.

Então, eu fui à escola do Vieux Colombier e vi os exercícios que eram passados para os alunos. Eles tinham de colocar uma máscara neutra — observe que eu disse neutra — e eles tinham de usar shorts; em outras palavras, ficavam praticamente nus. E eles tinham de representar cenas nestas condições. Por que Copeau fazia estes exercícios? Para preparar o ator, porque mesmo quando o ator não está falando, ele está fisicamente presente no palco. Então, tinha de existir uma arte de ficar de pé e se mover no palco. É por isso que eles faziam aqueles exercícios.

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

Por que mímica corporal? Eu já disse um pouco porquê. Porque, finalmente, é o corpo que tem de pagar, é o corpo que conta, que provê, que sofre. E quando eu vejo um corpo se levantar, eu sinto que é a humanidade que está se levantando. Basicamente, algumas artes são, por natureza, mais políticas; outras são mais religiosas. Como se de um lado houvesse Jesus e do outro Prometeu. A pintura se inclina voluntariamente em direção à religião, mesmo que nem sempre, mas pelo menos voluntária e tranqüilamente, enquanto que a poesia rimada se inclina em direção à razão. Já é um pouco mais prometeica. E a mímica, como eu entendo, é prometeica e eu a oponho à dança deste modo.

E agora, o que mais posso dizer? Acho que terminei. Eu também posso dizer que terminei porque há tanto a dizer!

229 ■

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

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

No Vieux Colombier, havia a escola de um lado e o teatro do outro. Os alunos de um lado, os atores do outro. Temos sempre de manter isso em mente. Quando eu defendo o Vieux Colombier, é sobretudo a escola que estou defendendo. Isto não significa que o teatro fosse desprovido de interesse; ao contrário! Mas era a escola que me interessava e ainda me interessa. O que fazíamos lá? Eles tentavam dar ao aluno uma natureza humana verdadeira. Nós sabemos que um ator pode, algumas vezes, não ser nada além de ator. Como dizemos na gíria às vezes, um canastrão, um homem que sabe escolher bem as cores de sua maquiagem, que se preocupa com que



sua peruca não caia, que fala de seus papéis enquanto come, que tem conversas sobre o teatro e sobre os atores, que, em suma, nunca sai do teatro. Tudo isto é, em minha opinião, extremamente desagradável porque o teatro é, afinal, um reflexo da vida. Como é que se pode falar do reflexo e não da vida em si?

Bem, os alunos aprendiam com um método que pretendia desenvolver, ou pelo menos aumentar, a sua natureza humana. Eles aprendiam filosofia e religião gregas de forma a compreender melhor as peças gregas. E daí partiam para o teatro da Idade Média e, depois, para a Commedia dell'Arte, para a Comédia à Italiana e, finalmente, abordavam o teatro do século XVII e assim por diante. Era uma grande pesquisa do teatro, sem esquecer, evidentemente, o Oriente. Eles faziam um curso de Teatro Nô japonês que era muito bem realizado. Havia também um curso de figurinos ministrado por um especialista que mostrava figurinos através das épocas. Havia um curso de escultura ministrado por um escultor, de forma que o aluno pudesse fazer sua própria máscara. Eles próprios se tornavam escultores, de uma certa forma. Então, eles faziam máscaras e figurinos e estudavam história da música e tantas outras coisas também! Havia a mesma quantidade de professores e alunos!

Os alunos tinham uma boa condição de vida, para não ficarem dispersos, para não terem de correr para lá e para cá, nem terem de se apressar para terminar os estudos e começar a representar imediatamente. Eles tinham uma ajuda de custo pequena que lhes permitia viver. Havia, aproximadamente, uma dúzia de alunos que estudavam de quatro a sete anos. Era bastante sério.

Por outro lado, havia o teatro, ou seja, o palco, com os atores. O que Copeau fazia nisto tudo? Bem, ele lidava com o teatro em geral. Havia problemas financeiros e administrativos. Havia tudo o que é preciso em um teatro, para que alguém não durma nunca mais. Mas Copeau era, obviamente, acima de tudo, um diretor. Ele era um ator, também. Ele tinha uma voz admirável e uma articulação impressionante que, ape-

sar de incisiva, não parecia ser voluntária. Ele era um bom ator que se fosse dirigido de vez em quando, como aconteceu, teria se tornado ainda melhor. Ele não veio realmente do teatro. Ele veio da literatura e de muitas outras coisas.

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

Agora sobre articulação. Ele não vai dar ao ator aulas de articulação, nem dizer-lhe como colocar sua voz, se ela não estiver bem colocada. Não. Tudo isto é adquirido anteriormente. Se quisermos saber qual a doutrina de Copeau para o teatro, considerando que o seu teatro era feito por atores treinados antes de chegar até Copeau — se você se fizer esta questão nestas circunstâncias, não é assim tão fácil de entender.

Há momentos, quando vemos um teatro feito por atores que não foram treinados desde o começo pelo diretor, em que dizemos “o que será que este diretor está tentando conseguir?”. Ficamos confusos. Mas a resposta é que ele quer fazer um teatro que lhe convenha, ou um teatro como ele concebe, ou um teatro que possa se adequar ao seu humor. Nem sempre temos certeza, mas há uma coisa que podemos dizer e é o fato de que Copeau não era escravo do teatro decorativo. Ele gostava da ausência de cenários. Ele chegou até a produzir

uma peça, não apenas sem cenário, mas com tamboretas e cubos no lugar de poltronas. Por outro lado, ele contava seriamente com efeitos de luz. E, finalmente, ele gostava que os atores soubessem se movimentar e, de fato, se movimentassem. Mas como fazer isto? Como fazer os atores se movimentarem quando eles não tinham aprendido a ciência do movimento corporal? O que fazer?

Por exemplo, eu notei muitas vezes que no final de uma peça havia, com frequência, um pequeno balé. Eles dançavam, claro que dançavam! Mas dançar no final de uma peça não constitui uma revolução no teatro! É sempre muito difícil inserir movimento em uma peça que foi escrita anteriormente por alguém que não sabe para quem está escrevendo. Ou se trai a peça, ou se trai a mímica. Que inconveniência! Isto não impediu Copeau de fazer um trabalho belo e emocionante! Mas quando me perguntam como isso era diferente do que teria sido feito por outro diretor genial — isto é o que eu não sei!

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

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

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

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

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

Mas tudo isto era muito elementar, claro. Eu teria que ser

um imbecil para gastar tantos anos, tantas décadas e não fazer nada a mais do que isto. O que exatamente eu fiz? Um dia um de meus alunos me disse, “No dia em que o senhor disse ‘cabeça sem pescoço’, o senhor encontrou todo o seu sistema”. Eu não teria pensado nesta definição, mas eu acho que é isto: a cabeça sem o pescoço, o pescoço sem o busto, o busto sem a cintura, a cintura sem a bacia, a bacia sem as pernas. Eu não vou dar uma aula chata aqui e, necessariamente, seria chato se eu entrasse na descrição geométrica. Já é difícil o bastante seguir uma descrição geométrica em um romance de mistério! Ao invés disto, deixe-me dar uma imagem.

O que eu fiz foi considerar o corpo humano como um teclado — o teclado de um piano. Claro que isto é apenas uma analogia. Nós sabemos que o corpo humano não pode ser exatamente como um teclado. Em um teclado nós podemos isolar uma nota da outra, mas não podemos isolar o busto da cabeça. Se o busto se movimenta, a cabeça automaticamente faz alguma coisa. De qualquer modo, é aí que está a idéia. Assim como consideramos que é música um mestre que não podemos imitar completamente, como algo que lutamos para imitar, plenamente conscientes de que não podemos fazê-lo completamente, é nesta direção que vamos. Porque a música descobriu quase tudo.

Então nós consideramos o teclado como algo que deveria nos inspirar. Nada deveria acontecer no corpo a não ser o que é desejado e calculado. O ator deveria sustentar a relação com seu corpo como um pianista faz com seu teclado. E para aquele que diz “Isto não é um pouco seco? Onde está a fantasia o temperamento, o gênio?”, eu respondo com humor: “Você acha que a música não tem nenhuma fantasia? Você acha que a música não tem nenhum gênio?” Ela também tem um teclado e além disto, tem um solfejo, coisas que são escritas na clave de Fá e na clave de Sol. O músico não faz o que lhe vem à cabeça. Ele pode dar um relatório detalhado de tudo o que faz. Um músico é um contador. E mesmo assim, com esse espírito geométrico, essa mente de contador, o que aconteceu? Toda a história da música! Eu não preciso dizer os meus

preferidos. Tem Bach, Beethoven, Mozart, Wagner. Na França tem Saint-Saëns, Berlioz, Debussy. E tem a Rússia. E na Itália tem Vivaldi! E tantos outros! É extraordinário pensar no que a música pode fazer!

A música parece pintar os retratos mais precisos de nossos humores. Parece que a música nunca é traída por nada. Ninguém jamais disse que ela era seca. Isto seria uma piada! Muitas pessoas consideram a música a mais fascinante de todas as formas de arte, a maior das artes. E todavia é a arte mais técnica. Um músico não faz qualquer coisa. Tudo é calculado. O corpo humano deveria seguir o exemplo do instrumentista. Ele deveria dizer “Meu corpo será como o teclado e o que eu planejar fazer será como um solfejo, como notas”.

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

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

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

Eu desejo um teatro no qual o ator, como eu disse, seja um instrumentista de seu próprio corpo e tudo o que ele fizer seja feito enquanto artista e não apenas como uma exposição de sua natureza pessoal. Pessoas interessantes não me interessam. Eu não fico entusiasmado porque, de repente, um dançarino ou um cantor de renome vem a Paris, alguém que te-

nha expressões apaixonadas ou patéticas, com uma voz que agite sua alma mais profunda. Eu não sou um Scrooge! Não. Se eu vir uma personalidade potente e original no palco, seja no canto, na dança ou na declamação, é claro que eu aprecio, mas isto, tudo isto, não é o meu trabalho. Este é o trabalho de Deus. Se Deus existe, Ele cria talentos. O que mais você quer? O talento existe ou não existe. Se não existe, não pode ser fabricado. E se existe, tudo o que podemos fazer é observar o fato.

Ah, sim, eu sei. O teatro se parece algumas vezes com uma agência de empregos, um lugar onde homens de bom gosto têm o poder de requerer, mobilizar, chamar, selecionar pessoas com personalidades interessantes. Mas isto não é arte! Um pôr-do-sol pode ser considerado mais fascinante do que uma pintura que represente um pôr-do-sol. Mas isto não faz do pôr-do-sol uma obra de arte. Pode ser que a visão de um cavalo correndo numa pradaria seja mais impressionante do que a visão do melhor dançarino do mundo, mas isto não é arte. Não façamos confusão. A arte é feita pelo homem e tem em si, possivelmente, o artifício.

Então, o teatro que desejo ver é um teatro artístico. Isto é, um teatro onde ninguém pode atuar sem ter aprendido algo, mas não o que se aprende nas escolas como elas geralmente são. As escolas, também, são um pouco como agências de emprego. Temperamentos especiais são apreciados lá. Às vezes alguém diz que tem alunos interessantes. Não é uma questão de ter alunos interessantes; é uma questão de ter alunos que se permitirão aprender! E tudo isso é outra história.

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

teatro vai, de fato, fazer isso? Quem sabe?

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

E cá estamos. Tenho muito medo de tudo isto. Deve haver escolas, como Pascal descreveu, onde se estuda com um espírito geométrico. É o que penso que precisamos. Mas estamos muito distantes disto!

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

Então, nós temos de um lado, em países que se denominam socialistas, a possibilidade da arte de dizer, sem nada a dizer. E nos outros países do dito capitalismo liberal, temos



algo a dizer sem a arte de dizer. Um dia nós temos de juntar a arte de dizer com alguma coisa para dizer. Se pegarmos o país que chamamos de Estados Unidos, mas poderia se chamar França, Inglaterra, o que você quiser — as pessoas são livres para dizerem o que quiserem, mas elas são igualmente livres para deixarem seus grupos, igualmente livres para abandonarem suas pequenas repúblicas. Não é possível ter grupos nestes países. Grupos são como bandos. Na França nós temos uma diferença clara entre “*agrupamento*” e “*grupo*”<sup>1</sup>. Um grupo são várias pessoas que estão reunidas há muito tempo, que estão sempre juntas, como as companhias de circo que existiam há muito tempo.

Então, esta é a minha visão pessimista! Não é minha culpa se eu não posso dizer outra coisa. Temos de ter uma regra política na qual tenhamos algo a dizer, o direito de dizer e na qual o estado encoraje a arte de dizer. Temos de ter escolas para o estudo da arte dramática, como temos há muito tempo para o estudo de música. Eu não peço nada mais. Certamente, quando eu falo é um pouco nebuloso, um pouco nublado. Pode-se até dizer: “Do que é mesmo que ele está falando?” Bem, escute. Aqui tem uma coisa clara: eu reivindico para o teatro, para o ator, a mesma disciplina de um futuro músico instrumentista.

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

**R:** Eu acho que já falei um pouco ao passar pelo assunto. Eu não saio para ir ao teatro com frequência, porque gosto de dormir bem à noite. Então você diz: “Se você não vai ao teatro, como pode saber que não dormiria bem se visse uma peça?” Bem, eu saio um pouco e vejo fotografias e críticas nos jornais. Eu vejo a direção que o teatro está tomando. Eu vejo jovens atores, estudantes, eu vejo onde eles estão. Eu tenho algumas idéias.

Uma das primeiras coisas que notei é que os estudantes

---

<sup>1</sup> No original em francês: “*atroupement*” e “*troupe*”

de teatro ou os jovens atores não são escutados quando falam. Sua articulação não consegue ser percebida. A partir disso, podemos dizer que eles não pensam muito sobre articulação nem colocação de voz. Agora, pelos artigos, descrições escritas nos jornais e fotos publicadas, bem, há algo que se pode dizer sobre o panorama geral. Quando alguém não tem talento, o substitui por um escândalo. Os dois têm uma semelhança superficial. Nos dois casos há surpresa. Se você fizer algo fora do comum — se os atores entrarem andando com as mãos, ou caírem do céu de pára-quedas, ou se entrarem no palco completamente nus, certamente haverá surpresa e as pessoas vão dizer: “É uma revolução!” Eu não acho. Uma revolução é construtiva. É ativa. Se ergue. É preciso energia para se fazer uma revolução de qualquer tipo. E é preciso sofrer por isto. Uma revolução não é uma quebra de correntes: é uma troca de correntes. Consiste em romper com obrigações que parecem ruins e adotar outras obrigações que parecem melhores. Eu diria até que liberdade é o direito de escolher os próprios limites. É isto que é liberdade.

Sem trabalho, não há nada a esperar. O desejo de glória, associado à preguiça, resulta no que chamamos de pretensão. O mal de nossos dias é que dirigir é uma catástrofe. Pegasse Racine, na França, ou Shakespeare, em outros países, e pergunta-se como produzi-los de uma maneira nova. E por que deveria ser novo? Este é um dos sinais da decadência. Parece melhorar, quando de fato fica pior. Veja os esportes. Existem regras nos esportes e vemos que elas são sempre as mesmas. Mas os atletas não são sempre os mesmos. Alguns correrão mais rápido do que outros. Alguns jogadores de futebol são melhores do que outros. Falamos deles. Mas as regras são as mesmas. E se alguém for ruim no futebol, vai querer mudar as regras. Para alguém que tem a reputação de ser revolucionário ou reformador, isto seria de fato penoso.

Isto é o que eu acho. Eu não vejo nenhum trabalho sob tudo isso. Eu disse sob. Sob a chaleira existe a chama. É por isto que a água ferve. É por isso que a tampa cai. Tem de haver algo embaixo. O que quer que se diga ou faça, existe

algo subjacente e este algo é o trabalho. E trabalho não é movimento agitado. É disciplina. É aprender o que os outros já descobriram.

Vamos pegar o caso do erotismo, que é bastante típico. Se eu tivesse de abordar todos os acertos e desacertos de peças que querem ser interessantes e surpreendentes, seria um pouco longo. Mas leva menos tempo falar de erotismo. Estamos em um mundo que viveu com recato, com suas vantagens e desvantagens. Temos de ter em mente que tudo tem suas vantagens e desvantagens e, se você se livrar de alguma coisa, vai substituí-la por outra, algo que terá suas próprias desvantagens, se não as mesmas. Não haverá apenas vantagens. Vivemos em países cristãos com alguma idéia de recato. Veja, por exemplo, a Igreja Católica e o voto de castidade. E os protestantes se inclinam em direção à castidade, em direção ao extremo recato, recato em sua forma mais avançada.

■ 240

Se, de repente, você mudar isto, se, de repente, colocar a luxúria no lugar do recato, vai ser certamente surpreendente. E as pessoas dirão para si mesmas: “Isto é um terremoto! Há um mundo totalmente novo a caminho!” Não, eu não acredito nisto. É assim que eu vou terminar: quando eu tinha vinte e poucos anos, eu li um livro sobre a versificação francesa escrito por dois poetas, Georges Chennevière, que não é muito conhecido, e Jules Romains, que fez alguns bons trabalhos sobre aquele período. Era chamado *Pequeno Tratado de Versificação*<sup>2</sup>. A uma certa altura no livro, os autores perguntam: “Como podemos reconhecer a decadência na versificação”? Eles não estavam falando sobre a decadência na poesia — o fôlego poético é outra história — mas sobre versificação, ou já que virou moda dizer assim, a estrutura da versificação. Quando ocorre a decadência?, perguntam Georges Chennevière e Jules Romains, e eles respondem: “A decadência ocorre quando uma regra é abolida sem ser substituída por outra”.

---

<sup>2</sup> No original, em francês: “Petit traité de versification”.

## Referências

DECROUX, Etienne. The origin of corporeal mime. Allendale (MI), USA: The Performing Arts Center, Grand Valley States College, 1978, nos. 7&8, p. 8-23, **entrevista concedida a Thomas Leabhart. Tradução: George Mascarenhas.**

\_\_\_\_\_. **Paroles sur le mime.** Paris: Gallimard, 1994. p. 08

MASCARENHAS, George. **A produção de sentido na mímica corporal dramática de Etienne Decroux e na pantomima moderna.** Salvador: FSBA. Diálogos possíveis. Ano 6, n.1 (jan./jun. 2007), 2007. pgs. 69 a 79

SOUM, Corinne. **A mímica corporal dramática de Etienne Decroux.** Conferência pública, Escola de Teatro, UFBA, 14.07.1998.