

DECOMPOSIÇÕES DO DRAMÁTICO POR MEIO DA MÍMICA CORPORAL DRAMÁTICA

Prof^a. Dr^a. Bya Braga¹ (UFMG, Escola de Belas Artes, Departamento de Fotografia,
Teatro e Cinema)

RESUMO:

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o “dramático” na Mímica Corporal Dramática. Discute-se como esta noção pode ser percebida para além da visão do drama na tradição do teatro, ampliando seu sentido, ao mesmo tempo em que dialoga com o pensamento do próprio Decroux sobre o tema, bem como de alguns de seus ex-assistentes.

Palavras-chave: Dramático; Mímica Corporal Dramática; Étienne Decroux; Decomposição.

“A transgressão em relação ao trabalho é um **jogo**.”
Georges Bataille (1987, p. 434).

A arte Mímica Corporal Dramática, criada pelo artista cênico francês Étienne Decroux (1898-1991), ao possuir em seu nome próprio o vocábulo “dramático” sinaliza o desejo do artista de sua proximidade, ou mesmo inclusão, no campo teatral, uma vez que drama e teatro são denominações que se relacionam historicamente. Por outro lado, pode também, paradoxalmente, indicar a problematização da noção de drama nesta arte, ainda que não expressa de modo proposital na origem terminológica escolhida pelo artista.

A presença da noção do “dramático” como anexo terminológico da Mímica Corporal de Decroux traz, portanto, algumas questões. O que pretendo, aqui, é iniciar a reflexão sobre elas expondo algumas falas deste artista sobre o tema, acrescentado de breve comentário de Corinne Soum, sua última assistente e diretora do *Théâtre L’Lange Fou*, quando ela se refere ao “dramático” nessa arte (em conferência de 2002). Entre estas falas, sugiro, assim, percepções à luz de alguns pensadores e artistas específicos como Hans Thies-Lehmann, Thomas Leabhart e Georges Bataille.

A “Mímica Corporal Dramática” é denominação criada por Decroux para sua invenção cênica e ele sempre a considerou como uma arte integrada ao teatro, ainda que pretendesse torná-la uma das “belas artes” e, assim, “fazê-la merecer o tempo de uma vida de dedicação” (DECROUX, 1994, p. 30-33). Mas, ela também foi difundida por historiadores das artes cênicas como “Mímica moderna” e “Mímica abstrata”. “Moderno” e

¹ Atriz e diretora cênica. Autora da tese de doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO-RJ) “Étienne Decroux e a artesanaria de ator” (2010). Professora e pesquisadora no Curso de Teatro e Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG. Coordenadora do GT Territórios e Fronteiras da ABRACE.

“abstrato” são outros vocábulos que podem indicar localizações históricas e associações conceituais que, no momento, não serão aqui abordadas.

Para Decroux, “o homem é dramático, sobretudo, na medida em que ele **muda o mundo e porque havendo luta há, também, drama**” (DECROUX, 2003, p. 107). “Mudar o mundo”, para o artista é “**aprender as coisas e deslocá-las**”².

Decroux nos conta, em texto de 1948 publicado em seu livro “Paroles sur le mime” (primeira edição em 1963, em Paris), que, aos onze anos de idade, ele assistiu ao espetáculo “Atração”. No relato, o artista revela seu fascínio com as peripécias vistas em cena nas figuras de policiais e apaches, comentando, também, sobre a agilidade e habilidade psicofísicas dos atores que as atuavam:

Apesar de o **número** ser esquemático, desprovido de uma **moralidade, personagens sem uma profundidade, era uma espécie que pertencia à mímica corporal**. Os atores viviam sua história como heróis sem sabê-lo, **não a explicando por gestos**. A ginástica facial pela qual alguns mímicos gostariam de nos fazer compreender, isto que eles poderiam fazer ou nos dizer, **eles se abstiveram**. Seu rosto exprimia com sobriedade o **estado do herói atuante** sem nos distrair do corpo que assumia a ação. E também, tenho razão de dizer que eles expressavam [atuavam]? Eles davam a impressão. As ações se embelezavam de um malabarismo perigoso, de acrobacias: sem gratuidade, **integradas intimamente à história**. Na mesma época vi um Pierrot que nos contava sem palavras seu amor, sua desgraça, seu crime, seu castigo. O ator falante é menos tagarela. Isso me irritou. (DECROUX, 1994, p. 31-32)³.

Estão presentes, nesta citação, a valorização da forma teatral com matrizes do chamado “Teatro de feira”, “Teatro de atrações” (referindo-se à “número; personagens-tipo; mimos e acrobatas”) e sua identificação em parentesco com a Mímica Corporal Dramática (dizendo “era uma espécie que pertencia à mímica corporal”). Por outro lado, há também tanto a crítica explícita de Decroux à forma da Pantomima (citando “a abstenção da ginástica facial como expressividade”; ou “o ator falante é menos tagarela que o Pierrot visto”); quanto a aparente necessidade do artista em buscar compreender tal “atração” dentro de noções “dramáticas” próximas do modo clássico do teatro (referindo-se à: “moralidade, estado do herói, certa expressão da *dramatis personae*, ações sem gratuidade, integração das ações à uma história”).

Em 1976, em entrevista concedida a Thomas Leabhart cujo tema destaca as diferenças entre processos de erudição e aprendizagem, Decroux diz:

Eu condeno a erudição. Isso é uma afetação aristocrática; isso é anti-democrático; está mostrando os fatos que não dizem respeito. Eu também olho ao redor. Eu olho muito ao redor nas ruas. Eu visitei fábricas e trabalhei em fábricas. Eu também trabalhei em pequenos negócios, e eu trabalhei

² Grifos meus.

³ As traduções presentes neste texto são minhas, com revisão de Alexandre B. Correa.

com minhas mãos. [...] Eu tinha visto como se trabalha com as mãos. Eu tinha visto que habilidade é, e tinha visto o que a força é e como pode ser adicionada a habilidade. Eu tinha visto diferentes mentalidades _ pessoas completamente absorvidas nos seus trabalhos, para quem o mundo exterior não existe mais; e outras que, ao contrário, não gostam de seus trabalhos, talvez porque isto não é mais um trabalho [...]. Eu já vi tanto que me leva a dizer quando eu faço alguma coisa na Mímica: 'O que eu tenho feito apenas existe na rua. Tudo o que você tem a fazer é sair para a rua e ver o que eu acabei de mostrar'. Eu tenho frequentemente dito que eu não inventei coisas, seja na técnica, na poesia, ou no simbolismo. Nada. Se eu não invento, o que eu faço? **Eu novo coisas.** Eu não sou um inventor; **eu sou um homem em movimento.** Eu vou aqui e ali, e ali há princípios que infiltram em mim. Às vezes tenho a sensação de que eu criei alguma coisa. Então eu penso novamente e digo que eu não criei nada: **isso já existia na rua.** Há poesia na rua, e trabalho na rua, e existe poesia no bar e no restaurante. Existe trabalho em todos os lugares (...). (DECROUX, 2001, p. 39)⁴.

Em meados dos anos 80, em uma conferência proferida em sua escola, Decroux reafirma o modo de aprendizagem acima ao relatar sobre o processo de criação de uma peça Mímica. Ao mesmo tempo, enfatiza a possibilidade de uso de estilos variados de atuação em um mesmo trabalho, fazendo um elogio franco e forte à improvisação como procedimento sem o qual não se produz seu "dramático", esclarecendo que nesta "incubadora", como se refere a ela, não existia tema, enredo, história. A peça era criada por meio do encorajamento ao trabalho, ao ato de fazer, à utilização de suas memórias, em sentido amplo, em relação não somente à vivência com a arte Mímica Corporal, mas com o mundo, com o conhecimento da justiça e da injustiça, por exemplo. Decroux comenta: "Quando você sai e vai para o mundo, você vai ver as injustiças e a desordem. Se isso não lhe toca, comove, o que você vai fazer? Em geral, a arte é uma queixa. A arte é um protesto. Um homem feliz, aquele que acha que tudo está bem, não pode ser um artista" (DECROUX, 2001, p. 61).

Em 1954, Decroux define sua arte como "uma série de ações presentes" (DECROUX, 1994, p.135). Em 1962, ele comenta: "O mimo não produz senão presenças que, em absoluto, não são signos convencionais". Em seguida, no mesmo texto diz: "Se a peça carece do encanto de uma história, onde pode estar seu encanto? Na **maneira.**" (DECROUX, 1994, p. 144).

Em meados dos anos 70, ao ser entrevistado por Thomas Leabhart, Decroux explica:

Quando eu comecei a estudar a Mímica fiquei imediatamente cativado pela **representação das coisas materiais.** [...] E o que são essas coisas? **São todas as coisas materiais.** Diante de uma lembrança, que é uma coisa espiritual, é necessário que ela tenha a coisa que a lembre. [...] Minha primeira atividade [mímica corporal] foi 'A vida primitiva'. Eu queria passar

⁴ Grifos meus.

desta vida primitiva para a vida artesanal e achei bom escolher [mimar] ‘O carpinteiro’. Não acho que fui influenciado por Jean-Jacques Rousseau, porque eu ainda não tinha lido ‘Émile’, onde ele decidiu, após uma reflexão madura, escolher para seu filho espiritual o ofício de um carpinteiro. Um carpinteiro é um homem que pensa: ele faz cálculos; é um geômetra e é um artista. Ele deve realizar uma forma, que é uma criação. [...] É, por assim dizer, tudo. **Se tomarmos o ponto de vista dramático, vemos que ele hesita, ele se concentra, ele pensa.** [...] O carpinteiro tem contato com a madeira e é um material bonito, um tipo de material, quase vivo. É ainda um homem que conhece um pouco de botânica. Ele deve fazer uma escolha entre as árvores, as árvores tem as suas especialidades. [...] Que história! Que mundo o do carpinteiro! [...] Em verdade, **quando o homem pensa, ele luta contra as ideias, como a gente luta contra a matéria.**⁵ (DECROUX, 2003, p. 75-77)⁶.

Pode-se observar por meio desta citação uma pequenina parte do caminho inicial da pesquisa prática de Decroux, embora não menos importante, no campo do teatro, com seu “primeiro número”, como ele se refere à “Vida primitiva” (DECROUX, 2003, p. 74).⁷ Esta criação, de 1931, foi realizada em parceria com sua esposa, Suzanne Lodieu agregando, posteriormente, seu jovem aprendiz na Escola Atelier, de Charles Dullin, Jean Louis Barrault. Decroux, sobre este assunto diz ainda que quando era estudante na escola Vieux Colombier, de Jacques Copeau, começou a se preocupar com a realização de exercícios na direção de “ações concretas”, como nadar. Ele comenta: “Pouco a pouco nós [ele e a esposa] sentimos que nosso trabalho poderia ser chamado ‘Vida primitiva’, quer dizer, o homem que vive da pesca, da caça e da colheita de frutos. Então nós fomos nesta direção” (DECROUX, 2000. p.75). Mas, é importante compreender o fazer decrouxiano dessas “ações concretas” uma vez que a produção delas, cada vez mais, abrirá espaço para uma vivência do mundo não em modo de sua “duplicação” no sentido dramático tradicional.

Em 1962, Decroux salienta: “**A maneira de fazer vale mais que fazer.** [...] Olhe como o mimo se inclina para pegar uma flor. É isso que importa, pois isso revela algo que nós nos beneficiamos em saber e não no fato de que uma flor que estava antes no campo está agora na lapela” (DECROUX, 1994, p. 159). É curioso constatar, por meio de aprendizagem nas aulas de Mímica Corporal, que esta transposição artística do real já

⁵ Grifos meus.

⁶ Este trecho integra uma edição de textos de Decroux e de outros autores cujo título é “*Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*”, L’Entretemps éditions, 2003. Os textos de Decroux foram recolhidos por Thomas Leabhart, Claire Heggen e Yves Marc, de 1968 a 1987, editados por Patrick Pezin, organizador do livro. Particularmente, esta citação possui correspondências com trechos de entrevistas concedidas por Decroux a Leabhart publicadas, inicialmente, nas primeiras edições do *Mime Journal* em 1974 e 1975.

⁷ Observa-se, também, o pensamento dicotômico entre “matéria e espírito”, mas isso mereceria uma longa reflexão apoiada contexto biográfico decrouxiano e isso não é foco deste texto. A separação aqui manifestada revela, por outro lado, a dificuldade de expressividade no modo discursivo verbal de algo que o artista realiza na prática corporal. A título de curiosidade, Decroux era conhecido como anarquista e ateu, dizendo-se uma “espécie de espiritualista-materialista” (DECROUX, 2003, p. 57).

estava presente, inclusive, na “vida primitiva”, ainda que isso não possa estar claro no depoimento do artista sobre seu processo de pesquisa e criação, ou mesmo que a motivação para a existência deste “número” fosse, naquele momento, mediada por uma noção de representação dramática.

Distanciando, porém, sua arte do modo específico de “representação das coisas materiais”, mais próximo da reduplicação do mundo e fortalecendo a Mímica Corporal Dramática na noção de “maneira”, com ênfase na dinâmica rítmica da presença do Mimo-ator, de suas “ações presentes”, também “concretas”, Decroux evidencia aspectos de decomposição do “dramático” em suas ações artísticas. Portanto, ele abre a recepção de sua arte para uma relação estética diferenciada, relação de jogo, na qual está ampliada a ressonância dos sentidos a ela. A presença do Mimo-ator é fortalecida como eixo de seu “drama”, permanecendo a ação “dramática” não como criação de um “cosmos ficcional”, mas como **luta** em busca de **deslocamentos**. Estes são campos de percepção que não se materializam, portanto, por meio de criações e expressões de enredo e personagem. Trata-se, talvez, parafraseando Hans Thies-Lehman, ao dizer “há teatro sem drama” (2007. p.47), referindo-se a modos alternativos de teatro, de pensar a Mímica Corporal Dramática “sem dramática”. Ou melhor, percebê-la menos dramática, aberta à decomposições do dramático. Talvez nestes nossos tempos onde tudo passa a ser drama tenhamos dificuldades em escapar de vez do dramático. Mas isso é assunto para outro momento. Aqui, o importante é iniciar a visão sobre Decroux quanto à transformação de sua “dramática” em uma questão.

Hans Thies-Lehmann em seu livro de 1999, o “Teatro pós-dramático”, apresenta uma reflexão sobre “drama e teatro” que pode ajudar a sublinhar, aqui, alguns pensamentos. Partindo da premissa de que o tempo moderno percebeu como não suficiente considerar o teatro restrito às variedades épicas, este autor alemão buscou desenvolver argumentação em favor do que denominou de “teatro pós-dramático” como contribuição à percepção da cena contemporânea, especialmente a alemã. Esclareço que compreendo esta categorização de Thies-Lehmann como proposta bastante contextualizada no cenário europeu e não como um conceito geral apto a ser utilizado amplamente (como parece ter se tornado no Brasil no cenário acadêmico). Ele é aqui trazido por reivindicar espaços para um teatro alternativo, uma dramaturgia de imagens e da atuação, uma cena performativa, ou mesmo, para a Performance na relação com as artes cênicas. Sua presença neste texto sinaliza, também, um tema que considero bastante importante na relação com a arte Mímica Corporal Dramática e que me parece vital para as criações cênicas e performativas no século XXI: a arte como jogo no tempo da experiência.

No “jogo” decrouxiano há composição de complexa execução corporal. Sua arte Mímica é de difícil aprendizagem até porque não se restringe a questões motrizes, ginásticas, mas revela uma ética do artista na relação com o mundo do teatro que é profunda. Decroux pede a seus aprendizes, de qualquer tempo, um investimento não somente físico de aprendizagem, para aplicações ao treinamento físico do ator ou para fins artísticos que não colaborem para a problematização da própria arte de seu tempo. Decroux pede uma percepção política da forma artística. Desde a peça “O carpinteiro”, por exemplo, obra de seu repertório clássico, ele partiu do estudo rigoroso e minucioso da ação do trabalhador carpinteiro na realidade, mas não se restringiu a isso. Ele fez

pesquisa de montagem de ações em atitudes detalhadas, criou sua transposição artística, evidenciada na expressão da articulação inter-corporal do Mimo-ator que o faz e apresentou, com esta proposta, uma noção de jogo para o ator. Mesmo que a “partitura física” desta peça possua rigor de execução, ela somente pode transcender o virtuosismo existente se, em si, o ator jogar os movimentos em contrastes rítmicos e de tonicidade compreendendo, também, que o esforço trata-se de luta para além do suor manifestado. Há, no “O carpinteiro”, conflito.

A palavra conflito é bastante reconhecida no vocabulário teatral para materializar e caracterizar uma “dramaticidade”.

Mas, “conflito”, neste caso, como nos expõe Corinne Soum (2002) é matéria presente no comportamento corporal de homens e mulheres que Decroux investiga, por meio de propostas técnicas pertencentes à sua arte. Decroux procura o dramático, “que sugere conflito”, segundo Corinne, fazendo surgir, desembaraçar ou mesmo resgatar a relação do humano com o peso corporal, o maior inimigo para Decroux. Além do peso, os elementos de estudo e composição desta “dramática” se relacionam às dinâmicas de ritmo que o jogo humano pode fazer partindo de seu próprio corpo. Portanto, peso, pausa, hesitação, resistência, velocidade e impacto são matérias do drama e sustentação do conflito mímico.

Na peça “O carpinteiro”, criada originalmente no início dos anos 30, mesmo que música e máscara inexpressiva pudessem ser a ela incorporadas, ainda que não obrigatórias às suas apresentações, é importante notar que a alteração da percepção sobre a realidade, mediada pelo trabalhador carpinteiro, está apoiada na vivência do conflito desta figura. O conflito é, para a figura vulcânica que foi o artista Decroux, a concretude da luta do corpo ordinário do ser humano, ou seja, este corpo que trabalha, que sofre, que ama, que vive e que se aventura (cf. SOUM, 2002). Mas que luta? A luta por estar de pé, em jogar com a força da gravidade entre contrastes e cumplicidades, a luta por manter a “série das ações presentes” com a personalidade que é possível existir na relação com o esforço extremo (“o homem é, simplesmente, um possível”, diz Thies-Lehmann). Não se trata de romper com a personalidade, mas permitir com que surja, por meio da peça mímica, uma personalidade em outra perspectiva de presença, contrafeita. A luta existe e, também, o drama, para se aprender, sobretudo, que é preciso agir para pensar.

“*Qui pense se bute*” (DECROUX, 1994, p. 75), quem pensa tropeça, se choca, se bate, soca, enfrenta obstáculos. O dramático em Decroux é este tropeço. No tropeço há desconforto na relação com o peso, mas há também excitação no desequilíbrio. É difícil descrever algum comentário a mais quando escutamos Decroux dizer: “Quando uma força se esgota e não se consegue terminar uma tarefa é preciso utilizar velhas forças adormecidas e que se despertam a patadas” (DECROUX, 1994, p. 74). Na dramática há dor, mas ela é necessária para a configuração do artista, para a presença. Ser é também doer na medida em que se quer “mudar o mundo”, a si.

Há uma **vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa**. É o despertar, a utilização propriamente dita, de virtualidades ainda insuspeitadas. **Que esta liberação seja necessária a todo artista é**

incontestável; ela pode ser sentida mais intensamente naqueles em que os valores éticos estão mais fortemente arraigados. (BATAILLE, 1989, p. 19-20)⁸.

Por isso:

O dramático não é estar nela ou naquelas condições, que são condições positivas (como estar semi perdido e poder ser salvo). **É simplesmente ser.** Perceber isso, sem mais nada, **é contestar com perseverança os subterfúgios pelos quais em geral escapamos.** Nada de salvação: é o mais odioso dos subterfúgios. A dificuldade _ que a contestação deve se fazer em nome de uma autoridade _ é resolvida assim: **contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de ir ao extremo do possível). A experiência [interior], sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação.** (BATAILLE, 1992, p. 20)⁹.

Decroux foi ao extremo do possível e sinalizou o impossível dentro do trabalho. Fez o jogo, contrafez o corpo. Doeu.

Para manter-se no processo artístico da contrafação proposto por Decroux, a dor surgida desse desconforto é considerada “o preço parcial da vitória” (DECROUX, 1994, p. 101). O “desnudamento” sacrificial do ator, que ele propõe como condição essencial de sua pesquisa artística, se apresenta como um procedimento paradoxal, parente da dor e da glória.

A propósito da dor no processo artístico, Rodrigo Duarte, filósofo, se refere a ela como manifestação da expressão estética tratada em escritos de T. W. Adorno. Diz ele: “O sofrimento denota uma objetividade que se impõe ao sujeito, por mais individual que seja sua motivação básica para se expressar através da arte”. E cita Adorno:

A arte é expressiva onde a partir dela, subjetivamente mediatizado, algo objetivo fala: luto, energia, nostalgia. Expressão é a face lamentosa das obras. **Elas mostram-na àquele que resiste a seu olhar**, mesmo onde elas são compostas em alegres tons ou divinizam a *vie opportune* do rococó. Se a expressão fosse mera duplicação daquilo que é subjetivamente sentido, ela permaneceria uma nulidade; o desprezo do artista por um produto que é percebido, mas não inventado sabe disso muito exatamente.” (DUARTE e FIGUEIREDO, 2001. p. 101-102)¹⁰.

Diante de tudo que exponho acima, destaco que o “drama” de Decroux não está reduzido à mera ação, não propõe ser o cerne de um entretenimento mediado por sua estilística. A imagem dos conflitos sociais e pessoais que ele revela não me parece

⁸ Grifos meus.

⁹ Grifos meus.

¹⁰ Grifos meus.

obsoleta, ingênua, se for tratada contextualmente, inclusive, por meio do estudo aprofundado de suas proposições. Ao transpor estas imagens para visões contemporâneas sobre a multidão, sobre o espaço público, sobre os sentidos da arte hoje, também retoma sua potência artística.

Há que se considerar que o “drama” decrouxiano já é vivido pelo próprio atuante que com esta arte se relaciona, na medida em que ela pede um tipo de compromisso diferenciado para sua experimentação. O “conflito” presente já está no dilaceramento, primeiramente físico, deste Mimo-ator que decide vivenciar esta arte no modo proposto por seu criador, como ponto de partida de formação artística, inseparável da formação humana. Assim, a Mímica Corporal Dramática pode colaborar ainda com vigor no questionamento da excessiva verbalização da sociedade contemporânea, como nos aponta Thies-Lehmann, ao referir-se a esta como tendendo a paralisações em seus discursos estéticos, tornando-se, paradoxalmente, estática ao ser transmitida em amplitude global e virtual. Neste sentido, seu “discurso dramático” não discorre mais de modo potente na medida em que sempre se vê agregado, também, à mercantilização.

O aspecto político destacado no “dramático” da Mímica de Decroux é ressaltado na proposta de uma relação diferente com o seu entorno, também com a visualização das imagens que ela propõe lançar no social. É proposta diferenciada de “discurso” e diálogo.

Decroux insistiu na ideia de que não inventou a Mímica Corporal Dramática, mas que seu mérito foi “mudar” (“*je déménage!*”), como alguém que muda as coisas de lugar e, sendo assim, ele se denominou como um “carregador” (DECROUX, 2003, p. 86). Decroux pode, portanto, ser meio de nosso transporte para decomposições de nossos dramas? Se considerarmos a Mímica Corporal Dramática como jogo, a possibilidade existe.

Como Decroux dizia aos improvisadores: “A sessão está aberta! Quem quiser ir improvisar, vá!”. Não há tema. Não há erudição. Há experiência. Há vida.

Referências bibliográficas

BATAILLE, G. **A experiência interior**. Trad. Celso L. Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Santos. Porto Alegre: LP&M, 1989.

BRAGA, B. **Étienne Decroux e a artesanias de ator**. Maria Beatriz Mendonça. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2010. 334f.

DECROUX, É. **Paroles sur le mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.



LEABHART, S.; LEABHART, T. **An Étienne Decroux álbum/mime journal 2000/2001**. Claremont: Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, 2001.

_____. **Words on Decroux /mime journal, 1978**. Allendale: The Performing Arts Center, 1978.

_____. **Words on Decroux 2/mime journal, 1997**. Claremont: Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, 1997.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

SARRAZAC, J. P. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra M. da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SOUM, C. **O desconhecido familiar**. Étienne Decroux, criação e transmissão. Conferência e demonstração técnica da Mímica Corporal Dramática. Encontro Mundial de Artes Cênicas-ECUM. Belo Horizonte, 2002.

_____. Decroux l'insaisissable. In: PEZIN, P. **Étienne Decroux mime corporel**. Textes, études ET témoignages. Sain-Jean-de-Védas: 2003. p. 405-420