

O EXERCÍCIO TEATRAL DA MÁSCARA NEUTRA COM ALUNOS DO ENSINO MÉDIO DO COLÉGIO DE APLICAÇÃO/UFRJ

Massuel dos Reis Bernardi (UFRJ)¹

Desde 2011, a presente pesquisa se desenvolve dentro do projeto “Fazendo Gênero” do Setor Curricular de Artes Cênicas do CAp/UFRJ e se ocupa da aplicação e da análise de exercícios utilizando a Máscara Neutra como referência para uma reflexão sobre o corpo do aluno em cena. Baseia-se fundamentalmente na pedagogia de ator estabelecida por Jacques Lecoq passando por outros conceitos afins, tais como “presença”, “estado neutro”, “corpo dilatado” e “pré-expressividade”. Acredita-se que, com esta experiência, seja possível ao aluno de Ensino Médio compreender melhor a ideia do corpo como veículo de expressão cênica. Além disso, observa-se que nesse processo o adolescente muitas vezes depara-se com aspectos singulares e inusitados de si mesmo, o que pode refletir no percurso de construção de sua identidade.

Máscara neutra; Corporeidade; Teatralidade.

THE THEATRICAL EXERCISE OF NEUTRAL MASK WITH HIGH SCHOOL STUDENTS OF CAP/UFRJ

This research has been carried out since 2011 as a part of the “Fazendo Gênero” project -which is developed in the Drama Department of the UFRJ Colégio de Aplicação. It consists of analysing the practice of Neutral Mask exercises with students so as to reflect on their bodies’ expression in performance. It is essentially based on the pedagogy of the actor as proposed by Jacques Lecoq but it also deals with other related concepts such as “presence”, “neutral state”, “dilated body” and “pre-expressivity”. It is believed that this experience allows the High School students to better grasp the idea of body as a form of performing expression. Furthermore, in this process it is observed that teenagers are very often confronted with peculiar and, until then, unusual aspects about themselves – which may reflect in the construction of their own identity.

Neutral mask, Corporality; Theatricality.

Na condição de bolsista PIBIC desde 2011, venho participando da pesquisa que se desenvolve dentro do projeto “Fazendo Gênero” no Setor Curricular de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – CAp/UFRJ – com duas turmas do primeiro ano do Ensino Médio (21A e 21B) em dois tempos de aula com 1h40min semanais. Esses tempos de aula são da disciplina de Artes Cênicas, componente obrigatório do currículo Escolar.

O projeto “Fazendo Gênero” se dispõe a investigar as condições e competências fundamentais para que o adolescente e o seu grupo empreendam o caminho da criação expressiva teatral. Seu enfoque investigativo está centrado na experimentação de uma prática pedagógica que possibilite ao aluno a consciência e ampliação dos seus vocabulário e repertório expressivos, de uma instrumentalização técnica básica e a formação de atitudes mais autônomas e reflexivas sobre o processo cênico criativo.

Após dois anos de atividade no projeto, meu estudo de Iniciação Científica se aprofundou, amadureceu e ampliou seu universo conceitual. Da

observação e análise do uso da máscara neutra, passou a incorporar o estudo de algumas questões que permeiam a teatralidade corporal do ator (no caso, o aluno) imbricada no exercício teatral com a máscara neutra, mais especificamente como o aluno compreende e se ele reconhece essas relações.

Portanto, trata-se do estudo de vários processos: de cada aluno, das turmas, das turmas em cada ano. Observa-se que no início há um estranhamento por parte dos alunos adolescentes à metodologia do trabalho, pois vai de encontro ao que eles acreditam ser o “fazer teatro”. Além da concentração natural do adolescente na sua própria disciplina e comportamento escolar, ele precisa entender por que trabalhar o seu corpo para estar em cena. Nos primeiros exercícios e jogos, os alunos evidenciam gestos cotidianos como ajeitar cabelo, mexer na roupa, coçar cabeça e outras partes. Por isso, o processo se inicia com a aplicação de exercícios que precedem a cena teatral. Aos poucos isso vai sendo trabalhado, como é a proposta de Lecoq, no exercício com a máscara neutra.

Por vezes, no jogo, o ator surpreende-se consigo mesmo – de onde vem tal impulso e tal forma de agir? Que corpo é esse que faz coisas que desconheço de mim? (...) O corpo do ator hesita, gagueja, assusta-se frente ao desconhecido que a alteridade do jogo institui. (MACHADO, 2014, p. 9).

A ESCOLA DE JACQUES LECOQ

A *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, fundada em 1956 é, até hoje, uma referência no ensino de teatro no mundo.

Lecoq despertou interesse pelo movimento como atleta, trabalhou com reabilitação durante a guerra, chegando a lecionar educação física. O rigor do atleta, sua disciplina, precisão, tenacidade, concentração, foco, são algumas das qualidades esportivas que associou à formação do ator.

Foi então que conheceu o teatro, se interessou pela sistemática do movimento e pela sua potencialidade poética. A ginástica, a mímica, o movimento e a dança permearam os seus interesses ao longo do tempo.

Viajou para muitos lugares e teve contato com diversos artistas no teatro, cinema, televisão, como ator, mímico, diretor e cenógrafo. Na Itália foi onde sistematizou a pedagogia de ator que, posteriormente, aplicaria em sua escola. Lá também conheceu o escultor Amleto Sartori, que o introduziu ao universo das máscaras e na importância delas para o jogo cênico.

A partir de então, passou a trabalhar exclusivamente como professor, diretor e mentor de sua escola em Paris, até 1999, ano de sua morte.

Na verdade, sempre concebi meu trabalho com um duplo objetivo: de um lado, meu interesse está no teatro; de outro, na vida. Sempre tentei formar pessoas que ficassem bem nos dois lados. Talvez seja uma utopia, mas gostaria que o aluno estivesse vivo na vida e fosse um artista no palco. (LECOQ, 1997, p. 44).

A metodologia da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* tem como princípios básicos a mímica (mimismo²); observação da natureza; e as leis do movimento. E como eixos a improvisação (silêncio, temas, jogo, máscaras, personagens); análise de movimentos (acrobacia, consciência corporal, sequências de movimentos); e o *auto-cours* - criação pessoal (ator-criador).

Sua pedagogia desenvolve-se ao longo de dois anos, onde o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática; e o segundo, ao estudo dos territórios geodramáticos que, em síntese, é a utilização daqueles princípios do primeiro ano aplicados às diferentes tradições de jogo dramático: tragédia, melodrama, *commedia dell'arte*, bufão e clown.

A MÁSCARA NEUTRA

Em 1945, Jean Dasté apresentou a Lecoq a interpretação com a máscara e o Teatro Nô (Japonês), duas fontes profundamente marcantes. Dasté havia sido aluno de Jacques Copeau, o qual foi uma referência no espírito teatral que mobilizou grande parte do trabalho de Lecoq. Ali Lecoq “experimenta, pela primeira vez, o jogo com a máscara nobre, herança direta de Copeau, que mais tarde vai tornar-se uma das principais bases de sua pedagogia, passando a chamar-se máscara neutra.” (SACHS, 2004, p. 49)

Quando ainda vivia na Itália, em 1948, Lecoq conheceu o escultor Amleto Sartori, com quem ele veio a elaborar a máscara neutra definitiva. No início ela era de papelão, depois passou a ser confeccionada em couro, com orifícios relativamente grandes para os olhos, permitindo que o ator enxergue bem, e narinas e boca cortadas, para a respiração. Elas possuem feições simples e simétricas, sem definição de idade ou personalidade, com traços regulares, não expressa nenhuma emoção. Não tem passado, futuro, preconceitos ou apriorismos. A máscara busca corporificar aquilo que é verdadeiro para toda a humanidade. (SACHS, 2004, p. 83).

A máscara neutra não possui expressão, nem personagem típica. A feição é simples, regular e não oferece conflito. Para ela tudo é descoberta, portanto, não age ou reage de modo convencional. Permite que o ator perceba seu próprio corpo, ouça, sinta, com o frescor da primeira vez, deixando de lado suas características pessoais e sociais, até atingir um estado de maior atenção. A partir de movimentos honestos, ações e gestos econômicos, o corpo se torna mais disponível e expressivo.

“A máscara neutra é um objeto particular, um rosto dito neutro, em equilíbrio [...]. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação.” (LECOQ, 1997, p. 69).



Imagem 1 – A Máscara Neutra em couro elaborada por Amleto Sartori.

Para Lecoq, a máscara neutra age em diversos aspectos evidentes no corpo do ator, tais como: dissolver os resquícios de gestos e ações pessoais que interferem na atuação; estado corporal que precede a ação, preenchido de atenção, receptividade e disposição corporal que resulta em um corpo “pronto para o jogo” ou de “presença cênica” – o estado de neutralidade; o neutro como um estado diferente do cotidiano, que marca o momento em que o ator sustenta um outro³ em seu corpo. De acordo com Machado (2014), há a suspensão das características pessoais do ator, nas suas formas e características cotidianas, para que experimente um outro estado, um outro ser, como é o caso da máscara neutra.

A ideia seria que quando o aluno sentisse esse estado neutro do início, seu corpo estaria disponível, como uma página em branco pronta pra ser escrita (Lecoq, 1997). Intenta-se que compreendendo o conceito de neutralidade o aluno consiga (re)conhecer e desenvolver sua capacidade expressiva e demonstrá-la em seu corpo com clareza e precisão para o jogo que a máscara lhe apresenta.

Esse estado, diferente do vazio ou do abandono, favorece a economia de movimentos por meio de uma atenção despertada. Desta forma, espera-se que o aluno possa tornar seu corpo mais disponível, aberto a observar e a reagir àquilo que está ao seu redor.

A máscara é um instrumento para auxiliar o ator a soltar tensões e aprimorar a expressão de seus movimentos, enfatizando a importância do treinamento corporal e do potencial expressivo do corpo do ator. O uso da máscara suscita o controle e a soltura a partir da perda do rosto, possibilitando o autoconhecimento e o desenvolvimento de outras possibilidades corporais, normalmente adormecidas sob a “ditadura do rosto”, segundo Copeau, via Lopes (1991).

A TEATRALIDADE

Patrice Pavis (2008) diz que a teatralidade é aquilo que na expressão ou no texto dramático se reconhece como especificamente teatral ou cênico. Segundo Artaud (1999) é tudo que não obedece à expressão pela fala e se opõe ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à “dramaticidade” de uma fábula logicamente construída. Portanto, escapa a definições fechadas e pode ser compreendida a partir da relação com distintos signos (textuais, gestuais, auditivos, verbais) que se entrelaçam no momento presente em um determinado espetáculo.

O conceito de teatralidade nos remete à própria etimologia da palavra teatro, do grego *théatron* – lugar de onde se vê. Logo, teatral tem a ver com algo que pode ser visto por alguém que o observe. Daí podem transcorrer as mais diferentes relações entre o observar e o ser observado, isto é,

pode ser teatral algo que aconteça no palco, no corpo do ator em cena ou fora dela:

E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido. [...] O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto - ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se. (FABIÃO, 2010, pp. 322-323).

Nessa medida, a teatralidade é aquilo que adensa por sua presentificação, isto é, a teatralidade é um experimento cênico, é uma composição que busca atingir o nível das sensações para que seja possível identificá-la, antes talvez do que conceituá-la, em constante estado de fluxo do si mesmo, como a “capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator.” (FABIÃO, 2010, p. 322).

Artaud (1999, apud Pavis, 2008) diz que o ator é o portador por excelência da teatralidade: seu corpo em cena, mesmo sem objetos ou maiores aparatos técnicos, é o signo fundante de teatralidade. A voz, o gesto, a palavra verbalizada ou reconduzida é sempre signo de teatralidade. O teatro mínimo é o corpo em ação cênica. O mínimo aqui, visto como potência de presentificação de uma teatralidade aberta, pulsante que combina signos na produção da cena.

Trazendo para a realidade da pesquisa, as aulas do projeto “Fazendo Gênero” buscam que o aluno adolescente compreenda e encontre em seu corpo a teatralidade como ampla forma de criação expressiva, ainda sem o uso da palavra em cena.

Apesar da fala fazer parte de vários momentos do processo, a palavra geralmente é uma das últimas informações chegadas ao aluno. O processo proposto pelo “Fazendo Gênero” valoriza a potência corporal como força motriz para a construção de todo o material expressivo. Tendo essa base corporal, a fala pode entrar e complementar o que foi trabalhado.

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (BARTHES, 1964, pp. 41-42).

Nesta perspectiva, a teatralidade vem ao encontro de movimentos que não precisam ser expressos pela fala, mas de um

corpo capaz de criar alternativas, protestar, reagir, enfrentar, ousar, mas para isto precisa ser acionado, colocado à prova, em movimento. Este é o espaço privilegiado da expressão, onde mudar o corpo

significa a real possibilidade de mudar o mundo. Um teatro que evoca liberdade, promove a transformação dos corpos e tem a ambição de romper certas normas, deveres, padrões. (AMARAL, 2010, p. 10)



Imagem 2 – Exercício do Coro trágico.

METODOLOGIA E APLICAÇÃO

No trabalho de campo, que consiste na aplicação dos jogos e exercícios elaborados/adaptados, se acompanha o impacto sobre o processo de aprendizagem e criação teatral dos alunos, observando a relação deles quanto a conceitos e práticas relevantes da pedagogia teatral de Jacques Lecoq, sobretudo a presença cênica e teatralidade do corpo, vista ainda por outros pensadores e pesquisadores do Teatro Físico e suas vertentes (ROMANO, 2005).

São, ainda, orientados e observados não só os exercícios, mas seus desdobramentos para além da cena, isto é, a compreensão e a reflexão do aluno adolescente sobre o trabalho em cena e fora dela.

Após o planejamento e reflexão das possibilidades de aplicação dos exercícios adequados entre os integrantes do projeto (orientadoras, outros bolsistas e licenciandos), inicia-se o processo de trabalho com os alunos.

Esse processo faz parte do plano de atividades dos bolsistas, como é o meu caso, do projeto “Fazendo Gênero”, do setor curricular de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ.

As aulas são preponderantemente práticas, exceto pelas que iniciam cada território geodramático; portanto, demandam de espaço e roupas adequadas para o trabalho corporal. As aulas curriculares de Artes Cênicas do CAp/UFRJ, compreendem 1h40 semanais com cada uma das duas turmas: 21A com 10 e 21B com 11 alunos, com faixa etária entre 15 e 18 anos.

A divisão do conteúdo se dá em blocos de aproximadamente cinco a seis aulas para cada território geodramático. São eles: Máscara Neutra; O Jogo Trágico; O Jogo Melodramático, e O Jogo Cômico. Sendo que o recorte da minha pesquisa se dá sobre o primeiro deles, a máscara neutra.

As avaliações são feitas ao final do processo de cada território, considerando o que ficou, após o exercício com a máscara neutra, na cena e no corpo do aluno como um todo.

O plano de atividades acadêmicas como bolsista constitui-se em ler, examinar, apreciar e confrontar diversos conceitos e ideias (principalmente os de Identidade Expressiva, Pré-Expressividade e Território Geodramático) referentes ao uso da máscara neutra, com o objetivo de colaborar na formulação teórica da pesquisa do projeto “Fazendo Gênero”.

Na primeira aula é apresentada a máscara e as questões que envolvem a trajetória e a culminância dos objetivos traçados com os alunos, mostrando ao adolescente aonde se quer chegar. Então há uma aula teórica e algumas informações sobre o cuidado com o objeto de trabalho cênico, no sentido de diferenciação para outras máscaras rituais, carnavalescas etc.. Também são dadas orientações sobre a roupa mais adequada para o trabalho, estar descalço, pois o corpo é bastante exercitado. São sugeridas roupas pretas, touca para prender o cabelo e a retirada de todos os acessórios, para que não carregue nada que pessoalize, e sim neutralize os traços de personalidade de cada um, favorecendo a composição do corpo do aluno com a máscara.

Os primeiros contatos com o objeto causam estranhamento e ansiedade. Apesar de saberem que o objeto é um instrumento de trabalho, é natural que haja risos e brincadeiras pelo novo que se apresenta. Isso é bom, apesar de estar sempre tentando evitar a dispersão entre a turma, essa novidade é importante para quando estiverem praticando o exercício com a máscara.

Sempre com a antecedência de um trabalho corporal intenso, é chegado o tão esperado momento de fazer o exercício. Em grupos de 3 a 4 alunos, o exercício é orientado por um dos bolsistas ou pela professora. Primeiro que se coloque a máscara, deixando que ela fique confortável para não incomodar. Com os olhos fechados, sentir o contato desse novo rosto que se sobrepõe; como é a sensação; se há alteração no estado corporal e na respiração. Percebendo bem, é dito para abram os olhos e, diante do espelho, visualizem o conjunto do corpo com esse rosto que encobre e se sobrepõe ao deles. Então, vira-se para a plateia sustentando,

mais alguns instantes, essa sensação. Em seguida, podem virar de volta e tirar a máscara.



Imagem 3 – O primeiro contato com a Máscara Neutra

Nesse primeiro exercício geralmente já se tem relatos de sensações de calma, projeção do corpo, atenção, incômodo, sufocamento, medo de quem olha etc..

Seguindo, são utilizados exercícios de descoberta e projeção do corpo sustentando esse tempo diferente que a máscara traz. São os exercícios do “lançar a pedra” e do “despertar” (começa no chão, utilizando o trabalho anterior; ele levanta; lança a pedra; sustenta esse olhar que acompanha o lançamento no horizonte; e finaliza). Os exercícios requisitam um corpo diferente do corpo cotidiano. Um corpo que se desprende das características pessoais, porém imbuído de um preenchimento que dê suporte para estar em cena: o estado neutro que não é vazio, nem abandonado.

Em determinadas condições, o corpo do intérprete, do mais experiente até mesmo ao mais jovem aprendiz, é capaz de transformar-se quando está em cena e manifestar uma outra qualidade corporal diferente da usual. É como se o ator, sem deixar de ser ele mesmo, estivesse outro (mesmo representando a si mesmo, pois, há nesse caso, um colocar-se para fora, um distanciamento que toma o si mesmo como outro). (MACHADO, 2014, p. 35).

Procura-se aos poucos introduzir os termos e conceitos mais técnicos, de forma acessível aos alunos, conforme a transposição dos exercícios e jogos, para que se torne compreensível e aceito pelo grupo.

Há também encontros regulares com outros bolsistas, licenciandos e as professoras coordenadoras do projeto “Fazendo Gênero”, para discutir propostas e análises referentes ao estudo teórico-prático a que se propõe o projeto, seus desdobramentos e resultados obtidos paulatinamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante as questões inerentes à teatralidade, se considera que

O Fazer Teatral compreende uma operação poética peculiar: a teatralidade institui-se a partir de uma manipulação do espaço-tempo, um recorte, uma suspensão, um destaque, uma condensação ou intensificação, enfim, a busca de um espaço-tempo singular. Neste lugar, o percurso de criação do ator requer um estado cênico de constante metamorfose. É no seu corpo que o ator negocia o seu fazer artístico, na busca de colocar um outro no lugar de si. Em cena faz surgir uma existência eminentemente poética a qual poderíamos chamar personagem, persona, papel... eu optei por chamar de máscara. A ideia de máscara abarca, além da evidente encarnação de um personagem ou um papel, essa alteridade que está no princípio da representação teatral, a materialidade deste outro assumido pelo ator, que se acopla ao seu rosto e ao seu corpo (MACHADO, 2014, p. 79).

Para tanto, os exercícios aplicados em sala requisitam um corpo diferente do corpo cotidiano. Um corpo que se desprende das características pessoais, porém imbuído de um preenchimento que dê suporte para estar em cena: o estado neutro que não é vazio, abandonado.

Na relação teatral, com o exercício da máscara neutra, se encontra no sentido do estado neutro, o comportamento a que Fabião (2010, p. 322) chama de latência. Segundo ela,

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta.

O estado neutro não é vazio, mas potente, latente. Há um preenchimento proporcionado pela energia ao colocar a máscara. Portanto, a teatralidade buscada no exercício com a máscara neutra aponta um caminho libertador no sentido de que os “formatos” e pré-concepções corporais dão espaço para o que se apresenta vivo naquele instante. Por isso o que Lecoq (1997) aponta como o “frescor da primeira vez” se trata do que Fabião descreve enquanto corpo campo.

Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a

ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. (FABIÃO, 2010, p. 322).

Assim, no que concerne à receptividade que o ator precisa para tornar teatral, ou corpo cênico, o exercício da máscara neutra entra no instante em que o ator permite a abertura do seu corpo para o novo. O exercício, segundo Lecoq (1997, p. 58) age na escuta e no silêncio e, segundo ele, dali “só há dois meios de sair: a palavra ou a ação.”

Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010, p. 323).

Considerações sobre a importância corporal no trabalho cênico já aparecem nos relatos de alguns dos alunos:

“Que corpo está aqui?” N. F.

“(...) pequenas ações como mexer no cabelo, ter o tique de ajeitar a blusa, (...) meu modo de agir em cena passou a ser neutro também.” N. S.

“Você está neutro, porém não está morto. Seu corpo expressa a neutralidade.” “Você age em cena com total consciência e controle do seu próprio corpo.” L. B.

“Existe um estranhamento na 1ª vez que nos vemos com a máscara, como se o nosso corpo não fosse mais nosso.” “Fazer o ator pensar melhor sobre ele mesmo e sua relação com o seu corpo.” B. M.

“Senti minha coluna mais ereta em uma postura menos cotidiana, mais suspensa (teatralmente); além da respiração bem mais contida que te deixa em um estado de cautela.” “Os movimentos em cena são bem mais focados, com objetivos simples e precisos.” C. S.

“Você sai do seu corpo para ser um outro, é teatro.” L. D.

“Mesmo a máscara sendo neutra, ela expressa uma ação ou um estado, como no teatro.” G. F.

“Atuar – ser alguém que não é a gente (...). E teatro também é isso.” M. P.

“É mais fácil olhar para a plateia atrás de uma máscara.” L. V.

Enfim, os relatos e reflexão dos alunos sobre o exercício da máscara neutra, a relação teatral que se observa, toca diretamente na diferença corporal que habita entre o ator (suas memórias, vivências etc.) e o estado neutro que a máscara propõe. Essa dilatação corporal reitera o sentido da teatralidade que define um corpo cênico, diferente de um corpo cotidiano.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. (2010). A Teatralidade Humana. *Revista Palimpsesto*, n. 10, Ano 9. Artigos (2). Rio de Janeiro: UERJ.
- ARTAUD, A. (1993/1999). *O Teatro e seu Duplo*. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes.
- BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- COPEAU, J. (1974). *Registres I; Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: Gallimard.
- FABIÃO, E. (2010). Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos* vol. 10, n. 3, pp. 321-326. Rio de Janeiro.
- LECOQ, J. (1997). *O Corpo Poético*. São Paulo: Editora Senac.
- LOPES, E. P. (1991). *A máscara e a formação do ator*. São Paulo: Tese de Doutorado - UNICAMP.
- MACHADO, C. J. (2009/2014 – prelo). *Identidade Expressiva do Ator*. Tese de Doutorado – Campinas: UNICAMP.
- PAVIS, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva.
- RICOUER, P. (1991). *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus.
- ROMANO, L. (2005). *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico* – São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- SACHS, C. M. (2004). *A Metodologia de Jacques Lecoq* – Estudo Conceitual. Dissertação de Mestrado – Florianópolis: UDESC.

¹ Pesquisador de Artes Cênicas, Dança e Educação. Atua e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Dança. Ator formado pela Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena e pela Escola Sated/RJ. É licenciado em Dança pela UFRJ, onde atuou como bolsista PIBIC-AC e PIBIC/CNPQ, NO COLÉGIO DE Aplicação da UFRJ, no setor Curricular de Artes Cênicas; redator da wikidança.net e professor estagiário em Dança na rede FAETEC. Atualmente é monitor da Prática de Ensino em Dança na Faculdade de Educação da UFRJ.

² Lecoq identificou a mímica caindo em algo mecânico e artificial, constatou que não era o que buscava, não poderia jamais torná-lo seu e, portanto, deveria encontrar uma técnica pessoal diferente, algo que está a serviço do teatro como um a ferramenta e não independente dele.

³ “Um outro” é uma expressão utilizada nos estudos sobre alteridade e identidade que significa um diverso do eu, apresentado como no título do livro “O si-mesmo como um outro” de Paul Ricouer (1991).