



# **A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe**

Bya Braga<sup>I</sup>

Alexandre Brum Correa<sup>II</sup>

<sup>I</sup>Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Minas Gerais, Brasil

<sup>II</sup>Ecole de Mime Corporel Dramatique – Theatre de l'Ange Fou – Londres, Reino Unido

**RESUMO – A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe** – Este texto apresenta reflexões sobre a pesquisa performativa realizada pelo Duo Mimexe, em 2018, nos EUA, na relação com a Mímica Corporal. A experiência integrou o convívio, no modo laboratorial, com Thomas Leabhart, Leonard Pitt, Corinne Soum e Steven Wasson, ex-assistentes de Étienne Decroux, objetivando compreender ressonâncias artísticas e pedagógicas daquela arte em suas atividades atuais, em perspectivas interculturais, com estudos de reperformance e o corpo como arquivo. Discute-se o caráter de ateliê expandido fortalecido na experiência, concluindo que a maneira artística decrouxiana ainda pode ser guia de pesquisas baseadas na prática, gerando, inclusive, arte.

Palavras-chave: **Mímica Corporal. Duo Mimexe. Ateliê performativo. Pesquisa guiada pela prática. Teatro expandido.**

**ABSTRACT – Corporeal Mime in embers: intimacy, performative atelier and intervention in the creations of Duo Mimexe** – This article presents some thoughts about Duo Mimexe performative research in relation to Corporeal Mime, over 2018 in the USA. That experience has integrated the residency in laboratory mode with Thomas Leabhart, Leonard Pitt, Corinne Soum and Steven Wasson, Étienne Decroux's former assistants, aiming to understand with studies of re-enactment and the body as an archive the artistic and pedagogical resonances of that art in its current activities, and its intercultural perspectives. The character of the expanded atelier strengthened in the experience is discussed, concluding that the decrouxian artistic manner can serve as a guide for research based on practice, even generating Art.

Keywords: **Corporeal Mime. Duo Mimexe. Performative studio. Performative atelier. Practice as research. Expanded theater.**

**RÉSUMÉ – Mime corporel embrasé : intimité, atelier performatif et intervention dans la création du Duo Mimexe** – Ce texte présente des réflexions sur la recherche performative réalisée par Duo Mimexe en 2018 aux États-Unis en lien avec le Mime Corporel. L'expérience a intégré la convivialité, en mode laboratoire, avec Thomas Leabhart, Leonard Pitt, Corinne Soum et Steven Wasson, anciens assistants d'Étienne Decroux, afin de comprendre les résonances artistiques et pédagogiques de cet art dans ses activités actuelles, dans les perspectives interculturelles, avec des études de reperformance et le corps comme archives. On discute le caractère de l'atelier élargi renforcé dans l'expérience, en concluant que la manière artistique decrouxien peut encore servir de guide pour les recherches basées sur la pratique générant, y compris, de l'art.

Mots-clés: **Mime Corporel, Duo Mimexe, Atelier performatif, Recherche guidée par la pratique, Théâtre élargi.**

## A partida, ou como acender o fogo

Vivemos uma situação sociocultural singular neste momento no mundo dentro da experiência com a pandemia da covid-19. Está difícil dimensionar suas próximas consequências para além das tragédias já vividas no Brasil, com cerca de duzentos e vinte mil mortes por causa dos contágios do vírus Sars-CoV-2 e de suas mutações.<sup>1</sup> Estamos profundamente abalados com isso. Ainda assim, quisemos compartilhar, aqui, uma experiência vivida no ano de 2018, porque, além da temática sobre laboratório no campo performativo que ela traz, fala também de amizade, de amor, daquilo que não conseguimos, também, controlar, o que consideramos pertinente ao momento atual. E estar disponível para viver o não controle de algo exige sabedoria em vários campos do conhecimento e da sensibilidade humanas, pois, na vida, há sempre alguma coisa que nos escapa. Tem sido assim com a pandemia! O saber teatral performativo nos ajuda a compreender sobre a necessidade da escuta sensível que devemos ter, as disponibilidades de interação que precisamos conquistar, as respostas rápidas a dar, as responsabilidades a assumir, ao exigir de nós a aprendizagem sobre como nos relacionar com a fragilidade humana, o não saber, a quebra de hábitos, o efêmero, a intervenção no corpo, e no misterioso em nós, e o incerto. Esse saber cênico nos ensina um tipo de disposição afetiva que entendemos, cada vez mais, como solidariedade, um comportamento ético de ajuda mútua, e que, para nós, passa pelo exercício da confiança e do amor<sup>2</sup>, atravessando tudo o que fazemos.

Na partilha aqui trazida, escrevemos com a inspiração ensaística (Larrosa, 2004), para expormos experiências pautadas, sobretudo, no amor e nas incertezas. Trata-se, portanto, de narrativas sobre os resultados de nossa viagem de pesquisa performativa em atuação, realizada em 2018, para os Estados Unidos da América. Essa investigação guiada pela prática cênica foi motivada por dois projetos de pesquisa que se entrecruzavam e se complementavam um ao outro, revelando a disposição exploratória, o manejo de revisão bibliográfica, bem como a observação criadora participante.

O caminho laboratorial nos projetos já se encontrava referenciado no trabalho do artista cênico Étienne Marcel Decroux (1898-1991) e na arte

de ator Mímica Corporal, desenvolvida por ele por cerca de seis décadas no século XX.<sup>3</sup> É importante ressaltar que o termo “laboratório” nunca foi utilizado diretamente por Decroux, ainda que o reconhecimento de sua atitude como um pesquisador-artista já tivesse surgido na primeira década de seu trabalho cênico, como enfatizado no livro *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania* (Braga, 2013). Assim, ao nos referirmos sobre a atividade laboratorial na vida de Decroux, preferimos falar em ateliê<sup>4</sup>, buscando evidenciar uma prática da artesanaria em geral como também de processos criativos das artes visuais que, por sua vez, assistem na contemporaneidade a própria expansão da noção de ateliê (Facco, 2017) em direções interartes e entre saberes, que nos inspiram.

O ateliê performativo inclui vivências entre espacialidades e temporalidades diversas, entre o trabalho criador árduo e o ócio criativo; marca processos criadores e identidades artísticas com os quais nos aproximamos. Nessa perspectiva, reconhecemos a existência do ateliê performativo de Decroux, acrescentando que ele teve também espaços físicos específicos próprios, protegidos, para o desenvolvimento de suas pesquisas e de uma pedagogia de ator e de atriz singular, somados à criação de trabalhos artísticos e à realização de apresentações públicas.

Para Decroux, “[...] o teatro é a arte de ator” (Decroux, 1994, p. 40, tradução nossa). Esse eixo conceitual e prático adotado por ele, desde os anos de 1930, em suas experiências teatrais em Paris, tem uma interlocução histórica, primeiramente, com o trabalho anterior desenvolvido por Jacques Copeau (1849-1949), na escola do teatro do *Vieux Colombier*, que integrou o processo de re-teatralização da cena moderna. Decroux estudou naquela escola em 1926, onde reconheceu ter recebido de Suzanne Bing e do próprio Jacques Copeau, criador desse espaço (Decroux, 1964), a orientação inicial preciosa para o início de seu estudo teatral e mímico. Em seguida, trabalhou com Charles Dullin (1885-1949) no *Theatre de l’Atelier*, em Paris, e em sua *École Nouvelle du Comédien*, para a qual Dullin havia publicado um manifesto em 1921, republicado em 1930, que destaca o fato de não pretender ser uma empresa teatral, mas um “[...] laboratório de pesquisa dramática” (Dullin, 1969, p. 32; p. 223; p. 246, tradução nossa).

Um fato desse período é, para nós, fundamental: é Dullin quem acolhe Decroux em sua escola (companhia teatral) laboratório, em outubro de

1925, permitindo, a ele, a realização de atividades como pesquisador-ator. Ali, ele permanecerá colaborando e experimentando por cerca de vinte anos, mesmo tendo fundado seu próprio local de experimentação e escola, durante a ocupação nazista da França. Importante dizer que, naquele momento, Decroux atuava no teatro de texto como ator de cena e de rádio.<sup>5</sup> A parceria de Decroux com as atividades do ateliê de Dullin reunia a preparação técnica de atores e alunos, assessorando o mestre nos trabalhos de improvisação gestual, com ênfase na experimentação mímica, no trabalho com máscaras e na composição das atuações nos espetáculos, possivelmente incluindo uma aprendizagem geral de direção cênica (Braga, 2013). Possivelmente, todo esse engajamento pode ter fortalecido, em Decroux, uma atitude laboratorial de pesquisa performativa, pois ele já desenvolvia atividades sobre uma técnica de atuação corporal, posteriormente, denominada, por ele, como Mímica Corporal, juntamente com a realização de performances experimentais. Marca característica de sua identidade artística. E não podemos descartar que a figura de Dullin, ele mesmo egresso do *Vieux Colombier*, pode ter impactado Decroux como um tipo de professor artista orientador (Pezin, 2003).

Assim, quando mencionamos a presença da questão laboratorial, posta por Decroux em nossos projetos de pesquisa de 2018, ela se dá, prioritariamente, na perspectiva de uma proposta de investigação que previa o trabalho com a intimidade em uma abordagem de intervenção forte em nós mesmos, ativando nosso corpo relacional, e nos colocando junto a quem se dispusesse estar junto (Maturana, 2001; Taylor e Viveiros de Castro, 2007). Nossa prática de ateliê parte da *maneira*<sup>6</sup> específica da Mímica Corporal, tendo sido desenvolvida, nesta pesquisa, em circunstâncias singulares, e de forma a ressaltar o que Decroux diz: “[...] o que eu penso, eu faço. Eu estou, ora como sujeito, ora como objeto. Eu sou o artesão, eu sou também a matéria” (Pezin, 2003, p. 107, tradução nossa). Buscamos, então, a Mímica Corporal para o manuseio de nossas intimidades e a provocação de um estado de “brasa” em nós que faça surgir novos saberes encarnados.

Para isso, planejamos ações de pesquisa para conviver com quem poderia nos orientar nas transformações: os ex-assistentes atores de Decroux que viviam nos Estados Unidos, Thomas Leabhart (Califórnia), Leonard Pitt (Califórnia), Corinne Soum e Steven Wasson (Wisconsin).<sup>7</sup>

Nossa proposta laboratorial foi, portanto, a de conviver com esses mestres em seus locais de atividades criadoras. Permanecemos, nos espaços de Leabhart, Pitt, Corinne e Steven, pelo tempo que nos foi possível, investigando o que planejamos sobre como a Mímica Corporal reverberava em cada um no momento atual, tanto em seus processos criativos, como nos pedagógicos e, ainda, nos seus escritos. Realizamos, assim, aulas e treinamentos com eles, os escutamos de vários modos, observamos de modo participante e criador tais processos e convívios, fazendo os registros possíveis e permitidos. Nisso, incluímos entrevistas e observações semiestruturadas com critérios para nossas percepções. Fizemos, ainda, registros em vídeos, fotos e escritos, além do que já era grafado em nossos corpos moventes. Vivemos, assim, as particularidades do sentido de ateliê performativo de cada um deles, observando com curiosidade como se comportavam na atualidade dentro do aspecto experimental performativo e pedagógico herdado de Decroux. Afinal, eles representam vozes artísticas contemporâneas bastante ouvidas internacionalmente sobre a Mímica Corporal.

Embora alguns estudiosos do teatro afirmem que Decroux “[...] tenha produzido poucas performances” (Schino, 2012, p. 56), tal afirmação nos parece precipitada. Não quisemos, portanto, em nossa experiência, categorizar previamente o que poderia ser o resultado de um processo criativo. Decroux realizou várias peças mímico-corporais de curta duração, uma de maior duração (*Petits Soldads*, com 75 minutos), demonstrações técnicas diversas, inúmeras palestras performativas ou somente orais. Isso sem considerar o processo criativo presente na composição de sua pedagogia para atores. Então, no convívio recente com seus ex-assistentes atores, optamos por indagar sobre a prática performativa de cada um, a partir de seus contextos de vida e trabalho, compreendendo que a produção performativa pode se dar em caráter plural e não somente dentro de modelos de apresentação cênica convencional. Importante dizer, ainda, que Decroux, seus estudantes e assistentes-atores realizavam apresentações cênicas de caráter privado em sua escola, ou em saguões de escolas de arte, com a presença de público (Braga, 2013). Além disso, na fase internacional de sua trajetória, entre o final dos anos 1940 até 1962, Decroux viajou por vários países com a sua companhia teatral, como a Bélgica, Inglaterra, Holanda, Israel, Itália, Suíça, Suécia, Noruega, para realizar as atividades que já mencionamos (De Marinis,



1993). Entre 1957 e 1961, Decroux esteve por mais de uma vez nos Estados Unidos, apresentando-se com a sua companhia, inclusive na sala *Weill Recital Hall* do *Carnegie Hall*. Em 1963, voltando a Paris, retomou a sua escola, no porão da casa que havia sido construída por seu pai, e, ali, instalou, assim, seu “ateliê porão”, como nós o chamamos.

Com tais desejos e histórias, além de projetos, acendemos e alimentamos com sopros nossas brasas. Quisemos uma experiência de intensidade em 2018. Para isso, saímos de nosso lugar, confortável, entre jogos de vida e expressão profissional... E chegamos em Nova Iorque.

O objetivo inicial dessa viagem foi a de realizar uma atividade de pesquisa performativa de pós-doutoramento junto a Universidade de Nova Iorque (New York University), no Departamento de Estudos da Performance, com a supervisão do Professor Doutor André Torres Lepecki<sup>8</sup>, incluindo atividades de campo guiadas pela prática artística, mediadas pela observação criadora, junto a ex-assistentes de Decroux que vivem nos Estados Unidos; e uma atividade de pesquisa performativa independente, guiada pela prática, com a supervisão artística de Corine Soum e Steven Wasson. Para a coleta de dados, a fizemos prioritariamente na relação com acervos pessoais desses artistas, arquivos vivos. E, também, produzimos dados em processos criativos realizados que, mesmo desejados, não foram planejados como condição *sine qua non* das pesquisas.

Teríamos uma estada longa entre uma diversidade de climas e temperamentos. Como diria Jean-Louis Barrault (1910-1994), “Decroux é o pesquisador... Diante dele eu improvisava...” (Barrault, 1972, p. 72, tradução nossa). Estivemos, assim, abertos ao improviso, ainda que também na qualidade de pesquisadores e oriundos da América Latina, conscientes dos outros saberes que temos conosco, integrados a um desejo descolonizador.

### **A permanência temporária ou sobre como manter um fogo aceso**

Há 12 anos, nós, aqui autores, conhecemo-nos por meio da Mímica Corporal. Cada um já possuía trajetória particular de formação e atuação profissional na relação com a arte de Decroux e com o teatro, especificamente, no campo da atuação. Naquele encontro, compartilhamos o que

orientava nossos processos de criação: postura ética de trabalho, ensino, pesquisa e desejos; e como isso se associava, de algum modo, ao que aprendemos por meio da Mímica Corporal no Brasil e no exterior.<sup>9</sup>

Embora sem termos conhecido pessoalmente Étienne Decroux, depois de nosso encontro, percebemos que dividíamos com ele a intransigência de querermos ser, de algum modo, *gauche* na vida.<sup>10</sup>

No início de 2018, na sala de embarque do aeroporto internacional de Confins, em Belo Horizonte-Minas Gerais, na espera de nossa vez de viajar juntos para Nova Iorque e concretizarmos as investigações das quais aqui narramos, encontramos, por acaso, um homem dedilhando seu violão de sete cordas. Apresentamo-nos mutuamente e João Nicolau de Almeida, o João Macacão<sup>11</sup>, fez-se presente no início de nossa história intensa de vida, poesia, imenso trabalho e desafios inimagináveis. Com ele, cantamos, ali no aeroporto, *Naquela mesa*, samba de composição de Sérgio Bittencourt, filho do brasileiro, musicista mestre do bandolim, Jacob do Bandolim.

Na mala de viagem, levávamos muito mais do que os chamados pertences pessoais. Em nós, viajavam, também, memórias do teatro brasileiro com as quais tínhamos afetos, revelando trocas de experiências, aprendizagens, lugares especiais de processos criativos, e subversões estéticas advindas de profundos estudos. Isso incluía o caminho laboratorial, inevitavelmente. A questão ateliê performativo pulsava em nós como uma mistura entre a busca de modos de existência performativos, diferentes daqueles relacionados à prática cênica comercial; e à busca de espaços-tempos que exalasses processos formativos e criativos experimentais, dentro de uma dimensão afetiva e íntima.

A primeira memória que, manifestada, nos provocou sobre a questão laboratorial, foi o trabalho teatral de Maria Clara Machado, fundadora da companhia *O Tablado* no Rio de Janeiro, nos anos 1950, onde Maria Clara elaborou e lançou, em 1956, a revista *Cadernos de Teatro*. Essa foi a primeira revista brasileira de teatro na qual líamos sobre práticas teatrais, técnicas de ator, máscara, mímica, improvisação, tanto em Belo Horizonte, Minas Gerais, quanto em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Os *Cadernos* nos abriam, portanto, perspectivas sobre a pesquisa da atuação guiada pela prática artística, indicando os saberes do corpo e a razão lúdica no teatro.

Maria Clara Machado frequentou, entre o final dos anos 1940 e início dos 1950, curso com o ator francês Jean-Louis Barrault, ex-aluno e parceiro cênico de Decroux. Ela também fez curso de Mímica Corporal com o próprio, em 1952. Na edição de número 4 dos Cadernos, há um artigo dela com o título: *Gesto, pantomima, mímica e improvisação*. Nele, a autora se refere a Decroux como o mestre de todos os mímicos. Em 1964, ela cria o curso regular de teatro d'*O Tablado*. Há, assim, a junção companhia-escola-ateliê-revista teatrais, o que nos parece um aspecto enriquecedor de ser “laboratório teatral” no Brasil, ainda que influenciado por experiências francesas.

A experiência d'*O Tablado* também influenciou Paschoal Carlos Magno (1906-1980), criador do *Teatro Duse*, a fomentar a implementação de escolas teatrais universitárias pelo Brasil.

Foi a partir do nosso ingresso, nos anos 1980, nos cursos de teatro na Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, que trouxe, a nós, os primeiros instrumentos de orientação laboratorial para nossa prática cênica. Durante nossa experiência discente, conhecemos professores artistas e diretores com práticas de pesquisa performativa, que nos orientaram e incentivaram nesse caminho, seja Paulo César Bicalho (1939) em Belo Horizonte, seja Irion Nolasco (1943) em Porto Alegre ou, ainda, Maria Helena Lopes (1934), com quem estudamos em cidades, circunstâncias e momentos diferentes de nossas vidas. Foi por meio da experiência nas escolas de teatro universitárias que também conhecemos companhias teatrais como o LUME Teatro (1985) que, já em seu início de existência, possuía uma orientação de laboratório teatral. Realizamos *workshops* sobre treinamentos de ator ministrados por Luiz Otávio Burnier, que havia estudado com Étienne Decroux em Paris nos anos 1970, e também Carlos Simioni. Poderíamos, ainda, citar os importantes trabalhos cênicos de José Celso Martinez Corrêa (1937) e de Antunes Filho (1929-2019) no Brasil, com quem tivemos oportunidade de conviver e aprender; figuras que marcam, ao nosso ver, uma identidade brasileira de ateliê performativo, cada um com suas ideias e pesquisas, mas, cada um a seu modo, convergindo no mote da pesquisa guiada pela prática artística, fazendo suas perguntas, desenvolvendo percursos criativos exploratórios e apresentando arte inovadora.



No voo de dez horas sobrevoando florestas e o mar do Caribe, em completa escuridão, pensamos em nossas buscas cênicas experimentais, atravessadas pela questão laboratorial, associadas às instituições universitárias públicas do Brasil que valorizam tais propostas no âmbito da pesquisa e da extensão acadêmicas. Pensamos na experiência instalada no Laboratório de Pesquisa em Atuação, o LAPA/CNPq, existente na UFMG.<sup>12</sup> Sem lugar físico, o LAPA busca exalar a intensidade de um ateliê performativo por onde estivermos. Nele, concentram-se condutas, atitudes, diretrizes, uma busca de artesanaria de atuação, reverberando isso nas aulas que ministramos, nas pesquisas e orientações acadêmicas realizadas, bem como nos processos criativos que experimentamos.

Estar em ação laboratorial performativa é, para nós, possibilitar uma alteração de emoções e da existência em qualquer lugar onde estivermos, com quem estivermos nos relacionando, e utilizando de nossos repertórios técnicos artísticos que, na verdade, são poesias da ação expostas no viver cotidiano. Trata-se, assim, de *maneiras* de um ateliê expandido. Queríamos, com a viagem aos Estados Unidos, uma experiência de intensidade e cremos haver conseguido.

O ano de 2018 aqueceu, portanto, nosso encontro íntimo. Tudo o que realizamos nesse período fortaleceu, em nós, uma cultura expandida de ateliê performativo, entre reencontros e encontros práticos poéticos com várias pessoas nos Estados Unidos. Algumas delas são os mestres e a mestra já citados, outras são artistas, professores artistas, professores teóricos e também nossos novos amigos.

No início de 2019, batizamos nosso duo artístico e de vida como *Duo Mimexe*, tornando-o, também, um braço artístico do Grupo de pesquisa LAPA. Desse modo, ele reúne um só *ethos* profissional que quer irradiar “fogo” performativo por onde estivermos.

Nova Iorque nos recebeu com neve. Para nossa vida tropical, essa foi uma recepção alegre, lúdica, pintando a paisagem de cor única e nos convidando a intervir com nossas cores. Izabel Lam, nossa anfitriã do pequeno quarto que alugamos na sua casa, nos via com curiosidade ao chegarmos ali, cheios de disposições corporais para fazer de tudo na busca de nosso bem-estar e no alcance de nossas metas de pesquisa.

Na Universidade de Nova Iorque, fizemos as revisões dos planos das investigações a empreender, dialogando com o supervisor, Professor André T. Lepecki. Iniciamos as atividades de pesquisas de referência em arquivos das instituições a que tivemos acesso, que, felizmente, não foram poucas<sup>13</sup>. De início, pesquisamos noções como proto-performance (Schechner, 2006), o corpo como arquivo e *re-enactment*<sup>14</sup> (Lepecki, 2011; 2016).

A vida em nosso pequeno quarto e a necessidade de economizar os recursos financeiros pessoais disponíveis já determinavam algumas rotinas da pesquisa e a perspectiva de convívio planejada com Leabhart, Pitt, Soum e Wasson em suas cidades. Felizmente, conseguimos uma sala teórica no Departamento de Estudos da Performance da NYU emprestada para nossas pesquisas práticas. Não era fácil, no entanto, manter as motivações para revisar treinamentos corporais inspirados na prática decrouxiana e na ética da artesanaria, procedimentos que adotamos e que, de alguma maneira, conflitavam agora com vários novos desafios. A noção de artesanaria demanda uma prática específica aprofundada que prevê também a reflexão sobre a materialidade artística, não se reduzindo a formalismos. Trata-se de uma prática de si mesmo, na qual a intimidade de cada um joga com uma realidade material instalada, expressando algo de modo singular, mediado por uma habilidade corpórea desenvolvida em grau mais elevado. Mas, pode ser, também, uma atitude de existência que valoriza o aprofundamento da escuta e do manuseio de si, dispondo-se a encontrar o outro a partir da intervenção em si. Ela incorpora ainda uma prática ética de como viver sem se seduzir por alguma virtuosidade artesã possivelmente adquirida. A artesanaria, em nossa perspectiva, pode combinar forma, conteúdo, matéria e modos de existência, podendo ser estabelecida em rotinas e ritmos específicos de trabalho na experimentação de um dado material<sup>15</sup>. E essa artesanaria corpórea indica a nossa cultura material como atores/performers pesquisadores. Ela revela como algo é feito e a qualidade desse fazer.

De Nova Iorque partimos para a cidade de Claremont, na Califórnia, a fim de convivermos com Thomas Leabhart (1944) por cinco semanas. O encontramos no *Pomona College*, no Departamento de Teatro e Dança, onde leciona conteúdos da prática mímica corporal para jovens, além de realizar atividades de treinamento com um pequeno grupo, ressoando a arte de Decroux.

Aluno e ex-assistente de Decroux entre 1968 e 1972, Leabhart nos incluiu em suas aulas e atividades de treinamento. Já havíamos estudado com ele em *workshops* no Brasil e na França. Buscamos, então, compreender melhor sua pedagogia e sua prática de ateliê atual. Para nossas pesquisas, o importante foi vivenciar os espaços físicos de alta qualidade estrutural que estão disponíveis para as aulas e pesquisas de Leabhart, a rotina de suas aulas com seus estudantes – não necessariamente das artes da cena –, sua abertura para receber gratuitamente artistas visitantes que queiram conviver com ele por um período determinado, a possibilidade de pesquisarmos sozinhos em um excelente espaço físico e seu trabalho com três jovens não artistas em seu grupo, com quem fizemos estudos de uma parte da peça mímica corporal do repertório decrouxiano, *O Carpinteiro (Le Menuisier)*<sup>16</sup>, duas *Figuras* e os rigorosos exercícios de escalas corporais. Nosso trabalho transcorria de segunda a sexta, sendo que, em alguns dias, instalávamo-nos no minúsculo saguão acarpetado do teatro da escola, o que, pelo inusitado da cena, com a riqueza dos recursos do *Pomona*, ter aula e receber treinamento nesse saguão, com a presença de Leabhart, levava-nos a perguntar: por que razão estudos da Mímica Corporal, externos às disciplinas ali ministradas e em perspectiva laboratorial, nem sempre podiam ser realizados em um dos vários ricos espaços teatrais de uma instituição “top 5” na sua categoria? Seria o *Pomona* desconhecedor, de fato, da importância do trabalho cênico de Leabhart ou da possibilidade de pesquisas acadêmicas guiadas pelas práticas artísticas?

A nosso pedido, tivemos o acesso à biblioteca, mas nela encontramos materiais já conhecidos e estudados por nós. Não encontramos arquivos físicos relacionados diretamente aos trabalhos cênicos anteriores realizados por Leabhart na instituição. Assim, permanecemos com as informações difundidas por ele no *Mime Journal*, publicação de referência da Mímica Corporal por ele editada e no *Pomona* hospedada, com edições inteiras dedicadas a textos, entrevistas e iconografia de e sobre Decroux<sup>17</sup>. Contatos institucionais com outros professores foram feitos por nossas iniciativas.

No decorrer das atividades, Leabhart repetia a menção à sua “escola californiana” de Mímica Corporal, mostrando modos distintos de transmissão desta arte. Durante as atividades no grupo, percebemos seu forte interesse em realizar muitas correções formais da técnica para nós, valorizando geo-

metrismos e estilos, o que provocava, inevitavelmente, grande tensão e um padrão de movimento não fluido. Porém, até onde entendíamos, a “escola californiana” visaria o contrário, ou seja, o não enrijecimento do movimento expressivo corporal do ator. No período em que ali permanecemos, não conseguimos esclarecer isso. Não percebemos, também, uma tentativa de manejo da técnica decrouxiana em um diálogo com nossos corpos, cultura e aprendizagens anteriores com outros professores.

Nas aulas com os jovens, realizamos exercícios de composição que conhecíamos de suas oficinas: Alexandre em 1995, em Porto Alegre, e, em 2009, Bya, em Paris. Acatamos suas orientações realizando a pesquisa de *still movement*<sup>18</sup>, com a observação do professor de que eram importantes meios de exercitar o desbloqueio para a criatividade antes mesmo de se trabalhar com a Mímica Corporal.

O ateliê performativo, que ali vivenciamos, fortaleceu nosso entendimento de que a transmissão e a pesquisa por meio daquela arte precisam ser trabalhadas em sentido dialógico cultural, entre trocas geracionais positivas, em perspectiva de gênero, e considerando-se as possíveis diferenças de sua transmissão e aprendizagem em períodos distintos pelo próprio mestre Decroux. Além disso, mesmo com a oportunidade, aberta por Leabhart, de pesquisarmos com ele na prática, usufruindo das ricas instalações do *Pomona College*, não nos foi possível avançar muito na compreensão prática sobre as características específicas da sua “escola californiana” de Mímica Corporal, ou mesmo teórica com informações também coletadas de entrevista com ele.

Do *Pomona* saímos, portanto, percebendo melhor o ateliê em nós mesmos.

De Claremont fomos para Berkeley, ainda na Califórnia, e nos encontramos com Leonard Pitt (1941), estudante de Decroux por quatro anos em Paris, seu primeiro assistente depois de seu retorno de Nova Iorque e ator em sua companhia no período exatamente anterior ao de Leabhart.

Depois de sua volta de Paris, Pitt fundou sua escola de teatro físico em Berkeley, nos anos 1970. Posteriormente, ele tornou-se um grande professor de atuação com máscara nos EUA, depois de ter viajado a Bali para aprender e performar naquela tradição de máscaras. Mesmo hoje, distante

do ensino ou prática específica da Mímica Corporal, Pitt se mantém vinculado à cultura francesa escrevendo livros sobre ela, sendo bastante reconhecido nos Estados Unidos também por isso. Pitt dirige espetáculos quando lhe é possível. Em Berkeley, ele nos acolheu em sua própria casa e, ali, tivemos ensinamentos e trocas de experiências de modos diversos. Convivemos com ele dia e noite por dez dias seguidos e testemunhamos, assim, a concretude de um ateliê casa de artista.

Com Pitt, vivenciamos a sua habilidade artística variada, pois, além de professor, escritor e artista cênico, ele possui também um trabalho singular de escultura.

Enquanto estivemos com ele, testemunhamos sua direção de um espetáculo com duas personagens palhaços, cujos atores tinham mais de sessenta e cinco anos de idade. Nos ensaios, percebemos um olhar bastante criterioso de Pitt na direção da composição corporal dos atores, entre a comédia física e absurda. Vivenciamos também sua grande admiração pelo “Gordo e o Magro” e sua grande paixão pelo chocolate. Pitt é presidente de um seletor clube de degustação de chocolate na cidade, cujas reuniões acontecem em seu lindo “English cottage”, concebido por ele e localizado nos fundos do terreno de sua casa. Foi nessa locação cinematográfica que Pitt nos abrigou muito afetuosamente, apesar de sermos seus desconhecidos e termos mais sonhos que dinheiro no bolso.

Com Pitt, tivemos uma convivência respeitosa e generosa, recebendo sua grande disponibilidade para conversar conosco, com um profundo interesse sobre nós, nossa cultura, o que queríamos pesquisar por meio da Mímica Corporal, o que ele poderia ajudar, além de nos permitir usar sua cozinha, motivar-nos a sairmos juntos, irmos ao teatro, mostrar seus novos escritos sobre a França ou mesmo suas esculturas antigas. De seu ateliê casa, vimos surgir saberes diversos, ainda que algumas habilidades específicas predominem no artista e possam ser transmitidas. Pitt ainda nos revelou seu intenso afeto pelas máscaras balinesas. Até aquele momento, Pitt não trabalhava e nem ensinava mais a atuação com máscaras, o que realizou nos anos 1970, ao voltar de sua aprendizagem performativa na Indonésia. Um dia, ele trouxe sua maleta de máscaras até nós e a abriu. E realizou uma performance para nós, dentro de sua casa, por alguns minutos e de modo simples, mas gestualmente potente e muito afetiva.



Da casa ateliê de Lenny, como prefere ser chamado, vimos ressoar outra Mímica Corporal, a percebendo ali como uma habilidade para a multiplicidade expressiva.<sup>19</sup> Ficamos encantados. Afinal, Decroux também se expressava artisticamente de maneira múltipla. Percebemos que a casa ateliê com as fechaduras abertas para que ali vivêssemos com intensidade, também ressoava um vigor decrouxiano. Só que doce. Com perfume de chocolate e máscaras balinesas, esculturas mirabolantes e muitos brinquedos de seu neto Miles.

Com Lenny e Miles, conhecemos o oceano Pacífico, rolando juntos em suas areias e brincando em suas águas geladas. Tudo nos orientava para que nos lembrássemos de que a vida em ateliê também precisa de afeto, prazer, ócio criativo, consciência do bem comum, respeito cultural, solidariedade e infância. Razão lúdica.

De Berkeley rumamos para o nordeste norte-americano, no estado de Wisconsin, mais especificamente na zona rural da cidade de Spring Green, na época, com aproximadamente mil e seiscentos habitantes. Ali encontraríamos a francesa Corinne Soum (1956) e o norte-americano Steven Wasson (1950), diretores do *Theatre l'Ange Fou*, para uma primeira estada de cinco semanas que, posteriormente, se repetiria por mais cinco semanas, com o desdobramento das pesquisas na criação de um espetáculo experimental inicial, apoiado em nossos primeiros resultados. É preciso enfatizar que, embora desejada, a criação desse espetáculo não foi algo inicialmente planejada por nós, então, o espetáculo acabou se concretizando, para a nossa alegria, exatamente a partir do resultados em laboratório improvisacional durante as aulas de técnica e repertório com Corinne e Steven.

A localização do *Theatre l'Ange Fou*, ao sul da cidade de Spring Green, nos exigiu uma logística particular para ali permanecermos. Fomos hospedados por Carie Graves em sua casa, em um monte, sem vizinhos próximos, a cerca de dois quilômetros da sede do *L'Ange Fou* pela estrada movimentada por caminhões.

Carie foi campeã olímpica e mundial no remo, sendo capitã da primeira equipe feminina desse esporte dos Estados Unidos. Posteriormente, se dedicou à carreira de treinadora de equipes de remo nas universidades norte-americanas como de Harvard e do Texas. Entre muitas medalhas, martelos<sup>20</sup>, obras de arte, animais silvestres e o silêncio, fomos acolhidos por Ca-

rie. A vida diária com ela e toda a sua família, cujos pais foram amigos do importante arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, foi uma extensão importante da experiência de ateliê com o *l'Ange Fou*. Carie conversava conosco sobre seu treinamento como atleta olímpica, os desafios e alegrias nos inúmeros campeonatos em que participou, seu trabalho como treinadora, e, principalmente, do valor do trabalho em equipe para superar as dores físicas, a falta da família, especialmente a saudade do pai já falecido<sup>21</sup>.

Os dois períodos passados em Spring Green, na sede definitiva do *l'Ange Fou*, foram cobertos de expectativas. Voltávamos para realizar parte importante de nossas pesquisas performativas com mestres e pedagogos da Mímica Corporal que admiramos por tudo aquilo que representam para a manutenção e revisão desta arte de caráter oral de transmissão. Chegávamos ali como artistas, professores e pesquisadores, guiados pela prática artística, sem o objetivo de acúmulo de conhecimento para, por exemplo, criarmos uma escola brasileira própria de transmissão da Mímica Corporal. No entanto, percebemos ter sido necessário, em vários momentos, repetirmos aos diretores sobre os objetivos de nossas pesquisas ali e sobre o que realizávamos profissionalmente, o que era recebido, por vezes, com algum espanto quando falávamos do sério trabalho universitário em teatro e da pesquisa guiada pela prática que realizávamos. Nossa estratégia principal de sobrevivência em todas as frentes era sempre concordar e realizar tudo o que nos era proposto, ouvindo e buscando reelaborar nossas questões, como aquelas relacionadas aos modos técnico artísticos e aos direitos autorais de transmissão, e reperformances, de peças mímico corporais, tanto do repertório clássico quanto pós-moderno. Ou seja, questões relacionadas à memória daquela arte, sua continuidade e revisão no século XXI. Isso derivava conversas sobre a criação de escolas de Mímica Corporal por ex-alunos de Soum e Wasson, o que nos parecia louvável pela continuidade da manutenção e revisão desta arte teatral. Porém, identificamos nisso um receio na possibilidade desta transmissão ser realizada sem o rigor técnico segundo o modelo pedagógico do *l'Ange Fou*, mesmo pelos diplomados em sua escola, ou com desvios que poderiam perpetuar alguns preconceitos ainda existentes na relação com aquela arte. De fato, há o risco de se alimentar que a Mímica Corporal pode se reduzir a um treinamento ginástico geométrico do corpo, ausentando-se de questões criativas, o que é um equívoco. O treinamento

não visa enrijecer um corpo com um código legível único ou mesmo destituir a criatividade (Braga, 2015). Diz Decroux: “[...] a mímica produz presenças que não são apenas sinais convencionais. E se ela chega a produzir tais signos ela morreu” (Decroux, 1964, p. 144, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Soum e Wasson adquiriram, em 2010, a propriedade “Wyoming Valley Church”, uma igreja branca de madeira que foi desconsagrada em 2008. Essa igreja, construída em 1902, foi transformada por eles em um lindo espaço de teatro frontal, com o palco e coxias localizados onde era o altar, com materiais cênicos, entre eles uma cadeira herdada da casa de Decroux. A plateia, com cerca de sessenta lugares, está localizada onde existiam os bancos da igreja – espaço que também contém armários com arquivos de trabalho da companhia. Os vitrais do novo teatro estão cobertos por cortinas. A casa paroquial é a, hoje, casa de Corinne e Steven e de seus dois gatos *Maine coon*.

Desde 2012, esses dois artistas professores trabalham nesse local, na revisão, atualização e transmissão da arte Mímica Corporal especificamente por meio do *White Church Theatre Project*, criado por eles.

Percorremos uma longa trajetória tanto na distância quanto nas nossas vidas para chegar até a sede do *l’Ange Fou*, na qualidade de pesquisadores-artistas-professores. Fizemos parte do *White Church Theatre Project*, uma atividade paga, com a perspectiva de atualização de um saber sobre a Mímica Corporal, e o teatro físico por meio dela, com a possibilidade de avançá-lo em algo, podendo contribuir posteriormente para o campo performativo brasileiro, o que inclui discutir a questão laboratorial hoje também dentro da pesquisa cênica universitária. Richard Schechner indaga: “[...] porque não examinamos criticamente seu [das universidades] trabalho e suas possibilidades ou insucessos como locais de laboratórios teatrais?” (Schino, 2012, p. 188).

Nossos projetos incluíam esse exame crítico, pois estavam viabilizados por duas universidades, uma brasileira (UFMG) e outra norte-americana (NYU). Buscamos, portanto, a melhor aproximação entre o mundo artístico herdeiro da Mímica Corporal, representados por Leabhart, Pitt, Soum e Wasson, e o acadêmico performativo e artístico, no qual nos inserimos. Além disso, ainda tentamos, em nossa última estada, viabilizar o encaminhamento de um projeto de título de Notório Saber para Soum ou Wasson,

buscando para isso o apoio do teórico italiano Marco De Marinis. Por inúmeras vezes, o *l'Ange Fou* recebeu Marinis, quando sediado em Londres, em seminários internos para seus alunos, e ele pôde coletar, ali também, muitos dados dos artistas para realizar suas pesquisas teóricas.<sup>23</sup>

As atividades que desenvolvemos no *Theatre de l'Ange Fou* consistiram em treinamento da arte teatral Mímica Corporal em cinco dias por semana com Soum ou Wasson, ou os dois<sup>24</sup>, com treinamento artístico específico nos finais de semana, observação da prática de ensino e direção de atores nas atividades da companhia *Theatre de l'Ange Fou*, diálogos privados para as pesquisas, acesso a vídeos e conferências gravadas da companhia, ao lado de pesquisa bibliográfica na pequena biblioteca pública municipal de Spring Green, cuidado dos gatos na casa de Soum e Wasson, quando eles precisavam se ausentar, e ajuda no que nos fosse demandado para o cuidado do teatro.

O espaço físico do *l'Ange Fou* é, para nós, um ateliê performativo contemporâneo que dialoga com uma perspectiva laboratorial do século XX descrita por teóricos de teatro (Schino, 2012). Ali, naquele espaço, estão reunidos a sede da companhia *Theatre de l'Ange Fou*, a sede da Escola Internacional de Mímica Corporal, a casa de Soum e Wasson, o teatro da companhia e a realização de projetos diversos, em continuidade às atividades que eles realizavam nas cidades de Paris e Londres, desde 1984<sup>25</sup>.

É importante dizer que a região de Spring Green, desde a década de 1970, é uma referência nacional e um polo pedagógico e artístico relacionado à arte mímica, ao jogo de palhaços e de máscaras. O *Wyoming Valley Studio*, que se localizava cerca de dois quilômetros da *White Church*, foi o mais importante centro de transmissão e difusão da arte Mímica Corporal no país, bem como “o” centro de treinamento do teatro físico nos Estados Unidos, nos anos de 1974 a 78. E, assim, foi reconhecido pelo *The New York Times* (Gilbert, 2016). Pudemos conhecer pessoalmente essa sede, que hoje é um depósito de armas de um caçador milionário. Nele, funcionou o *Wisconsin Mime Theater and School*, escola fundada e coordenada pelo professor E. Reid Gilbert, aluno de Decroux em Nova York, que também conhecemos e conversamos. Nós o encontramos em Spring Green, por ocasião do lançamento de seu último livro, e conversamos sobre sua importância

na disseminação da Mímica Corporal nos Estados Unidos e sua experiência dirigindo tal espaço.

A escola experimental do professor Gilbert integrava um programa pedagógico com aulas de arquitetura e máscara, dança moderna, teatro Nô, entre outros conteúdos. Leabhart foi professor e diretor artístico nessa escola, entre 1976 e 1978. Wasson integrou seu grupo artístico nesta época. Nossas expectativas com o *l'Ange Fou*, que já eram muitas, só aumentaram com as curiosidades e histórias do *Valley*, atualizando nossas questões. E, como se tudo isso não bastasse, a sete quilômetros da *White Church*, encontra-se o *American Players Theatre-APT*, um projeto teatral para entretenimento em uma área de 45 hectares que comporta um anfiteatro ao ar livre com cerca de mil lugares, um teatro fechado com 200 lugares, espaços externos amplos para picnics, galpões de cenografia e figurino, e loja de seus produtos. De junho a novembro, são apresentados, ali, nove espetáculos com um público acima dos cem mil espectadores! Estaria ali presente algum caráter laboratorial? Outro modo de laboratório teatral aliado à indústria cultural?

Essas vivências ampliaram e fortaleceram a nossa conduta de ateliê de modo importante, motivando debates sobre a relação de uma produção performativa experimental com o público. A cultura teatral do *l'Ange Fou* também inclui a relação com o público, ainda que exista um claro valor da pesquisa artística, da experimentação, da revisão e atualização pedagógica que não chega ao público do *APT*.

Por meio de nossas visões<sup>26</sup> e aprendizagens anteriores com o *l'Ange Fou*, percebemos, assim, a manutenção de propósitos éticos em seu trabalho, como a sustentação de um modo de existência de ateliê performativo e com uma transformação evolutiva importante no desenvolvimento da pesquisa técnica da Mímica Corporal. Entre as experiências que tivemos com o *l'Ange Fou* e seus ex-alunos, hoje professores, seja em Londres, Brasil ou Espanha, em diferentes momentos, e o seu trabalho em Spring Green, notamos, por exemplo, uma riqueza técnica de variação criativa das escalas decrouxianas, bem como um distanciamento da prática veloz em seus treinos.

Na *École*, em Londres entre 2000 e 2005, a ênfase no trabalho com as escalas era a da velocidade e havia, ali, um grupo excelente de atores e atrizes diplomados que alimentava essa prática de realizar escalas com rapidez e



muita precisão, o que reverberava também em um tipo de qualidade técnica, bem como no modo criativo de suas improvisações. Esse grupo frequentava a escola para treinamento de repertório e de técnica, o que imprimia um estímulo especial aos novatos quando estavam juntos em sala de aula. Eles eram também atores e atrizes da companhia *Theatre l'Ange Fou*.<sup>27</sup>

Em Spring Green, nos treinamentos orientados por Soum, a ênfase do trabalho com as escalas se deslocou da velocidade para a capacidade de agregar, a elas, movimentos de contradição corporal, com fluidez, velocidade, dinâmicas de ritmo distintas e imaginação criadora, da mesma forma, com o trabalho das partes do corpo dentro dos elementos da técnica. Em um dos momentos de perguntas e respostas sobre a Mímica Corporal no ateliê com Soum e Wasson, o que era realizado todas as manhãs, nas quintas-feiras, entendemos que a velocidade no movimento de escalas poderia trazer um risco de execução pior do movimento expressivo, podendo, também, inibir outro modo de jogo de ator, reduzindo-o ao virtuosismo. Era desafiador, também, pesquisarmos performativamente com a contradição corporal expressiva, colocando-nos à prova em execuções de jogos físicos não equivalentes ou sequenciais. Os elementos ginásticos existem, mas trata-se de arte e vida. Por fim, vivenciamos ali uma ênfase de maior investigação corporal e, com isso, fomos motivados para uma expressividade de composição gestual mais complexa.

O respeito à diversidade dos corpos é uma questão que nos parece bem importante no universo da pesquisa técnica artística e do treinamento com o *l'Ange Fou*; e ele se mantém. Em Londres, havia pessoas com etnias e origens culturais distintas no processo de estudo, com formas corporais idem. Cada uma resignificava, em seu corpo, as ações do repertório técnico e artístico da arte de Decroux, sem precisar facilitar ou banalizar a aprendizagem. Isso nos fazia entender que a técnica havia sido universalizada, que não pertencia a um gênero, um tipo físico corporal ou mesmo uma cultura, somente. Em 2011, na sua última visita ao Brasil, quando Soum ministrou um curso de Mímica Corporal por meio da UFMG na cidade de Diamantina, Minas Gerais, tal diversidade também foi tratada por ela como algo bem-vindo, reconhecendo as diferentes possibilidades de aprendizagem da técnica dentro disso.

Por outro lado, a artista-professora Soum é extremamente exigente e rigorosa com a qualidade da execução performativa dentro desse contexto, trabalhando com um modo de entrada na técnica auxiliado por sua experiência de formação em ginástica artística e dança clássica, o que resulta em uma maior percepção corporal para aprendizes.

Entre uma estada e outra, em Spring Green, iniciamos sozinhos a elaboração de uma proposta performativa apoiada nas improvisações que havíamos feito no *l'Ange Fou*. Começamos, assim, a nos preparar para apresentar os resultados artísticos parciais de nossas pesquisas ainda nos EUA. Nesse momento, tivemos a oportunidade de participar de um edital do teatro Dixon Place, em Nova Iorque, que apoiava, justamente, performances experimentais. Nesse intervalo, também estivemos em um Festival de Teatro Físico na cidade de Chicago, realizando cursos e assistindo espetáculos. Não sabíamos, até então, se conseguiríamos voltar ao trabalho técnico e artístico no ateliê do *l'Ange Fou* ou se conseguiríamos concretizar uma performance.

Voltamos para a segunda estada em Spring Green com o convite para aprofundarmos nossas improvisações gestuais realizadas anteriormente para a criação de uma composição, um espetáculo, a ser apresentado em agosto na *White Church*. Receberíamos, então, uma orientação artística específica de Soum e Wasson, relacionada às experiências de direção cênica que eles realizam no diálogo com a Mímica Corporal. Esse trabalho resultou, assim, em nossa primeira performance, com duração aproximada de quarenta minutos, apresentada publicamente em cinco apresentações de 24 a 27 de agosto. O trabalho, nomeado como *The dreams of an umbrella*, possuía marcas estéticas de direção, especialmente na forma cenográfica e no uso do objeto guarda-chuva, que reconhecíamos de outros espetáculos da companhia. Mas, como ele foi composto a partir de nossas improvisações corporais, possuía uma autorialidade forte, revelando questões das nossas experiências profissionais, personalidades e convivência como um casal. Performávamos algo que era bastante pessoal por meio de estruturas decrouxianas, vindas de repertórios de treinamento, de orientações de Soum e Wasson, sendo que, entre tudo isso, fazíamos a reperformance da peça mímico corporal *A Mesa*<sup>28</sup>, criada por Wasson e Leabhart.

Reperformar a *A Mesa* estava em direta conexão com nosso estudo do *re-actement* e do corpo como arquivo. Inicialmente, partimos dessa peça, em

sua estrutura gestual específica, para improvisarmos. Isso nos possibilitou criar uma temática e ações muito particulares de composição gestual performativa de toda a performance que, em um dado momento, incluía a re-performance daquela peça corporal.

Após mais essa etapa concretizada das pesquisas, voltamos à Nova Iorque e recebemos a confirmação de que havíamos sido contemplados no edital do Dixon. Deveríamos realizar mais uma performance experimental, dessa vez, em um local com importante histórico na cena novaiorquina. Decidimos avançar um pouco mais na pesquisa prática realizada e concretizar uma nova etapa laboratorial. Planejamos compor um trabalho que pudesse partir das experiências performativas realizadas nos meses anteriores, abrindo-se, cada vez mais, para nossos interesses de pesquisa e poéticas próprias. Voltamos, assim, a frequentar as salas do Departamento de Estudos da Performance e, ali, reinstalamos nosso ateliê único (Barba, 2019), reelaborando nossos materiais performativos, reconstruindo alguns deles, agregando outros, permitindo surgir um *work in progress*. E, assim, *It takes two to tangle*, como o nomeamos, foi apresentado publicamente em 19 de outubro de 2018 no Dixon Place.

Para que esse ateliê final conseguisse se estruturar, houve também os apoios de novos amigos e amigas. Izabel Lam, Gehard Schutte e Betsy, Rodrigo Fischer e Ilion Troya, fortaleceram nosso ateliê expandido com apoio financeiro, logístico, material e, principalmente, afetivo.

*It takes two to tangle*, que traduzimos como *Dois em laço*, é, portanto, performance que contém jogo de ator. Mas, para quem é afeito ao teatro de histórias, há também, nela, uma história não linear, não realista, de um casal, deste casal que agora performa como autora e autor deste texto. Mas poderia ser a de qualquer outro, como é dito verbalmente em ato. Ação poética criada na forte inspiração da *manière* decrouxiana, escutando o que o próprio Decroux diz: “[...] a maneira de fazer vale mais que fazer” (Decroux, 1964, p. 145, tradução nossa) e “[...] se a peça carece do encanto de uma história, onde pode estar seu encanto? Na maneira” (1994, p. 144, tradução nossa).

A poesia da ação hoje continua, à sua maneira, subversiva. Abrimos, portanto o laço e, paradoxalmente, apertamos o nó, entre pausas para descanso.



Fonte: Arquivo Duo Mimexe

Figuras 1 e 2: Alexandre Brum Correa e Bya Braga em *It takes two to tangle*,  
Dixon Place-NYC, 2018. Foto: Izabel Lam

## A chegada, ou deixando dormir o fogo

A experiência de intensidade, intimidade e intervenção que nós, Duo Mimexe, tivemos na relação com a Mímica Corporal em 2018, nos EUA, possibilita termos, hoje, várias compreensões e atualizações sobre essa arte, o que ressoa em nossas pesquisas performativas, modos pedagógicos e processos criativos. Obtivemos evidências sobre a sua recepção específica nos Estados Unidos, seja por meio do convívio com Leabhart, Pitt, Soum e Wasson, seja a partir de dados históricos levantados sobre a presença de Decroux naquele país, desvelando perspectivas mais concretas e atuais para percebermos a recepção da arte europeia Mímica Corporal nas Américas, entre os valores e as exigências de sua aprendizagem, como, também, dentro da necessidade de uma não subalternização cultural.

Nós, brasileiros e latino-americanos, temos nossas competências e saberes. É imprescindível que haja, portanto, interculturalidade responsável e crítica nessas relações de aprendizagem e interação técnica-artística com a Mímica Corporal, bem como é legítimo que possamos incluir hibridismos

artísticos, fruto de um convívio sério estabelecido. Assim, podemos vislumbrar invenções, avançando-se performativamente.

Dentro da questão laboratorial, apresentamos brevemente, a seguir, alguns entendimentos e proposições a partir dessa nossa experiência de pesquisa performativa de atuação em 2018:

- i.* O ateliê performativo de pesquisa da arte de atriz/ator/performer, que se relaciona ao ateliê decrouxiano, pode existir em lugares físicos e serem variados em suas características e objetivos de atividades, ainda que comumente conjugue ensino/aprendizagem técnica, treinamento da técnica e de repertórios, bem como processos criativos independentes de demandas da economia criativa ou do entretenimento. Por outro lado, ele também pode existir somente em nós, dentro da disposição em se reverberar uma cultura de ateliê singular em locais e atividades diversas, incluindo-se, aqui, o espaço universitário, grupos de pesquisa, ou mesmo dentro de atividades acadêmicas específicas. De todo modo, prescinde de recursos financeiros para subsistência e realização de atividades.
- ii.* Um ateliê performativo na relação com a arte Mímica Corporal pode existir de modo expandido. Junto à pesquisa da atuação, a criação e apresentação de performances e de espetáculos, pode-se misturar a vida de vários seres, o bem comum e a criação de uma comunidade, como, também, o amor. Uma casa ateliê, ou mesmo a instalação itinerante e temporária de ateliês, podem revelar isso.
- iii.* É de uma riqueza de experiências ímpar manter contato com mestres, professores ou artistas, especialmente com os quais já fizemos vínculos de pesquisa e pedagogia, que também possuam uma cultura de laboratório performativo relacionada à arte de atuação, ao teatro como jogo e não somente vinculado à razão narrativa verbal. A Mímica Corporal é uma arte de ator que colabora fortemente para isso. Assim, podemos nos relacionar com o seu passado, reconhecendo-o, valorizando-o e revisando-o no presente, sempre buscando avançar frente aos desafios contemporâneos.



- iv.* A cultura do ateliê performativo tende a fortalecer pesquisas guiadas pela prática de atuação dentro das universidades, para pesquisadores/artistas/professores e estudantes que queiram a ela se agregar, ainda que em vínculos temporários. Ela pode, também, influenciar instituições e grupos teatrais que trabalham com produção de espetáculos dentro da lógica da indústria do entretenimento, mas que estão abertos à cultura da pesquisa de ator para composições que independam da literatura teatral.
- v.* Respeitar a dinâmica de trabalho e a liderança em um ateliê é condição imprescindível à transmissão das habilidades que, inclusive, transcendem o aspecto técnico. Porém, o ateliê performativo não quer a produção de cópias, mas o desejo pulsante. Não quer, ainda, lideranças arrogantes, abusivas, mordazes e que realizam *bullying* com aprendizes e com seus participantes em nome da boa aprendizagem ou do estilo de sua escola. Boas práticas devem, portanto, ser incentivadas e adotadas dentro de protocolos claros de conduta nos ateliês performativos, mesmo para aqueles que são privados, particulares, como os existentes em esmagadora maioria na história do teatro ocidental.
- vi.* Deixar, no ateliê, práticas, registros de sua produção e convívio, resultados, parciais ou não, é parte da ética do encontro ali estabelecido. Laboratórios científicos são importante referência para isso. No entanto, o acesso ao que foi realizado deve ser permitido a todos que ali criaram e trabalharam criando resultados.
- vii.* Performar no ateliê e fazer ressoar performances, espetáculos, do que ali se viveu, é bem-vindo. Isso integra o corpo de resultados obtidos e podem também vir a público. Dos resultados criadores surgidos, podem-se encontrar transposições artísticas que revelem imagens interiores profundas de *performers*, o que pode ensinar sobre liberdade e aquilo que pode nos unir a todos.
- viii.* Diante de uma crise no ateliê, pode-se, primeiramente, respirar e comer um chocolate. Depois, escutar, conversar. Silenciar. Se todos, então, permanecerem e o trabalho continuar, muito bem. Se não, descanse. Silencie de novo. Havendo outro chocolate, coma. Treine e ganhe fôlego. Cante *Naquela mesa*. Reperforme *A Mesa*, mesmo que ago-

ra ela tenha somente três pés... Depois, faça o ateliê sobreviver com a sua própria utopia. Ou, viver com o seu amor.

*ix.* O ateliê performativo é *manière*... Maneira de assoprar a brasa.

## Notas

- <sup>1</sup> Dados retirados do consórcio de veículos da imprensa brasileira: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/01/29/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-29-de-janeiro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em 29/01/2021.
- <sup>2</sup> Ao nos referirmos ao amor, incluímos o pensamento do cientista latino-americano Humberto Maturana sobre o amor ser uma emoção que fundamenta o humano, que acontece em nossa biologia, que é fonte da socialização humana e que não aparece como um conceito, mas como um comportamento fundamental como também o é o brincar (1998; Maturana e Verden-Zöllner, 2004).
- <sup>3</sup> Aqui, adotamos Mímica Corporal e não Mímica Corporal Dramática. A segunda denominação também é válida e está difundida no prefácio da tradução do livro de Étienne Decroux, *Paroles sur le mime* (1964), na língua catalã, de 2008, e no prefácio da tradução na língua espanhola, de 2000.
- <sup>4</sup> Isso foi discutido por Bya Braga em seu livro sobre o artista Decroux, *Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania* (Ed. UFMG, 2013). Em 2014, em Malta, ela apresentou pessoalmente esse livro ao Professor Frank Camilleri, da Universidade de Malta. Camilleri editou e prefaciou, em 2015, o livro de Marco De Marinis *Étienne Decroux and his theatre laboratory*, reedição de parte do livro *Mimo e teatro nel Novecento* (1993), do mesmo autor, com o novo título relacionado à questão laboratorial.
- <sup>5</sup> A ação artística de Decroux é não somente intensa como variada, passando ainda pelo cinema e rádio franceses (Braga, 2013).
- <sup>6</sup> A palavra maneira faz, aqui, direta referência à palavra francesa *manière* utilizada por Decroux. Trata-se de noção importante em sua arte, trazendo um sentido de modo e método em que alguma coisa é realizada, ou mesmo produzida, na arte Mímica Corporal. É uma qualidade ética no agir-pensar dessa arte, estando também associada ao jogo de ator (Braga, 2013).

- <sup>7</sup> Cada um, ao seu modo, também é autor de publicações escritas importantes sobre Decroux e a França, com edições de revistas e criação de performances, colaborando para a revisão criadora da arte de Decroux.
- <sup>8</sup> Esse pós-doutoramento na *New York University* não obteve financiamento de pesquisa. Tentou-se obtê-lo por mais de uma vez junto ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). O projeto foi aprovado, mas não havia recursos. Contamos com o apoio institucional do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, que concedeu à Bya Braga afastamento de suas atividades na UFMG no período da investigação.
- <sup>9</sup> Bya Braga realizou aulas de Mímica Corporal com: Thomas Leabhart, em Paris, e na Escola MOVEO, em Barcelona. No Brasil, realizou aulas com Corinne Soum, Ana Cláudia Teixeira e Paulo Trajano. Seu doutorado em artes cênicas é sobre essa arte, tendo publicado o único livro em língua portuguesa sobre Decroux acima mencionado. Alexandre Brum Correa realizou aulas com Thomas Leabhart no Brasil e, no exterior, diplomou-se na *École de Mime Corporel Dramatique* (Londres) com Corinne Soum e Steven Wasson, integrando a Cia. *l'Ange Fou* como ator e mantendo-se em atividades de treinamento com eles por sete anos.
- <sup>10</sup> Referência à primeira estrofe do Poema de sete faces, do poeta de Minas Gerais Carlos Drummond de Andrade, publicado em seu primeiro livro em 1930, na qual diz: “Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida”.
- <sup>11</sup> Considerado uma das personalidades brasileiras mais marcantes da seresta, samba e choro, bem como um dos grandes virtuosos no violão 7 cordas no Brasil, ele faleceu pela covid-19, em 08/08/2020, aos oitenta anos.
- <sup>12</sup> As atividades de pesquisa do LAPA/CNPq se realizam junto ao Departamento de Artes Cênicas e ao Programa de Pós-Graduação em Artes-Linha de pesquisa Artes da cena, da Escola de Belas Artes da UFMG. No momento, Bya Braga desenvolve, ali, pesquisa sobre a cena física e o mascaramento brasileiro, com apoio do CNPq (Processo 315467/2020-7).
- <sup>13</sup> BOBST library, NY public library for the performing arts, Brookyn NY public library, além do acervo do próprio Departamento de Estudos da Performance da NYU e de outras instituições como MoMA, New School e Carnegie Hall, onde Decroux se apresentou.

- <sup>14</sup> A prática artística dos re-enactements é evidenciada na dança contemporânea em estudos de Mark Franko desde o final dos anos 80, de Rebecca Schneider e André T. Lepecki (2011; 2016), interrelacionando história, dança, artes visuais e performance.
- <sup>15</sup> A relação da noção de artesanaria com a arte Mímica Corporal pode ser lida no livro de Bya Braga sobre o artista (2013). Nele, tal noção entra em diálogo com estudos de Canclini (1998), Sennett (2009), Mills (2009) e Bataille (1980; 1988).
- <sup>16</sup> A transmissão dessa peça, por Leabhart, descrita em livro (2007), é realizada de modo diferente da transmissão do l'Ange Fou, pois ele omite na transcrição um trecho da obra. Isso poderia sinalizar transmissões diferentes realizadas pelo próprio Decroux, em momentos distintos, ou talvez estilos diferentes criados por ex-alunos, como a "escola californiana".
- <sup>17</sup> Felizmente há acesso virtual para alguns de seus números. Ver: <https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/>
- <sup>18</sup> Trata-se de uma proposta de estudo de movimento da pedagogia de Leabhart.
- <sup>19</sup> Ver: <https://www.berkeleyside.com/2016/05/09/how-quirky-is-berkeley-the-many-passions-of-leonard-pitt>
- <sup>20</sup> Ferramenta usada para premiação em competições *indoors*.
- <sup>21</sup> O livro *Red Rose Crew: A true story of women, winning and the water*, de Daniel J. Boine (2005) relata histórias de Carie Graves.
- <sup>22</sup> Ver também Barba & Savarese, 1995. Aqui é falado sobre como ainda é tratada como "escândalo" a composição de ator que não objetiva somente uma leitura sígnica legível do público, ou seja, existindo em outra lógica de processo criativo e de relação com um público.
- <sup>23</sup> Consultamos Marco De Marinis por email, em agosto de 2018, buscando apoio. Ele nos informou que estava se aposentando de sua universidade e, assim, não poderia encaminhar o pedido de Notório Saber nela.
- <sup>24</sup> Somente nessa questão da revisão do treinamento e a transmissão atual realizada pelos mestres Soum e Wasson, pelos "arquivos vivos", reunimos resultados específicos que pretendemos, em uma próxima oportunidade, publicá-los.
- <sup>25</sup> Conferir em: <http://www.angefou.co.uk/historyofourbuilding.html>

- <sup>26</sup> O uso da palavra “visões” remete ao verbete, de mesmo nome, escrito pelo teórico teatral Ferdinando Taviani (Barba & Savarese, 1995), no qual ele comenta sobre as visões independentes de um ator dentro de um processo criativo, sobre a lógica de seu fazer, problematizando a questão da “interpretação” de ator. Tal compreensão nos parece fundamental para a conquista de um comportamento laboratorial de ator que não se pauta, à priori, na busca de significados de seu trabalho para o atendimento de uma comunicação linguística, legível, com o público, se ele fizer esse encontro.
- <sup>27</sup> A escola de Mímica Corporal e teatro físico MOVEO, em Barcelona-ES, foi fundada em 2005 por esse grupo.
- <sup>28</sup> A peça *Table* foi originalmente criada por Thomas Leabhart e Steven Wasson na segunda metade dos anos 70 nos EUA e pertence ao repertório pós-moderno da Mímica Corporal.

## Referências

ALVARENGA, Arnaldo. L.; BRAGA, Bya; CERBINO, Bia; TERRA, Ana ; TADEU, Eugenio. **Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida**. 1. ed. Belo Horizonte: ABRACE, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia teatral. Trad. L. O. Burnier, C. R. Siomioni, R. Puccetti, H. Nomura, M. Strazzacappa, W. Silverberg. São Paulo-Campinas: Ed. HUCITEC, Ed. Da UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **I cinque continenti del teatro**. Fatti e legende dela cultura materiale dell'atore. Bari: Edizioni di pagina, 2017.

BARBA, Eugenio. O Instinto de Laboratório. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v.9, n.3, e88135, 2019. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602019000300301&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602019000300301&lng=en&nrm=iso)>. access on 18 Jan 2021. Epub Feb 25, 2019. <https://doi.org/10.1590/2237-266088135>.



- BARRAULT, Jean-Louis. **Souvenirs pour demain**. Paris: Seuil, 1972.
- BATAILLE, Georges. **OEuvres complètes IX**. Paris: Gallimard, 1980.
- BATAILLE, Georges. **OEuvres complètes XII**. Paris: Gallimard, 1988.
- BRAGA, Bya. A proposta criativa de Étienne Decroux e a passagem de fronteiras: a interculturalidade como procedimento artístico. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 55–67, 2015. DOI: 10.20396/conce.v4i1.8647674. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647674>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- BRAGA, Bya. **Caderno de pesquisa de 2018**. Arquivo pessoal da artista. 2018.
- BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CORREA, Alexandre Brum. **Caderno de pesquisa de 2018**. Arquivo pessoal do artista. 2018.
- DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Gallimard, 1964.
- DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.
- DE MARINIS, Marco. **Mimo e teatro nel novecento**. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- DULLIN, Charles. **Ce sont les dieux qu'il nous faut**. Paris: Gallimard, 1969.
- FACCO, Marta Lucia Carginin. Reflexões sobre o ateliê como lugar/espço em processos de criação em Artes Visuais. **Revista Digital do LAV**, 10(2), 213-227, mai./ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5902/1983734826890> Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/26890>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- FALEIRO, José Ronaldo. Os Cadernos de Teatro & a descentralização do saber teatral. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 043 - 054, 2017. DOI: 10.5965/1414573101042002043. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310104200204>. Acesso em: 25 jan. de 2021.
- GILBERT, E. Reid. **Valley studio**. More than a place. Tucson (Arizona) Wheatmark, 2016



LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se na escrita e na vida. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, UFRGS, v. 29, n. 1, P. 27-43, jan-jun de 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 8 jan. 2021.

LEABHART, Sally & LEABHART, Thomas. Étienne Decroux 80th birthday issue. **Mime Journal**, 1978. Allendale, Michigan: The Performing Arts Center, 1978.

LEABHART, Thomas. **Étienne Decroux**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2007.

LEPECKI, André. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2011. P. 103-138.

LEPECKI, André. **Singularities: Dance in the Age of Performance**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MATURANA, Humberto. R.; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia**. São Paulo, SP: Palas Athena, 2004.

MILLS, Charles Wriugh. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Trad. M. Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

PEZIN, Patrick (org). **Étienne Decroux, mime corporel**. Textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**. An introduction. New York, Routledge, 2006

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. Trad. A. K. Guimarães e M. C. Cescato. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

SENNETT, Richard. **El artesano**. Trad. Marco A. Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.



TAYLOR, Anne-Christine e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2007. Un corps fait de regards. In: **Qu-est-ce qu'un corps?** Paris, Musée du Quai Branly-Flammarion. pp. 149-198.

Bya Braga é atriz e diretora. Professora na área de teatro/atuação desde 1993 na UFMG. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Artes Cênicas (UNIRio). Pós-doutora em Estudos da Performance (NYU). Publicou o livro "Étienne Decroux e a arte da atuação. Caminhadas para a soberania", pela Ed. UFMG. Integrou a diretoria da ABRACE. Foi diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Dirige e atua em *Ô, bença!* (2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4420-6786>

E-mail: [byabraga@ufmg.br](mailto:byabraga@ufmg.br)

Alexandre Brum Correa é ator pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Diplomado em Mímica Corporal pela *Ecole de Mime Corporel Dramatique – Theatre de l'Ange Fou*, tendo sido também ator na Cia. *Theatre de l'Ange Fou*, em Londres. Estudou *Le jeu, clown e bouffon* com Philippe Gaulier. Desde 2008, desenvolve atividades de pedagogia e pesquisa com a Mímica Corporal, realizando palestras performativas e espetáculos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9733-4001>

E-mail: [correalex@gmail.com](mailto:correalex@gmail.com)

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 1 de fevereiro de 2021.*

*Aceito em 13 de julho de 2021.*

*Editor responsável: Gilberto Icle*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.