



# A MÁSCARA E A MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA: ENTREVISTA COM ETIENNE DECROUX

George Mascarenhas  
(apresentação e tradução)

George Mascarenhas é ator e diretor teatral, formado em Mímica Corporal Dramática pela École de Mime Corporel Dramatique (atual Ange Fou International Mime School of London), dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum. Doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Artes (UFBA). Licence de Estudos Teatrais (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III). Integra o corpo docente do Curso de Artes Cênicas da Faculdade Social. E-mail: [mascarenhas.george@gmail.com](mailto:mascarenhas.george@gmail.com)

Nas aulas e demonstrações de mímica corporal dramática de Etienne Decroux, alguns dos aspectos que mais despertam curiosidade e interesse dos participantes são a questão da “neutralidade” e o uso da técnica do rosto coberto durante a execução de exercícios e peças do repertório



decrouxiano.

De fato, uma das exigências da técnica é a pesquisa de uma certa “neutralidade” das expressões da face, confundida equivocadamente com ausência de expressão. As aspas indicam aqui o entendimento de que esta “neutralidade” é apenas uma imagem de trabalho, como o “papel em branco”, e não um objetivo possível de ser atingido integralmente já que todos os rostos e corpos trazem em si uma carga de expressões próprias que não podem ser completamente ignoradas nem zeradas, em virtude da própria natureza humana, do passado e presente, da somatória de percepções e experiências de cada indivíduo, no espaço da cena e da vida. Isso implica que não existe um nível “zero” ou “neutro” absoluto, mas que cada mímico se empenhará em encontrar a sua própria “neutralidade”, a eliminação do excesso de tensões dos músculos da face.

A busca por esta qualidade configura-se como um ideal para que o intérprete não imprima de antemão expressões que fechem demasiadamente o sentido do que está sendo criado em cena, prática que não parece ser tão evidente. É assim que o sentimento de alegria, por exemplo, não precisa ser necessariamente expresso por um largo sorriso no rosto. Em outras palavras, a energia, tonicidade, ritmo e intensidade da atitude corporal devem conduzir à expressão da face e não o contrário.

Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Etienne Decroux e diretores da Ecole de Mime Corporel Dramatique de Londres (atual Ange Fou International Mime School), sobre este aspecto, em diversas ocasiões, sugerem uma outra imagem que dá a dimensão da expressão do rosto como resultante do esforço corporal. A energia do corpo



deve chegar ao rosto como se fosse água, criando uma expressão com maior abertura para interpretações possíveis e menos vinculada a noções pré-concebidas sobre a emoção.

Por esta razão, para educar a percepção sobre a dilatação do corpo e, de algum modo, permitir uma consciência sobre a qualidade da “neutralidade”, durante as aulas de mímica é utilizada a técnica do rosto coberto. Um véu semi-transparente é colocado sobre a cabeça, de modo a cobrir todo o rosto, permitindo, no entanto, que o mímico possa ver através dele. Ao colocar esta máscara, a sensação imediata para o mímico é de amplitude. Desprovido da expressão facial, fica à disposição do intérprete todo o restante do seu corpo. Em classe, as sensações relatadas pelos estudantes variam entre o desconforto e o prazer da descoberta, mas sempre acompanhadas dessa percepção dilatada da corporeidade, razão pela qual o método continua sendo utilizado na técnica.

Nesta entrevista a Thomas Leabhart, Etienne Decroux levanta importantes aspectos sobre o uso da máscara, especialmente a máscara neutra, de modo geral e em relação à estrutura da mímica corporal dramática.

Com um estilo sempre irreverente e provocador, vinculado com as perspectivas históricas e sociais do seu tempo, Decroux associa o uso da máscara a princípios de natureza artística e política, discute características do seu repertório, articula o conhecimento da máscara com os procedimentos das artes visuais e relembra momentos da trajetória da construção da mímica, particularmente a relação com o Vieux Colombier de Jacques Copeau.



P: Sr. Decroux, o senhor poderia compartilhar conosco algumas de suas idéias sobre máscaras? Qual foi a primeira vez que o senhor as utilizou?

ED: Quando eu estava na Escola de Arte Dramática do Vieux Colombier em 1923, sob a direção de Jacques Copeau, quase todas as improvisações eram feitas com máscaras. As máscaras utilizadas eram neutras, feitas pelos próprios alunos. Eu me lembro de que na Escola havia um professor de escultura e, com sua ajuda, os alunos faziam suas próprias máscaras.

Para começar vou dizer uma coisa, para mostrar que eu não sabia nada sobre as máscaras - absolutamente nada. Na aula de voz da Escola, onde estudávamos dicção e também postura, o professor disse um dia: “Você sabia que na outra sala (ele queria dizer no curso avançado) eles fazem exercícios interessantes com máscaras?” Eu disse para mim mesmo: “Se o rosto está coberto, como é que eles podem expressar qualquer coisa?” A primeira idéia que vem ao não iniciado, quando você fala de movimento corporal, é a calistenia. Você pensa que é só isso que pode ser feito! Veja como o meu pensamento era limitado. Então eu vi improvisações e exercícios com a máscara neutra cuidadosamente realizados. Víamos muito bem o movimento corporal e não nos distraíamos com as expressões faciais. Foi assim que eu vi a importância da mímica que eu chamei de corporal. Eles a chamavam de máscara. Estranho. As pessoas dizem “Estamos trabalhando com máscaras”. Estamos trabalhando



com máscaras! Isto realmente é quase uma piada, uma gozação. Eu tive uma vez uma aluna com péssima coordenação. Ela movia a perna direita com o braço direito, a perna esquerda com o braço esquerdo. Ela era uma garota inglesa charmosa, baixinha, bonita e bem-educada. Ela tinha muitas qualidades, mas a coitada não conseguia fazer nenhum progresso com a mímica. Ela não tinha nenhuma noção do seu corpo. Depois de dois anos de estudo comigo, ela simplesmente desapareceu. Então, um dia, eu a vi na rua. “Olá”, eu disse. “O que você está fazendo agora?” Eu achava que ela tinha desistido completamente do teatro. “Bem”, ela disse, “eu estou no Conservatório de Strasbourg”. Na França nós chamamos isto de descentralização. Uma escola em Strasbourg, outra em Rouen, mas todas dirigidas por parisienses! “O que vocês fazem lá?” Eu perguntei. “Trabalhamos com máscaras”, ela respondeu.

Isto significa que as máscaras têm poderes mágicos. Pode-se ser incapaz, não conseguir diferenciar sua cabeça de um buraco no chão, não saber qual o lado que fica para cima e, ainda assim, trabalhar com máscaras. Então, estamos confiando nas máscaras para consertar as coisas, não é? Mas é justamente o contrário. As máscaras pioram as coisas! Se você não souber se mover, há muitas coisas que demonstram isto claramente. A luz, por exemplo. Se você não for um bom mímico, represente no escuro, na mais escura noite e ninguém saberá. Se você acender a luz, todos nós veremos. O que mais? Bem, existem as tiras de tecido finas, utilizadas dos pés à cabeça, costuradas sobre as malhas. É como a luz. Vemos claramente tudo o que se faz. E no momento em que você coloca uma máscara, especialmente a máscara neutra, vemos a qualidade do que você está fazendo.



Eu tive um aluno talentoso, brilhante mesmo, que fez uma ótima carreira. Um dia eu pedi a ele que colocasse uma máscara para improvisar. Eu não caço das pessoas. Os professores são, em geral, pacientes. Mas era tão grotesco que eu caí na gargalhada. Este aluno parecia ter - e de fato tinha - talento. Mas aí é que está, ele não tinha graciosidade. Ele era uma figura engraçada e as pessoas gostam de ver um homem que parece inferior a elas no palco. Quando alguém parece estúpido ou feio, a platéia diz: “Eu não sou tão estúpido assim”. Isto as deixa felizes! Que maneira de fazer sucesso! Então eu caí na gargalhada, para decepção daquele aluno. Ele era um pouco como alguém que é torto e cujo talento consistia em entortar-se ainda mais.

Quanto à questão da feitura da máscara, há um problema: não podemos realmente modificar a cabeça que temos. Ela tem um tamanho predeterminado.

Não importa a estilização ou o desejo de fantasia ou mudança, os olhos são onde são, o nariz é onde é e provavelmente a boca é onde é. Há uma realidade que nos comanda. Talvez queiramos ter uma testa larga, mas isto pode atrapalhar o ator, ou limitar sua ação.

Para clarear um pouco, vamos olhar para a escultura. Para estilizar a escultura, você usa saliências ou cavidades. Ou você acrescenta argila e tem uma saliência, ou você retira argila e tem um cavidade. Mas ao fazer uma máscara, eu só posso retirar um pouco de argila. Eu só posso fazer uma pequena cavidade. Não se pode escavar a carne do ator. Podemos acrescentar, mas não retirar. Somos condenados a ter uma máscara maior do que a desejada. Quanto mais eu estilizo, mais eu acrescento, já que não posso retirar. A cabeça



vai ficar conseqüentemente maior.

O que quero dizer com o termo máscara neutra ou inexpressiva? A máscara neutra ou inexpressiva tem uma forma que permite ao ator retratar todos os sentimentos possíveis sem ser ridículo. Graças à neutralidade da máscara eu posso mostrar alegria pulando no ar, ou raiva pulando no ar, sem que ninguém encontre uma dissonância entre a máscara e o que estou fazendo. Eu poderia representar descanso ou desejo de atividade, morte ou sono, ou despertar. Se a máscara permite que eu faça tudo, mesmo as coisas mais diferentes e contraditórias, sem parecer ridículo, então é uma máscara neutra.

O que é um tipo, então? Evidentemente, é fácil confundir tipo com a expressão da emoção. Tipo é a cristalização de um sentimento determinado ou dominante. Olhemos para o sentimento de pena, como um exemplo. Todo mundo já sentiu pena. Ninguém tem o monopólio da pena. Mas existe um tipo que tem pena como sentimento dominante e cristalizado. Contudo, ele não demonstra estar em ímpetos de pena todo o tempo. Ele pode estar feliz ou triste. Mas haverá uma emoção dominante - pena, ou para outro tipo, alguma outra emoção. O tipo é algo indefinível, um pouco como a parte rítmica tocada por um pianista com a mão esquerda enquanto a direita toca a melodia.

No meu trabalho solo O Carpinteiro (Le menuisier), por exemplo, vemos um homem que trabalha com o material. Ele entalha, mede, luta. A matéria oferece resistência e é vencida pelo homem. O carpinteiro não pode pensar sem pensar na resistência oferecida pela matéria. E isto pode ser visto em sua testa, em seus olhos, seu nariz, sua boca.



A máscara é uma invenção socialista. Você sabe que quando eu digo socialista quero dizer algo muito geral. Já existe bastante socialismo inesperado. Por exemplo, as ciências aplicadas fizeram progresso na reprodução colorida das obras de arte. Pode-se ter agora, em sua própria casa, uma obra de arte, propriedade que antes era um privilégio do poder político, do dinheiro, ou da sorte. Ninguém pode comprar a Mona Lisa. E agora qualquer um pode ter a Mona Lisa em casa, tão bonita quanto a do Louvre. Eu disse uma vez a uma dama da aristocracia, sobre uma pintura pendurada na parede da casa de um amigo: “É lindo”. Ela respondeu: “Sim, mas é uma reprodução”. Isto é feudalismo.

A máscara é um pouco a mesma coisa. Imagine meu corpo como se fosse o corpo de um jovem, mas o meu rosto coberto de rugas e bolsas sob os olhos. Em parte por causa da minha personalidade e também por causa da minha idade, eu poderia representar um jovem amante. A idade ajuda a compreender os sentimentos da juventude. As pessoas velhas compreendem a juventude melhor do que a juventude entende os sentimentos dos mais velhos. As pessoas idosas já foram jovens, as pessoas jovens ainda não envelheceram. Mas eu não poderia representar o papel. Mesmo que eu fosse o maior gênio que o mundo jamais conheceu, ninguém o saberia, já que eu teria o rosto de um velho. De um ponto de vista socialista, isto não é justo. Mas com a máscara é possível. Eu poderia usar a máscara de um homem jovem em toda a sua glória. Então, naquele momento, graças à máscara, poderíamos ver que a arte dramática pode ser associada a outras formas de arte.

Quando alguém vê um escultor, vê que ele não se parece com seu trabalho. Quando alguém é inteligente pode dizer, ao





ver a aparência de Rodin: sim, eu posso ver que ele fez o Pensador; eu posso entender que ele tenha esculpido Adão. Mas Rodin esculpiu lindas mulheres com traços finos também, porque, pela lei dos contrastes, um homem como Rodin gostava de mulheres bonitas de traços delicados. Há homens pequenos que gostam de mulheres grandes e homens grandes que gostam de mulheres pequenas, pela lei dos contrastes. Rodin não se parece com nenhuma das jovens mulheres que esculpiu.

O sujeito se distingue do objeto. Maillot gostava de mulheres opulentas, mas ele era alto, magro, e nada bonito. Marie Laurencin gostava de meninas entre as idades de cinco e doze anos. Frequentemente ela as pintava, deitadas na cama, com um bonito travesseiro branco. Via-se a cabeça da menina, perfeita em um sonho, com lindos olhos. Um dia eu vi num jornal France Soir uma entrevista com Marie Laurencin, que ainda era viva na época. Na fotografia ela parecia uma senhoria do 14<sup>ème</sup> (bairro de Paris). Ela não se parecia nada com sua pintura. E Victor Hugo! Quando a gente vê como ele era e então lê Sarah, a banhista! Naquele poema nós imaginamos uma jovem senhora, magra, de traços finos, graciosa, ignorante do próprio charme, que apenas pensa em viver, que é um verbo ser! Todos são levados por seu charme. E temos a mesma coisa em muitos artistas. Eles são separados de seu trabalho.

Quando produzimos Les petits soldats (Os pequenos soldados) não tínhamos nenhuma garota na companhia. Então, meu filho fez o papel de uma jovem que atravessava o acampamento. Um dia tivemos uma garota no grupo. Mas ela não podia fazer o papel. Meu filho continuou a fazer a personagem. Ela era uma mulher, mas ela não podia ver o



que era uma mulher porque ela era uma mulher!

Então, graças à máscara, o ator dramático pode trabalhar mais como o poeta, o escultor, o pintor, o desenhista. A máscara permite não apenas a justiça, já que a justiça não é universalmente respeitada, mas permite o uso do talento que, de outra forma, seria perdido, o talento como ouro escondido na terra, ou como uma criança pequena perdida no oceano.

Pode-se ser sublime com uma máscara, mas não com a face. A face tem algo de incuravelmente realista. Está lá! Mas nós podemos modificar o corpo facilmente, porque o corpo é feito de partes maiores. E no momento em que um bastão suficientemente grande se movimenta, todos o vêem. A face, contudo, é feita de unidades menores e é muito mais difícil de se transfigurar. Mas a máscara a transfigura.

Em uma peça longa, personagens principais como Alceste ou Otelo ficam no palco praticamente a noite inteira, passando de um sentimento humano a outro. E utilizando as máscaras, os atores não poderiam fazer isto. O corpo teria de representar todas as nuances, bem como fazer os grandes movimentos, e talvez isto não fosse desejável. Nós temos prazer em ver as nuances representadas no rosto e grandes movimentos corporais. Sendo assim, a máscara não tem muito valor nestas peças.

Com uma máscara, pode faltar profundidade a um personagem. Nós precisaríamos ser aptos a adivinhar o que está acontecendo na cabeça de um personagem principal. O sentimento que mencionamos antes, aquele algo indefinível como o acompanhamento rítmico da mão esquerda à melodia, deve estar presente em uma caracterização. Quando



um leão nos assusta, sentimos que ele poderia ser gentil; e quando ele é gentil, sentimos que ele poderia ser atroz. Sempre há algo que adivinhamos atrás do sentimento do momento, algo escondido.

Nos papéis secundários de *Os pequenos soldados*, minha peça de mímica de longa duração, precisávamos de máscaras porque éramos apenas seis para fazer toda a peça. E muita coisa acontecia, tudo com os mesmo atores. Nós usávamos máscaras expressivas. Um personagem parecia imbecil, outro furioso, e assim sucessivamente.

Para mudar as máscaras rapidamente, precisávamos de um capacete, como aqueles usados por telefonistas, dentro da máscara. Precisávamos de uma mesa fora de cena com as máscaras alinhadas; quando o ator sai de cena ele tira a máscara, coloca outra e entra com um personagem diferente. O corpo pode representar muito bem as diferenças de personagens, atuando em uma escala tão larga. O público pensa que você tem uma companhia de cinquenta, quando realmente você só conta com cinco ou seis.

P: O senhor freqüentemente cobria o rosto. O senhor poderia nos dizer como começou a utilizar este recurso?

ED: Eu não sei como explicar porque algumas vezes eu preferi o rosto coberto mais do que a máscara. O véu em si é um tipo de máscara, embora melhor em muitos casos. Em *Les Arbres (As Árvores)* e em *O Carpinteiro*, eu preferi o véu à máscara, embora o véu e a máscara neutra sejam similares.

Uma idéia. Suponhamos que você tirasse um molde de gesso da minha cabeça e esticasse um tecido sobre o gesso. Quando você retirasse o tecido, uma certa forma estaria



impressa nele. Talvez pudéssemos ir mais longe. Uma vez pronto o gesso, você trabalharia a forma. Você poderia fazer o nariz mais largo ou mais fino, mais bem desenhado ou idealizado, tão bonito quanto possível. Você faria isto com todos os traços. E sobre o molde você esticaria um tecido molhado com gesso, puxando o tecido tão rente que os traços sob ele formariam saliências, como uma montanha na neve. Os traços proeminentes seriam suavizados pelo tecido. Imagine uma máscara com traços como estes! Quando você vê o rosto coberto no meu filme de *As Árvores*, é um pouco isto que agrada.

Quando eu comecei a me apresentar com a mímica sozinho, eu convidava uma pequena platéia, nunca mais do que cinco, aqui nesta pequena casa e eu escrevia o que eles diziam sobre o meu trabalho. Uma vez uma mulher jovem perguntou: “Por que o senhor bota isto na cabeça?” Eu não tinha dinheiro para comprar uma máscara, então eu colocava uma máscara gradeada que tinha pedaços de fitas entrelaçados na armação de arame. “É assim para que vocês possam apreciar os movimentos do corpo e não serem distraídos pela face”, eu respondi. “Sim, mas isto nos faz querer olhar apenas para o rosto!”, ela riu. Havia momentos em que a máscara se impunha. O público olhava para ela como se fosse uma lua atrás das nuvens, e algumas vezes, um céu limpo. O rosto separado se tornava uma lua enorme com braços e pernas. Mas o véu é menos dispersivo e atinge o grau desejado de abstração.

P: Algumas vezes o senhor falou de máscaras facetadas e disse que uma maneira cubista de se movimentar pode tornar tal máscara visível e lógica.

ED: Você já viu o meu peso de papel, o que me foi dado



por meus alunos em Nova Iorque? É uma esfera de vidro que foi facetada. Suponhamos que você tenha feito a máscara perfeita em argila. Você poderia reduzir as curvas daquele rosto a facetas, a superfícies prismáticas, de forma que o mínimo movimento de cabeça refletiria luz em uma das facetas. Utilizar uma máscara como essa é como acender a luz. Você coloca uma máscara assim para ver a qualidade do movimento corporal. Ela não dá uma qualidade, ela revela uma qualidade. Isto é importante, porque é assim que sabemos se uma forma de arte é decadente ou não. A iluminação não é decadente quando não acrescenta charme, mas quando simplesmente nos permite ver o charme que você tem. Mas é decadente usar a luz artística que acrescenta a poesia que o ator é incapaz de realizar de outra forma. A máscara impede a distração da expressão facial, torna o corpo mais importante, mas não confere charme ao corpo.

Existe um outro tipo de máscara, feito ao contrário da facetada, com partes mais redondas do que nos rostos reais. Este tipo de máscara não teria a vantagem da máscara facetada, mas teria uma vantagem contrária. Teria a qualidade poética da compreensão retrospectiva. Estudamos em nossa técnica de mímica a partida imperceptível. Entendem-se esses movimentos depois que eles foram feitos, como um navio que, sem ninguém perceber, começa a mover-se. “Sabe, eu acho que o navio esta se movendo!”. “Você acha?” E quando vão para a ponte, eles vêm os objetos fixos na costa começarem a mover-se. Isto é poético. Não se viu o navio começar a movimentar-se, mas ele está se movendo. Estamos deixando um lugar que nos foi querido, partindo sem barulho. Como crescer: acontece sem barulho. Isto também é compreensão retrospectiva. Pode-se observar que alguém



tenha envelhecido, mas não se observa que alguém esteja envelhecendo. Quanta poesia existe inerente e como resultado de uma compreensão retrospectiva. E é assim com uma máscara que não vemos começar a se movimentar. Nós vemos depois que ela se moveu.

E sobre meia-máscaras? Meia-máscaras supõem que o ator falará. E se fosse apenas um nariz? Depende. Se você tem uma peça curta como a que fizemos uma vez em Amsterdã, onde um ator tinha que parecer diferente do que ele era antes, então um nariz pode funcionar. Este ator em particular não podia usar uma máscara porque todos os outros atores representavam sem elas, então ele simplesmente colocava um nariz para mudar de personagem. Não parecia ser uma máscara e, ainda assim, isto o modificava.

Ser inteligente não é nem de longe tão importante quanto utilizar a inteligência que se tem. O doutrinário não gosta de usar sua inteligência. Se alguém se casa com uma doutrina, freqüentemente é por pura preguiça. Ele acredita que a doutrina vai pensar por ele. Algumas pessoas são Marxistas deste jeito. A doutrina é boa ao trazer clareza para a mente, mas só é boa mesmo quando permite que todas as outras doutrinas expressem opiniões contrárias. A inteligência precisa de uma leve brisa. A porta através da qual as coisas entram é também a porta através da qual elas vão embora. Aqui está um exemplo. Por volta de 1930, eu levei adiante a idéia de que, em nenhuma hipótese, a música deveria ser usada com a mímica. Então, um dia, eu me vi utilizando música para algumas coisas e não para outras. Foi quase por acaso que eu experimentei a música com a mímica. Um dia eu ia improvisar com uma mulher. Havia um aluno que se ofereceu para nos acompanhar ao piano. Eu não vi nenhum



problema em tentar e então ele nos acompanhou durante toda a improvisação. Ele tocou um prelúdio de Bach e isto ajudou muito a improvisação. Eu senti que funcionava. Mas há momentos em que isto não funciona de forma alguma. A música interrompe as coisas quando há ações, eventos, mudanças de enredo, coisas terríveis ou, ao contrário, eventos inebriantes. Precisamos de um certo tipo de peça para que a música funcione. Eu poderia falar ainda por um longo tempo sobre a música, mas é o bastante dizer que, tanto quanto com a máscara, deve-se se usar a inteligência e entender que não há dois problemas com a mesma solução

P: Normalmente o ator tem um rosto descoberto e um corpo coberto. Contudo, em *A Estátua (La Statue)*, representada por Eliane Guyon, o senhor fez o contrário: a face estava coberta e o corpo nu. O senhor pode falar alguma coisa sobre isto?

ED: Para mim, quando alguém está nu ou de malha, é a mesma coisa. Na época de *A Estátua*, nós representávamos quase nus, com tapa-sexo e máscara. Então um dia alguém colocou malhas.

Um dia Madeleine Renaud, a mulher de Jean-Louis Barrault disse: “Você devia usar malhas. O que você faz é tão bonito que nada devia nos distrair disto. Devíamos ver o corpo em toda a sua glória!” Isto parece, à primeira vista, contraditório, mas não é. Ela podia sentir as coisas daquele jeito. Em um outro período, *A Estátua* teria sido representada com malha, e teria sido a mesma coisa para nós. O objetivo é o mesmo - uma linha ordenada.

P: O senhor pode falar mais sobre os movimentos que faziam parte das improvisações do Vieux



Colombier?

ED: Bem, isto poderia levar a direções erradas, já que eu não vi todos os exercícios que eles faziam. Eu não vi os exercícios que eles faziam antes de eu começar na escola. Mas as coisas que eu apreciava mais no que vi lá eram as diversas qualidades dinâmicas. Eu nunca tinha visto movimentos em câmera lenta antes. Eu nunca tinha visto imobilidades prolongadas, ou movimentos explosivos seguidos por petrificação repentina. Os atores todos tinham corpos harmoniosos - não corpos bem articulados - mas harmoniosos, que eram agradáveis de ver. Todos estudavam balé clássico e ginástica e sabiam como movimentar-se, mesmo que não se movimentassem com o grau de articulação que temos agora. Esta contribuição à mímica - estas diversas qualidades dinâmicas, esta habilidade de mover o corpo - é enorme.

Mas existe uma coisa que prefigura toda a forma que eu construí. Um dos instrutores demonstrava a arte de escutar, mostrando como se ouve na vida real e como se ouve no teatro - com uma translação da cabeça na direção de onde vem o som. Isto me impressionou. Quando eu cheguei em casa, escrevi: “A parte do corpo que se compromete primeiro, será a parte a primeiro movimentar-se”. Se você ouve um som na vida real, você se vira para olhar para ele. Na mímica, movimentamos o ouvido para mais perto da fonte do som. Na vida, se você quiser ver alguma coisa melhor, você vai em direção a ela. Na mímica, os olhos fazem tudo o que podem antes da massa corporal mover-se.

Esta idéia leva diretamente a movimentos segmentados e translações. Por exemplo. Para ouvir, a cabeça translada para o lado tão longe quanto puder. Quando ela chega no





extremo, se você ainda não tiver ouvido claramente, o peito translada a translação da cabeça, e finalmente, se você ainda não tiver ouvido o suficiente, as pernas transladam a translação do peito, transladando a translação da cabeça.

Mas não considere isso como uma verdade infalível! Você tem ainda de usar a inteligência! As ramificações desta idéia, contudo, são ricas e levaram-me à estrada que indica a consideração do corpo humano como um teclado, um teclado que pode mover uma tecla de cada vez, ou várias. Eu acho que contribuí pra a idéia do teclado, de movimentar uma parte do corpo sem a outra. Meu temperamento, meu senso de absoluto, levaram-me ao extremo limite - o osso. Não é o cabelo mais ou menos ondulado, ou a pele, mas o osso. Eu queria ver um filme de raio X do corpo se movimentando!

Há algo atrás de mim, contudo, que projeta uma luz sobre o meu ombro. Eu ainda não vi a fonte da luz, mas eu tenho andado na luz daquela fonte. E esta luz é o balé clássico. Porque a dança clássica é também um sistema, como a mímica, uma combinação complexa de elementos simples.

Helvécio disse no século XVIII que para ser imaginativo e inventivo não é preciso saber uma porção de coisas. São as combinações que se fazem com poucas coisas. Há pessoas que sabem muito, mas isso não as torna felizes. Não é útil para elas. A mente não deve se afundar no conhecimento. A arte precisa apenas de poucas bases. Veja a música, com uma variedade de trabalhos produzidos com apenas poucas notas e toda a pintura com apenas três cores básicas!

Isto é, possivelmente, a minha contribuição para a mímica. Inspirado no trabalho da Escola do Vieux Colombier, o caminho iluminado pelo exemplo do balé



clássico e outras artes, eu cheguei, através da máscara, na mímica corporal, à idéia do corpo como um teclado.

**Referências:**

DECROUX, Etienne. The Mask. In: Mime Journal - Etienne Decroux 80th Birthday Issue” – nos. Nos. 7 & 8. Allendale (MI), USA: The Performing Arts Center/Grand Valley State College. Entrevista concedida a Thomas Leabhart, 1978, p.29-40

**DADOS DESTA PUBLICAÇÃO:**

DECROUX, Etienne. A máscara. Entrevista concedida a Thomas Leabhart. Tradução e apresentação: George Mascarenhas. Mimus - Revista-on line de Mímica e Teatro Físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, p. 5-22. Disponível em: < [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br)>. Acesso em [data de acesso].