

UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSCULTURAL COM MÁSCARAS: experiências na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq

Érico José Souza de Oliveira (UFBA)¹

51

Este artigo visa apresentar de forma atualizada a pedagogia teatral concernente à Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, através de minhas experiências como participante do curso de introdução à pedagogia lecoquiana, realizado na referida escola entre os anos de 2015 e 2016, além de refletir sobre pontos nodais de sua metodologia de ensino teatral, através de práticas como a atuação com máscaras e a importância da improvisação e do “auto-curso”, como formas de desenvolvimento da autonomia dos estudantes, em diálogo com autores como Guy Freixe, Paola Rizza e o próprio Jacques Lecoq. Por se tratar de uma escola aberta a diversas nacionalidades, a noção de transculturalidade, do autor cubano Fernando Ortiz, será vinculada aos aportes metodológicos de tal pedagogia teatral.

Lecoq; Transculturalidade; Máscara; Pedagogia Teatral

A TRANSCULTURAL THEATRICAL PEDAGOGY ON MASKS: experiences at the Jacques Lecoq International School of Theatre

This article aims to introduce an updated way of the theatrical pedagogy applied on the Jacques Lecoq International School of Theatre, in Paris, through my experiences as a participant of the lecoquian pedagogy introduction course, held between 2015 and 2016. Moreover will reflect on nodal points of their theatrical teaching methodology, through practices such as acting masks, the importance of improvisation and "self-course", thought as development manners of improve students autonomy. Hence promote dialogues with authors like Guy Freixe, Paola Rizza and Jacques Lecoq himself. The notion of transculturality, from the Cuban writer Fernando Ortiz, will be linked to the methodological contributions used in the lecoquian theatrical pedagogy because it has been an opened school to different nationalities.

LeCoq; transculturality; Mask; Theatrical pedagogy

DA PRÁTICA À REFLEXÃO TEATRAL

Desde o início de minhas atividades teatrais, já nos idos da década de 1990, deparei-me com a máscara como algo incontornável do fazer teatral, tanto no tocante à história do teatro apreendida em instituições de ensino e faculdades de artes cênicas, quanto em algumas práticas teatrais que tive a oportunidade de vivenciar, seja como estudante, como público, como ator, como encenador ou como preparador de elenco dos espetáculos e processos dos quais participei.

Porém, enquanto formador de artistas, não ousei confrontar-me imediatamente com esta temática, por achar que ali havia algo para além de um artefato ou adereço cênico. A máscara, este elemento milenar e enigmático, desde sempre se apresentou a mim como um vórtice comportamental da expressão cênica. E a esta sensação inicial, dois grandes perigos se vinculavam ao seu trato: de um lado, uma abordagem sem a devida profundidade, descompromissada e figurativa e, de outro uma tendência em reproduzir procedimentos sem uma

postura crítico-analítica, enrijecendo metodologias criativas.

Devido a isto, fui aproximando-me paulatinamente deste potente elemento, ao logo de duas décadas e meia de carreira, com bastante cautela e apreensão, pois o que via e o que experimentava sempre me trazia questões, dúvidas e insatisfações, seja pela ingenuidade e superficialidade ou pela excessiva ritualização ou canonização empregadas nos processos com máscara na cena teatral.

Traçando uma rápida retrospectiva do início de minha trajetória cênica, alguns de meus primeiros espetáculos como ator já traziam à cena – ainda longe das polêmicas de seus usos e conceitos – alguns tipos de máscaras.² Porém, na maioria dos espetáculos em que atuei, a máscara era tratada como adereço ou peça de caracterização, assim como um leque, uma bengala ou mesmo um figurino, o que me soava, no mínimo, incompreensível.

Este tipo de máscara é mencionado por Jaques Lecoq em sua intervenção “O papel da máscara na formação do ator”, na mesa redonda internacional do

evento “A máscara nos rituais e no teatro”, realizado pelo CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica), nos dias 28, 29 e 30 de abril de 1982, quando o mesmo faz uma distinção entre uma boa máscara expressiva e uma máscara fixa (LECOQ, 2005, p. 267):

Uma boa máscara expressiva é aquela que, mexendo-se, tem a faculdade de mudar de expressão (as máscaras japonesas mudam com pouquíssimo movimento), ao contrário da máscara fixa que não atua, que é somente significante, que podemos ‘ler’ e que a reconhecemos por seus signos.³

Quando me entranhei pelos meandros da pedagogia e encenação teatral, a partir do final da década de 1990, tentei empregar no uso da máscara nos meus espetáculos um vínculo que ultrapassasse este dilema, levado principalmente por uma intuição e um desejo de dar vida à atuação e à cena, através da presença da máscara e o que dela poderia fazer emergir enquanto presença *atorial* e poética cênica.

Mais uma vez, como uma constante na história do teatro, cenas e culturas se misturavam em minha trajetória abrindo possibilidades investigativas e artísticas, pois foi, sobretudo, através do contato com a tradição⁴ festiva do Cavalo Marinho de Pernambuco que muitos dos meus entraves com relação à utilização da máscara na cena teatral se ampliaram, ganharam corpo e deslancharam na busca de um entendimento mais aprofundado desta possibilidade criativa, já que o Cavalo Marinho é uma tradição com máscaras que veicula uma maneira específica de sua concepção e utilização, longe dos chavões e convenções canônicas de certas pedagogias teatrais.⁵

Minha pesquisa de doutorado sobre a espetacularidade do Cavalo Marinho de Pernambuco, feita entre 2002 e 2006, tratou de forma global da análise desta tradição cultural, não me dando a oportunidade de aprofundar nas questões específicas do uso da máscara. Mas, algumas impressões ficaram latentes e refletiram diretamente em meus trabalhos artísticos e em meus encaminhamentos poético-pedagógicos e conceituais, tanto no tocante à preparação do ator, como ao trabalho de encenação como um todo.

Porém, antes de mergulhar no universo da máscara, escolhi entender como poderia estabelecer conexões entre as expressões culturais brasileiras e as cenas teatrais, através de um pós-doutorado sobre a Biomecânica Teatral de Meierhold e suas relações com as culturas tradicionais do Ocidente e do Oriente, pois me era importante perceber de que forma um encenador/pedagogo poderia criar estes tipos de interfaces para a preparação do/a atuante e a conceituação da encenação.⁶

Somente depois destas experiências artístico-acadêmicas é que as questões relativas ao uso da máscara na cena teatral puderam ser abordadas, primeiramente, através da prática, com a criação de alguns espetáculos para o experimento empírico de hipóteses⁷ e, em seguida, com a realização de um Estágio Sênior, entre 2015 e 2016⁸, sobre a transculturalidade da pedagogia com máscaras na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris.

Esforcei-me em encontrar um vínculo artístico-acadêmico com uma proposta que não imprimisse ao trabalho com a máscara uma relação sacra, canônica ou ritualística e, depois de várias consultas e investigações, cheguei à pedagogia de Jacques Lecoq, pois ele construiu sua metodologia a partir do estudo da cultura, do movimento e da natureza.

Em sua já citada comunicação, ele trata claramente desta questão (LECOQ, 2005, p. 265):

As máscaras que eu apresento têm duas funções: uma *teatral*, ao serviço da representação, a outra *pedagógica*, desenvolvendo um nível de atuação no ator uma vez que a máscara é removida. Uma mesma máscara pode ser empregada para duas razões diferentes.⁹

Lecoq (LECOQ, 2005, p. 265) é categórico nesta comunicação ao afirmar que, para ele, usar uma máscara está atrelado “(...) de início a mudar de corpo ao mudar de rosto. É entrar numa atuação maior que o comportamento cotidiano. É também ‘essencializar’ a expressão, filtrando-a de suas anedotas.”¹⁰

Devido a isto, a discussão aqui será menos direcionada a questões de origens e legitimidades do uso da máscara nas esferas rituais, cênicas e/ou culturais, e mais enfocada em, através de experiências acadêmicas, artísticas e profissionais, construir uma argumentação crítica sobre como a recorrência do uso da máscara no teatro vem se consolidando, seja como reminiscência de um passado ou como um mecanismo de projeção para o futuro.

Portanto, este artigo não tem a intenção, em hipótese alguma, de arvorar-se a registrar de forma fixa exercícios e procedimentos pedagógicos da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, sobretudo, porque tenho consciência do processo dinâmico e em constante transformação, próprio de qualquer pedagogia criativa. Em alguns momentos, quando for estritamente necessário, algumas experiências serão evocadas com um único fim de aprofundar a discussão sobre determinado conteúdo e não com o desejo de canonizar propostas pedagógicas de tal escola.

UMA PEDAGOGIA TRANSCULTURAL

As experiências artístico-pedagógicas de Jacques Lecoq são bastante conhecidas, principalmente em seu período na Itália, de 1948 a 1956, e sua cooperação com o encenador Giorgio Strehler (14/08/1921-25/12/1997), no Piccolo Teatro de Milão e com Dario Fo (24/03/1926), o que se configura, a meu ver, como uma vivência transcultural.

Reforço, aqui, que considero como eixo central desta discussão a noção de transculturalidade, por constatar que as práticas teatrais e as expressões culturais tradicionais são diferentes espaços do existir e que, mesmo havendo incontáveis analogias e similitudes entre estes múltiplos universos, é preciso cautela na forma de abordá-las.

Já em 1940, Malinowski (1974, p. 07), no prólogo da obra clássica de Fernando Ortiz, “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, esclarece de forma exemplar a noção de transculturalidade:

É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente.¹¹

Este processo é a resultante das trocas nas encruzilhadas das práticas e ensinamentos das artes e das culturas.

Diferente de Pavis (2008), que acredita ser o termo interculturalismo satisfatório para definir os inúmeros intercâmbios artístico-culturais entre os povos, considero aqui que a noção de transculturalidade é mais apropriada para pensar tais diálogos, pois em seu cerne se evidencia a questão da complexidade de tais relações, através de hibridismos e confluências que desembocam em algo mutável e variável.

A interculturalidade, como salienta Pavis (2008, p. 03), opera no sentido de uma apropriação de determinada cultura por outra, ficando evidente questões de poder sociopolítico, econômico e cultural ali inseridas, pois a cultura alvo absorve da cultura fonte, “como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas.” Devido a este aspecto, a noção de enculturação no teatro é tão cara ao teatrólogo francês, sob o signo de uma ampulheta.

Já a transculturalidade, conforme aprofunda Luciano Passos Moraes (2007, pp. 35-36), lida com uma desestabilização hierárquica entre tais relações, “de acordo com duas fases: a da desculturação, que constitui a perda ou desarraigamento de elementos

de uma cultura; e a da neoculturação, que aponta para a assimilação de elementos de duas culturas no sentido de criar uma outra.”

Moraes (2007, pp. 22-23) enfatiza, ainda, que “as questões ‘inter’ têm cedido espaço para as que contêm o prefixo ‘trans’, o que quer dizer que as relações entre as identidades vão além da simples troca cultural; elas ocorrem de modo a transformar o que já existe em algo novo, ao mesmo tempo múltiplo e original.” E sintetiza: “Por meio da hibridação é que se abrem novos espaços de enunciação, com a desestabilização das estruturas tradicionais e hierárquicas de poder.”

A ideia da viagem como ordem universal de trânsitos entre os povos de Octavio Ianni (*apud* MORAES, 2007, p. 24), seja ela um deslocamento real ou metafórico, geográfico ou simbólico, é consonante com as percepções e as formas de aprendizados de alguns encenadores do século XX até os dias atuais. Movimento este no qual se dá a compreensão do outro e conseqüentemente de si, para a transculturação do pensar-fazer cênico. Não à toa, Lecoq intitula o primeiro capítulo de seu livro de “A viagem pessoal”.

Isto evidenciado, percebe-se que a noção de transculturalidade é um aporte decisivo para refletir a prática cênica contemporânea, tanto no âmbito acadêmico quanto no universo artístico, locais de infndos e constantes contatos e tensões culturais.

Fernando Ortiz é emblemático sobre esta questão, deixando um legado teórico ainda pouco disseminado no pensamento artístico brasileiro, através de sua noção de transculturalidade em Cuba (1973, pp. 134-135):

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma distinta cultura, que é o que, em rigor, indica a voz anglo-americana *aculturation*, mas que o processo implica também necessariamente na perda e no desenraizamento de uma cultura precedente, o que poderia-se dizer uma parcial desculturação, e ademais, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar-se de neoculturação (...) O conceito de transculturação é cardinal e elementarmente indispensável para compreender a história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América em geral.¹²

Refletindo sobre a prática lecoquiana, desde a criação de sua Escola Internacional de Teatro, em 1956, percebo que sua postura transcultural é evidente, pois de sua trajetória francesa e sua experiência italiana, ele não se limita a reproduzir nenhuma dessas duas tradições cênicas, mas

fricciona tais conhecimentos na busca de uma pedagogia que seja um resultado original e inovador desses dois universos. É daí que sua pedagogia teatral avança em direção a outras possíveis maneiras de utilização da máscara, longe de reproduzir as práticas italianas e francesas da época.

Em se tratando de criação teatral como procedimento epistemológico para a construção de conhecimento no campo das artes cênicas, André Luiz Antunes Netto Carreira e Beatriz Ângela Vieira Cabral, no artigo introdutório “O Teatro como Conhecimento”, do livro *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas* (2006, p. 13), afirmam:

A produção de pesquisa na área do teatro representa, pois, um esforço no sentido de redimensionar o fenômeno do espetáculo em suas mais variadas manifestações, no contexto da contemporaneidade. Isto implica a reinvenção permanente de seus significados e abre o campo de pesquisa para novos lugares do fenômeno teatral, considerado como elemento fundamental na definição dos processos de construção cultural.

É este trânsito entre os saberes e fazeres das artes das cenas e das culturas que me interessa enquanto possibilidade de reflexão e construção de conhecimento no âmbito teatral, tendo como eixo central a transculturalidade artístico-cultural existente em processos criativos.

Não à toa, a máscara torna-se um elemento potencializador deste pensamento transcultural, pois como bem diz Claude Lévi-Strauss em seu artigo “Os numerosos rostos do homem” (1961, p. 18), ela “é a mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza, e a ordem sobrenatural habitualmente confundida.”¹³ E é esse caráter de mediação da máscara que me é importante salientar, pois ele se dá em vários níveis, tanto da expressividade do/a atuante, da relação entre cenas e culturas, quanto possibilidades de metamorfose e de partilha de conhecimento.

A máscara, neste caso, passa a fazer parte de inúmeros trânsitos que se estabelecem entre o agir e o refletir processos criativos e pedagógico no âmbito das artes cênicas, como reforça Odette Aslan (2005, p. 284): “O exercício sob a máscara é uma excelente escola para o aprendiz da arte de interpretar. Os escritos de Craig, lembrando as virtudes da máscara, foram a fonte das pesquisas contemporâneas sobre as possibilidades da atuação com máscara.”¹⁴

IMPROVISÇÃO, MÁSCARA E AUTO-CURSO COMO MEDIADORES DE CONHECIMENTO

Durante todas as etapas do curso na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, a

improvisação está presente. Antes, durante e depois da utilização das máscaras. De início, através de situações silenciosas para a vivência sobre a natureza humana que está além das palavras: nas sensações, nas ações e nas relações. A fala, quando acontece, é o resultado de um engajamento orgânico numa situação proveniente de uma troca que se estabelece sem aviso prévio, através da abertura para o outro e para o que, em coletividade, pode gerar contato, expectativa e desejo de partilha. Estar atento, agir e reagir ao outro.

A amplidão que a improvisação lecoquiana evoca impossibilita a criação de um modelo fechado de aplicação, felizmente. Porém, suas bases podem ser desdobradas em inúmeros contextos e formatos, levando sempre em conta a busca de uma entrega pessoal e grupal, uma percepção sensível do outro e do mundo.

Trago aqui, apenas como exemplificação, o último exercício de improvisação vivenciado em 2016, na última aula do curso que segui. Paola Rizza pediu para que uma pessoa sentasse em um longo banco disposto no centro da sala e outra, depois de um tempo, entrasse. Era necessário que a pessoa que entrasse perguntasse à que estava sentada: - “É você o/a senhor/a *Bretaille*?” A pessoa sentada deveria sempre responder que sim. E dali, um mundo se construía a partir da sutileza da relação, do contato, da forma de olhar, da postura corporal, enfim, do encontro. E cada dupla que ia para a cena desenvolvia caminhos distintos e diferentes universos eram desvelados.

Aprofundar a percepção sobre as relações existentes no seio de um processo cênico-pedagógico, tanto no tocante ao trabalho do/a encenador/a, quanto ao do/a atuante, tendo como referências centrais as propostas pedagógicas de Jacques Lecoq e suas constantes transformações, necessita uma postura transcultural e transdisciplinar, no trânsito entre cenas e culturas e suas possibilidades de expressão.

Odette Aslan (2005, pp. 284-285), esclarece a questão entre a máscara no ritual, numa tradição teatral e no âmbito pedagógico para a cena contemporânea: “Contrariamente ao intérprete do ritual ou ao ator de teatro tradicional, o ator ocidental emprega uma máscara de trabalho sem antepassado, sem passado, sem expressão prévia (...) o portador da máscara do teatro ocidental deve, a cada vez, reinventar tudo.”¹⁵

E Jacques Lecoq foi um dos expoentes do teatro que reinventou a utilização da máscara com um viés pedagógico explícito, longe do desejo de fazer reviver uma tradição, seja ela cultural ou teatral, mas atualizando-a para sua época e descobrindo junto aos participantes de seus cursos as possibilidades do emprego da máscara na formação artística, como

reforça Guy Freixe (2010, p. 179): “Na pedagogia de Lecoq, as máscaras marcam etapas. Elas são referências concebidas para ser guardadas pelos estudantes após a máscara retirada. Elas são o pedestal sobre o qual a pedagogia da escola se apoia (...)”¹⁶

É através dos princípios fundantes da atuação com máscara que Lecoq ultrapassa uma visada museológica e exótica deste potente elemento cênico e desenvolve toda uma gama de atividades que vão conduzir os/as intérpretes da cena a uma consciência ao mesmo tempo técnica e poética da atuação.

Assim, junto a Amleto Sartori, ele cria a máscara neutra, considerada por muitos como “a máscara de todas as máscaras” (FREIXE, 2010, p. 181), pois ela condensa em si, e ao mesmo tempo, um estado de calma, curiosidade e urgência necessário ao intérprete para atuar em cena. Como diz Paola Rizza: “A máscara neutra diz sim à vida”.¹⁷

Neste sentido, o primeiro exercício com a máscara neutra é o ato de acordar, isto é, passar do estado de repouso, de descontração, ao estado de atenção, de consciência, de descoberta do mundo exterior e de sua relação com quem o experimenta. Em seguida, começa uma viagem rumo a ambientes diversos que incluem o enfrentamento das forças naturais, como atravessar uma floresta densa, subir uma montanha, contemplar o crepúsculo, descobrir um rio e atravessá-lo, despedir-se de alguém na beira de um cais etc..

Depois da viagem com a máscara neutra, as máscaras larvárias e expressivas servem como continuidade da pedagogia em busca da existência expressiva da atuação cênica. Porém, devido ao recorte de nossa discussão, ficarei neste ponto sobre a máscara neutra, passando para outro procedimento metodológico de sua escola: o auto-curso.

O auto-curso é uma abordagem pedagógica que serve diretamente ao desenvolvimento da autonomia criativa do/a artista, além da necessidade do trabalho em grupo, como explica Lecoq (1997, p. 103): “Diferente da improvisação, que se baseia principalmente sobre a atuação, os auto-cursos enfatizam a encenação, sobre a escritura de uma cena, mas igualmente sobre o indispensável trabalho coletivo do teatro.”¹⁸ Através de temas dados no início da semana, subgrupos devem compor, sem a intervenção dos professores, cenas nas quais são aplicados os ensinamentos da escola.

Creio que estes três procedimentos pedagógicos lecoquianos (o trabalho sobre a improvisação, a máscara e o auto-curso) ainda são pouco experimentados e transfigurados para a realidade brasileira, pois muito ainda precisa ser desvelado sobre a pedagogia de Jacques Lecoq, não

no sentido de copiá-la enquanto sistema, como acontece a três por quatro, mas como fonte transcultural e metodologia aberta às culturas em que venha a se inserir e que também se utilizam da máscara como recurso expressivo, porém, atentando às diferenças expostas por Aslan sobre os seus distintos domínios.

O professor e pesquisador Sérgio Nunes Melo (2012, p. 30) acredita que “a lacuna e o mal-entendido da percepção brasileira do legado de um dos mestres do teatro físico se devem, sobretudo, ao fato de que há poucos profissionais treinados nessa metodologia por aqui.” Sobretudo porque “o que primordialmente guiou Lecoq não foi uma tentativa autoconsciente de se inserir em alguma tradição do teatro europeu, mas uma curiosidade preponderante sobre o corpo e sobre como esse se movia.” (MURRAY *apud* MELO, 2012, p. 31)

Na prática, a viagem pedagógica a partir das improvisações, das máscaras e dos auto-cursos são as grandes etapas de trabalho que se sucedem e se entrelaçam no percurso pedagógico da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Nos três casos, todo processo parte de um tema (ou uma viagem), porém, nos momentos de improvisação e de jogo com máscaras, a cena é desenvolvida no instante em que os/as participantes vão para a área de atuação, enquanto que nos auto-cursos, sem acompanhamento de professores, os/as estudantes em subgrupos devem preparar um experimento para mostrar aos demais.

Segundo Lecoq (1997, p. 39) “Este espaço de liberdade é essencial, ele permite jamais esquecer o objetivo principal da Escola: a criação.”¹⁹ Esse espaço de liberdade propicia o desenvolvimento da autonomia de cada participante, além da necessidade de se trabalhar em grupo, de ao mesmo tempo propor e estar aberto às proposições dos demais, isto é, o local da ação e da escuta e o lugar da criação como forma de conhecimento.

Ariane Mnouchkine, que foi estudante de Jacques Lecoq, sintetiza (FREIXE, 2010, p. 179): “Mais que um professor (...) Jacques Lecoq era um mestre.”²⁰ E acrescento que, sobretudo, porque ele era um ávido pesquisador, com um profundo senso de humanidade e desprendimento. Não à toa, ele se reinventava a todo instante enquanto artista-pedagogo. Lecoq era, como nos diz Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias (1997, p. 11), colaboradores do livro “O corpo poético”, um ponto fixo em movimento, pois “a diversidade das formas e das aventuras teatrais com bases em seu ensinamento testemunha a dimensão criativa de sua pedagogia, longe de modelos e de técnicas esclerosadas.”²¹

Sérgio Nunes Melo, em seu artigo, sintetiza bem esta sensação de quem vivenciou um processo baseado em sua pedagogia (MELO, 2012, p. 31):

(...) a metodologia de Lecoq é abrangente a ponto de poder ser considerada um conjunto completo de técnicas inseridas em um sistema universal capaz de servir a qualquer tipo de evento teatral. Afinal, as leis que regem a organicidade dos movimentos fundamentais da fisicalidade humana são transculturais.

Esta percepção transcultural da pedagogia lecoquiana deve ser a chave para uma maior compreensão de seu pensamento artístico-pedagógico. Um pensamento sempre em busca de um ensinamento que abrace o mundo em constante mutação, porém, a partir da consciência da expressividade dos corpos como local de criatividade artística e de conhecimento humano.

Recebido em 01/10/2016
Aprovado em 22/10/2016
Publicado em 10/01/2017

REFERÊNCIAS

- ASLAN, O. (2005). *Du rite au jeu masqué*. In: BABLET, Denis et ASLAN, Odette (org.), (2005). *LE MASQUE: du rite au théâtre*. Collection Arts du Spectacle dirigée par Béatrice PICON-VALLIN. Paris: CNRS ÉDITIONS, pp. 279-289.
- CARREIRA, A. L. A. N.; CABRAL, B. A. V. (2006). *O Teatro como Conhecimento*. In: CARREIRA, André Luiz A. N. et ali (orgs.). *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 9-16.
- FREYXE, G. (2010). *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle*. Montpellier: Éditions L'Entretiens.
- JOUSSE, M. (2008). *L'anthropologie du geste*. Paris: Éditions Gallimard.
- LECOQ, J. (1997). *Le corps poétique: un enseignement de la creation théâtrale*. En collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. *Cahiers n° 10*. Arles: ACTES SUD-PAPIERS.
- LECOQ, J. (2005). *O papel da máscara na formação do ator*. In: BABLET, Denis et ASLAN, Odette (org.). *LE MASQUE: du rite au théâtre*. Collection Arts du Spectacle dirigée par Béatrice PICON-VALLIN. Paris: CNRS ÉDITIONS, pp. 265-269.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1961). *Les nombreux visages de l'homme*. In: *Le théâtre dans le monde: le masque au XXème siècle*. Volume 10. N° 1. Bruxelles, pp. 11-20.
- MELO, S. N. (2012). *A Abordagem Atorial de Lecoq: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos*. In: *Mimus – Revista online de mímica e teatro físico*. Ano 2, no.4. Salvador: Padma Produções, pp. 29-40.
- MORAES, L. P. (2007). *Identidades transculturais: um estudo da série visitantes ao Sul, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras-Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.
- OLIVEIRA, E. J. S. (2006). *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*. Recife: SESC-Pernambuco.
- ORTIZ, F. (1973). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo de Bronislaw Malinovski. Barcelona: Editorial Ariel.
- PAVIS, P. (2008). *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva.

¹ Prof. Dr. da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Autor, Ator, Encenador, Iluminador teatral, Bailarino Popular e Produtor Cultural. Cursos Iniciação à Biomecânica Teatral de Meierhold, com Alexei Levinsk (Belo Horizonte-Brasil) (2010), Butô, com Juju Aishima (Paris-França) (2008-2009), Biomecânica Teatral de Meierhold, com Genadi Boganov (Perúgia-Itália) (2008). Fez pós-doutorado na Universidade Paris 3-Sorbonne Nouvelle (Paris-França), sob orientação da Profa. Béatrice Picon-Vallin (2007 a 2009) e estágio de doutoramento na Universidade Paris X (Nanterre-França), sob orientação da Profa. Idelette Muzart (2003 a 2004). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC), filiado ao CNPq. Coordenador do Projeto de Pesquisa e Extensão Propriedade Condenada: processo de encenação e formação do ator. Membro fundador e produtor do Coletivo Livre de Espetáculos (COLE), desde 2012. E-mail: ericojoses@yahoo.com.br

² 1990: “Quem matou Zefinha?”, de Virgínia Lúcia, com direção coletiva pelo Grupo de Teatro Trampolim; 1991: “O auto da Compadecia, de Ariano Suassuna, com direção de Marco Camarotti, professor de teatro da UFPE, pela Dramart Produções; 1992: “As incríveis aventuras do Barão de Langsdorff”, de Sidnei Cruz, com direção de José Manoel da Silva Sobrinho, pela TTTrês Produções Artísticas; 1997: “O segredo da Arca de trancoso”, autoria e direção de Luiz Felipe Botelho, pelo SESC-Recife.

³ Tradução minha: “Un bon masque expressif est celui qui, en bougeant, a la faculté de changer d’expression (les masques japonais changent avec très peu de mouvement), au contraire du masque fixe qui ne joue pas, qui est seulement signifiant, que l’on peut ‘lire’ et que l’on reconnaît par ses signes.”

⁴ Uso aqui a noção de tradição, como a concebe Marcel Jousse (2008, p. 995): “Quem diz ‘Tradição’, diz, por este fato, transmissão de elementos vivos anteriormente recebido e secularmente elaborados no interior de um meio étnico. A Tradição, em si, é coisa viva pois se elabora da mesma forma que a própria vida. Tradução minha: “Qui dit ‘Tradition’ dit, par le fait même, transmission d’éléments vivants préalablement reçus et séculairement élaborés à l’intérieur d’un milieu ethnique. La Tradition, en soi, est chose vivante puisqu’elle s’élabore à même la vie.”

⁵ Ver meu livro “A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE), pela Editora do SESC-Pernambuco, de 2006.

⁶ Pós-Doutorado, com bolsa CAPES, entre 2007 e 2009, na Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, sob a orientação da Professora e Pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, com estágio prático de Biomecânica Teatral de Meierhold no Centro Internacional de Estudos em Biomecânica Teatral de Meierhold, em Perúgia – Itália, sob a tutela dos encenadores, atores e professores Genadi Bogdanov e Claudio Maximo Paternò.

⁷ Espetáculos com máscaras sob minha concepção, após doutorado sobre o Cavalo Marinho de Pernambuco e pós-doutorado sobre a Biomecânica Teatral de Meierhold: 2010: “Senhora dos Afogados”, de Nelson Rodrigues, pela Cia. Cênicas de Repertório (Recife); 2013: “Traçados de Memória de uma Atriz-Brincante”, de Flávia Gaudêncio, pelo COLE-Coletivo Livre de Espetáculos (Salvador); 2015: “A hora da estrela”, adaptação do romance de Clarice Lispector, pela Cia. de Teatro Cordão Encarnado (RJ) e o COLE-Coletivo Livre de Espetáculos (Rio de Janeiro).

⁸ Estágio Sênior com bolsa CAPES, realizado na Universidade Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, sob a orientação da Professora e Pesquisadora Katia Légeret, com estágio prático na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (Paris), sob a tutela dos artistas-pedagogos Paola Rizza e Eric Nesci.

⁹ Tradução minha: “Les masques que je presente ont deux fonctions: l’une théâtrale, au service de la représentation, l’autre pédagogique, développant un niveau de jeu chez l’acteur une fois le masque ôté. Un même masque peut être employé pour deux raisons différentes.” (LECOQ, Jacques. Rôle du masque dans la formation de l’acteur. In: BABLET, Denis et ASLAN, Odette (org.) LE MASQUE: du rite au théâtre. Collection Arts du Spectacle dirigée par Béatrice PICON-VALLIN. Paris: CNRS ÉDITIONS, 2005, p. 265.

¹⁰ Tradução minha: “(...) d’abord changer de corps en changeant de visage. C’est entrer dans un jeu plus grand que celui du jeu quotidien. C’est aussi ‘essentialiser’ l’expression en la filtrant de ses anecdotes.”

¹¹ Tradução minha: “Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente.”

¹² Tradução minha: “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (...) El concepto de la transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general.”

¹³ Tradução minha: “c’est le médiateur par excellence entre la société et la nature, et l’ordre surnaturel habituellement confondus.”

¹⁴ Tradução minha: “L’exercice sous le masque est une excellente école pour l’apprenti comédien. Les écrits de Craig, rappelant les vertus du masque, furent à la source des recherches contemporaines sur les possibilités du jeu masqué.”

¹⁵ Tradução minha: “Contrairement à l’interprète de rituel ou à l’acteur de théâtre traditionnel, le comédien occidental emploie un masque de travail sans ancêtre, sans passé, sans expression préalable (...) Le porteur masqué du théâtre occidental doit, à chaque foi, tout réinventer.”

¹⁶ Tradução minha: “Dans la pédagogie de Lecoq, les masques marquent des étapes. Ils sont des références conçues pour être gardées par l’élève une fois le masque ôté. Ils sont le socle sur lequel la pédagogie de l’école s’appuie (...)”

¹⁷ Frase proferida por Paola Rizza, professora da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, no dia 26/11/2015, durante trabalho com a máscara neutra, no curso que participei.

¹⁸ Tradução minha: “À la différence de l’improvisation, qui porte principalement sur le jeu, les auto-cours mettent l’accent sur la mise en scène, sur l’écriture d’une scène mais également sur l’indispensable travail collectif du théâtre.”

¹⁹ Tradução minha: “Cet espace de liberté est essentiel, il permet de ne jamais oublier l’objectif principal de l’École: la création.”

²⁰ Tradução minha: “Plus qu’un professeur (...) Jacques Lecoq faisait figure de maître.”

²¹ Tradução minha: “la diversité des formes et des aventures théâtrales prenant appui sur son enseignement témoigne de la dimension créative de sa pédagogie, loin des modèles et des techniques sclérosées.”