

**CORPO-MÁSCARA E TRANSCULTURALIDADE NO PROCESSO CÊNICO VALSE Nº 6, de Nelson Rodrigues: ESPETÁCULO FRANCO-BRASILEIRO DA CIE. D'ART-D'ART (MAUGES-SUR-LOIRE-FRANÇA) E DO COLE- COLETIVO LIVRE DE ESPETÁCULOS (SALVADOR-BAHIA-BRASIL)**

Erico José de Souza de Oliveira<sup>1</sup>  
Pós-Doutor em Artes Cênicas  
[ericojoses@yahoo.com.br](mailto:ericojoses@yahoo.com.br)

## **PRÁTICA CÊNICA COMO DEFLAGRADORA DE REFLEXÕES ACADÊMICAS**

É preciso, cada vez com mais veemência, afirmar que a prática no domínio das artes deve ser a deflagradora de questionamentos, reflexões e análises no âmbito acadêmico. Necessitamos sempre reforçar isto, pois é da vida, das experiências e dos encontros que se desenvolvem os processos e as dinâmicas de pesquisa. Como afirma Jorge Larrosa Bondía, (2002: p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.”

Por isso, este artigo é resultado de encontros e experiências cênicas ocorridos durante meu estágio de pós-doutorado, realizado entre 2015 e 2016, na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, sob a orientação da Professora Doutora Katia Légeret, com recursos CAPES, através de bolsa de pesquisa em Estágio Sênior.

Com o título *A máscara como procedimento transcultural nas poéticas de Jacques Lecoq*, o objetivo da pesquisa foi aprofundar a percepção sobre as relações transculturais existentes no seio de um processo cênico-pedagógico, tanto no tocante ao trabalho do/a encenador/a, quanto ao do/a atuante, através do estudo teórico-

---

<sup>1</sup> 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, Diretor de Arte, Bailarino Popular, Produtor Cultural e Pesquisador. Courseu a École International de Théâtre Jacques Lecoq (Paris-2015-2016), 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). Realizou Estágio Sênior na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, sob orientação da Profa. Dra. Katia Légeret (2015-2016) e pós-doutorado na Universidade Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 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). É coordenador do Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC), filiado ao CNPq. Coordenador de Projetos de Pesquisa e Extensão em processo de encenação e formação do ator. Membro fundador e produtor do Coletivo Livre de Espetáculos (COLE), desde 2012.

[Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017](#)

prático da importância da máscara enquanto elemento potencializador de processos criativos para a cena no teatro contemporâneo, tendo como referências centrais as propostas pedagógicas de um dos grandes mestres da história do teatro ocidental: Jacques Lecoq (15/12/1921-19/01/1999).

Minha hipótese partiu do princípio de que a máscara, para este artista-pedagogo, ultrapassa em muito uma visão utilitária ou mero mecanismo de revivescência de tradições teatrais deslocadas de seus contextos socioculturais, mas promulga – através de sua pedagogia viva e dinâmica – uma forma de pensar-fazer teatro como ideia silogística e lugar de metamorfoses e transculturalidades cênicas.

Para encontrar possíveis respostas a estas indagações, seria preciso adentrar na pedagogia da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, para experienciar, analisar, praticar e refletir sobre os procedimentos deste estabelecimento de ensino teatral que comemorou sessenta anos em 2016, e que coaduna prática artística e pedagógica em torno da máscara.

Feita a candidatura para participar da turma 2015-2016 do Curso de Introdução dessa escola, com duração de um ano, a primeira parte prática de meu estágio de pós-doutorado se deu *in loco*, sob o comando da professora Paola Rizza e do professor Eric Nesci<sup>2</sup>.

Paola Rizza, convidada por Lecoq a assumir a docência após formar-se no Curso de Terceiro Ano (Ano Pedagógico) da própria instituição, esclarece a importância da máscara na pedagogia lecoquiana:

Essas máscaras, todas as máscaras – pouco importa que seja a máscara neutra, a máscara larvária, a máscara da comédia humana ou o nariz vermelho – obrigam o/a intérprete...demandam do/a intérprete uma forma. Elas obrigam o/a intérprete a limpar a atuação, a livrar sua atuação de todos os parasitas, a tornar precisas as intenções da atuação, a provocar o avanço dos estados. Então, é uma experiência que é fundamental na aprendizagem de um/a ator/atriz, porque clarifica...realmente isto limpa e isto ensina a

---

<sup>2</sup> Ver currículo de Paola Rizza e Eric Nesci em: [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/paola-rizza\\_fr-000003\\_f0010-8.html](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/paola-rizza_fr-000003_f0010-8.html) e [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/eric-nesci\\_fr-000003\\_f0010-37.html](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/eric-nesci_fr-000003_f0010-37.html).  
Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017

noção de gama, a noção de estado, a noção de escritura, a noção de urgência (...)<sup>3</sup>

Durante o curso na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, uma outra questão importante se apresentou a mim: como se daria tal metodologia a partir de uma proposta de texto preexistente, já que o improviso é a tônica do processo pedagógico lecoquiano? Diante dessa inquietação, optei por ter como uma segunda parte prática de pesquisa pós-doutoral a montagem de um espetáculo que partisse de um texto teatral.

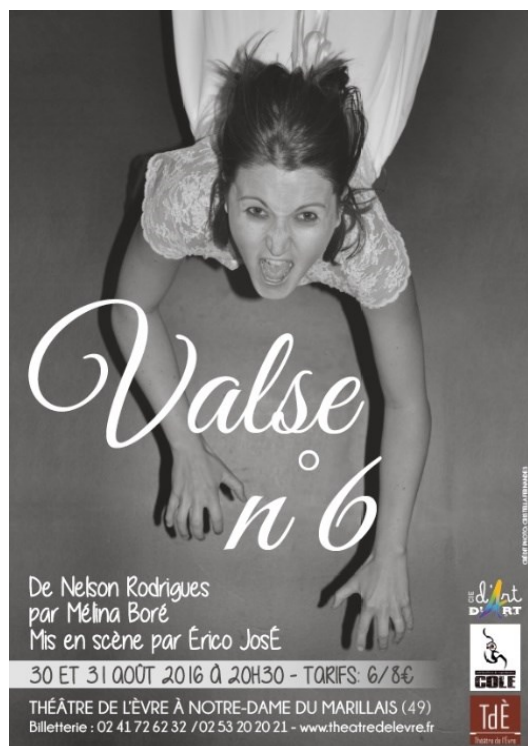
Numa parceria entre meu coletivo de Salvador-Bahia, denominado COLE-Coletivo Livre de Espetáculos e a Cie. D'Art-D'Art, de Mauges-sur-Loire, na França, o espetáculo *Valse nº 6*, com texto do renomado dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e tradução para o francês de Angela Leite Lopes, foi a experimentação que me colocou diante das questões teórico-práticas e elaborações conceituais da pesquisa pós-doutoral.

Foto 1: Cartaz do Espetáculo

---

<sup>3</sup> Entrevista de Paola Rizza concedida a mim no dia 28/07/2016, em Paris. Todas as transcrições e traduções desta entrevista são de minha autoria: "Ces masques, tous les masques – peu importe que soit le masque neutre, le masque larvaire, le masque de la comédie humaine ou le nez rouge – obligent le comédien...prétendent du comédien une forme. Ils obligent le comédien à nettoyer son jeu, à le débarasser de tous les parasites, à préciser les intentions du jeu, à agrandir les poussées des états. C'est donc une expérience qui est fondamentale dans l'apprentissage d'un comédien, parce qu'elle clarifie le jeu, qu'elle nettoie et apprend la notion de gamme, la notion d'état, la notion d'écriture, la notion d'urgence (...)"

Revista "O Teatro Transcende" Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017



Programação Visual: Méline Boré - Foto: Cristella Fernandes

Porém, antes de adentrar no universo da montagem em si, como propulsora dos desvelamentos da pesquisa, gostaria de identificar as questões relativas à minha intenção em localizar na prática lecoquiana um viés de tendência transcultural.

## **PENSANDO O TEATRO COMO POÉTICA 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). Em seguida, ele volta a Paris e decide abrir sua escola, notabilizando-se como um exímio pedagogo no domínio da cena teatral, a partir de seu trabalho com a máscara.

A meu ver, isto só foi possível por conta da postura de caráter transcultural de Jacques Lecoq que, a partir de suas viagens e experiências artísticas, elaborou uma metodologia em constante transformação e cuja experimentação é o interesse nodal de sua proposta. Seu objetivo nunca foi engessar seu processo metodológico que foi paulatinamente construído, seja no período vivido na província francesa ou nos diversos cantos da Itália, mas tentar encontrar o elo entre o que ligaria as práticas teatrais que se utilizavam da máscara no passado com as possibilidades de criação e investigação do presente. É esta conduta que reconheço como enfoque transcultural no domínio teatral.

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.<sup>4</sup>

Diferente de Patrice 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, em constante movimento e transformação.

A interculturalidade, como salienta Pavis (2008: p. 03), opera no sentido de uma apropriação de determinada cultura por outra, ficando evidentes 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

---

<sup>4</sup> Todas as traduções deste artigo são de minha autoria: “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.”

necessidades concretas.” Devido a este aspecto, a noção de enculturação no teatro é tão cara ao teatrólogo francês, sob a imagem de uma ampulheta.

Já a transculturalidade, conforme aprofunda Luciano Passos Moraes (2007: p. 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 (Idem: p. 22-23) enfatiza 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 (Moraes, Idem): “Por meio da hibridação é que se abrem novos espaços de enunciação, com a desestabilização das estruturas tradicionais e hierárquicas de poder.”

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 infindos e constantes contatos e tensões culturais.

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

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.<sup>5</sup>

## **CORPO-MÁSCARA COMO “MODELO DE AÇÃO” CÊNICO-PEDAGÓGICO TRANSCULTURAL**

Voltando a discutir o lugar da máscara na pedagogia lecoquiana, é preciso ter clareza de que ela não está vinculada a uma estética específica ou a um estilo de interpretação previamente instaurado. A máscara, no processo de desenvolvimento do artista, na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, se configura muito mais como um “modelo de ação” (KOUDELLA, 2008: p. 45):

Partindo de um texto ou de um tema ocorre uma confrontação com um modelo (prefigurado no texto ou em materiais de pesquisa reunidos em torno do tema) que são experimentados no espaço do jogo teatral, podendo culminar na publicação de um produto estético diante de uma plateia.

O trabalho de produção artístico-pedagógica desta escola está, basicamente, vinculado a experimentos improvisacionais a partir de temas, o que não impede que se utilizem também de fragmentos textuais, como matérias de jornais ou mesmo textos dramaturgicos como motes de improvisação. E a máscara, neste universo, passa a ser um “modelo de ação” poético<sup>6</sup> que se confronta com questões da atualidade e com as diversas nacionalidades dos/as participantes dos cursos.

---

<sup>5</sup> “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a outra, 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 perdida 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.”

<sup>6</sup> Pareyson (2001, p. 15), define a noção de poética distinguindo-a do que venha a ser a estética: “Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico [...]”, enquanto a estética é uma atividade de caráter filosófico e especulativo.”

Mesmo tendo escolhido alguns tipos específicos de máscaras, como a tão referendada máscara neutra, as máscaras larvárias, as máscaras de comédia humana (as máscaras expressivas), além de clowns, bufões e dinâmicas de coro, estas são apenas deflagradoras de possibilidades cênicas que estão abertas ao que os/as artistas trazem em suas histórias artísticas, culturais e pessoais.

Jacques Lecoq (2005: p. 265-grifo do autor) trata claramente desta questão:

As máscaras que eu apresento têm duas funções: uma teatral, a 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.<sup>7</sup>

Um fato muito evidente deste encaminhamento poético lecoquiano é o momento em que ele abandona rapidamente a prática de trabalho com máscaras conhecidas como provindas da *commedia dell'arte* e passa a trabalhar com o que ele denomina de máscaras de comédia humana. Pois, para ele, fixar-se em uma estética específica aprisiona o desenvolvimento do artista. A partir desta percepção, as máscaras passam a ser confeccionadas pelos/as próprios/as estudantes, sem se aterem a um modelo rígido de tradição<sup>8</sup> teatral.

Lecoq (Idem: p. 265) é categórico 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.”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> “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.”

<sup>8</sup> Uso aqui a noção de tradição, como a concebe Marcel Jousse (2008, p. 995): “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.” (“Quem diz ‘Tradição’, diz, por extensão, transmissão de elementos vivos previamente recebidos e secularmente elaborados no interior de um meio étnico. A Tradição, em si, é coisa viva porque ela se elabora como a própria vida.”)

<sup>9</sup> “(...) 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.”



Paola Rizza ratifica as intenções de Jacques Lecoq em seu depoimento a mim concedido:

O objetivo de Lecoq não era, portanto, fazer um teatro de máscaras. Ele jamais pretendeu ser uma escola de *commedia dell'arte*, nem uma escola de máscaras. Para Lecoq, tudo isso eram meios pedagógicos para conduzir a um/a ator/atriz completo/a, um/a ator/atriz preciso/a corporalmente, preciso/a nas ações, preciso/a no espaço, mesmo sem a máscara.<sup>10</sup>

Pensando nestas questões da máscara na metodologia de Jacques Lecoq, suas funções teatrais e pedagógicas e, sobretudo, na não obrigatoriedade da máscara estar em cena no resultado artístico, comecei a perceber que ela é muito mais uma mediadora<sup>11</sup> de possibilidades expressivas que um atributo utilitário de reminiscência estética.

Guy Freixe (2010: p. 179) explicita esta percepção: “Na pedagogia de Lecoq, as máscaras marcam etapas. Elas são referências concebidas para serem guardadas pelos estudantes após a máscara retirada. Elas são o pedestal sobre o qual a pedagogia da escola se apoia (...)”<sup>12</sup>

Esta forma de compreensão da máscara me levou à escolha, juntamente com a atriz francesa Méline Boré, do texto *Valse n. 6*, de Nelson Rodrigues como deflagrador de um processo de encenação no qual a ausência material da máscara nos levaria para uma compreensão teórico-prática da noção de “Corpo-Máscara”. Neste caso, partir de uma prática de encenação tornava-se necessário para comprovação ou não das hipóteses levantadas nesta pesquisa pós-doutoral.

O processo de encenação, neste caso, passa a ser o laboratório experimental necessário ao desenvolvimento da pesquisa acadêmica. Para Koudella (2008: p. 45):

---

<sup>10</sup> “Le but de Lecoq n’était pas, pourtant, de faire un théâtre masqué. Il n’a jamais prétendu être une école de *commedia dell’arte*, ni une école de masques. Pour Lecoq, tout ça était des moyens pédagogiques pour amener à un comédien, je dirais, complet, un comédien juste dans le corps, un comédien juste dans les actions, juste dans l’espace, même sans le masque.”

<sup>11</sup> Uso a expressão “mediadora”, para a máscaras, a partir de Claude Lévi-Strauss, em seu artigo “Les nombreux visages de l’homme”, pág. 13-14.

<sup>12</sup> “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 (...)”

O conceito de encenação deve descrever, portanto, por um lado a apresentação teatral como um resultado relativamente exato do processo de ensaios e, por outro, o caminho que vai do texto escrito ou da eleição de um tema até a construção cênica real e visível. O trabalho de encenação lida, portanto, com a construção planejada de uma representação cênica gerada a partir de um modelo de ação.

O referido texto de Nelson Rodrigues (1990) mostrava-se propício à experimentação, pois contém uma gama de personagens que se expressam através da memória da personagem central, chamada Sônia. Além disso, como afirma Lecoq que a máscara propicia uma extrapolação para outro parâmetro que o do comportamento cotidiano, o fato da personagem principal rodrigueana estar morta desde o início da peça permitiria uma abordagem interpretativa que se vincularia a esta afirmativa.

A ideia principal, para o processo do espetáculo *Valse n. 6*, não era a utilização de máscaras na encenação, mas a confirmação da noção de Corpo-Máscara como a consciência cênica a partir da qual um corpo metamorfoseado e híbrido é cenicamente construído e transculturado, sem a necessidade do suporte da máscara-objeto que o fomenta.

## **ETAPAS FUNDANTES DE UM CORPO-MÁSCARA NO ESPETÁCULO *VALSE N.6***

A primeira etapa do trabalho de encenação foi dedicada ao texto *Valse n. 6*, porém, não com a tradicional análise textual que se costuma enfocar. A proposta de abordagem textual foi concebida a partir do que denomino de “Imagens Emblemáticas”, isto é, a partir de leituras sistemáticas do mesmo, abrindo o campo sensitivo para que imagens que não estão no corpo do texto, fossem reverberadas de forma aleatória (ou intuitiva).

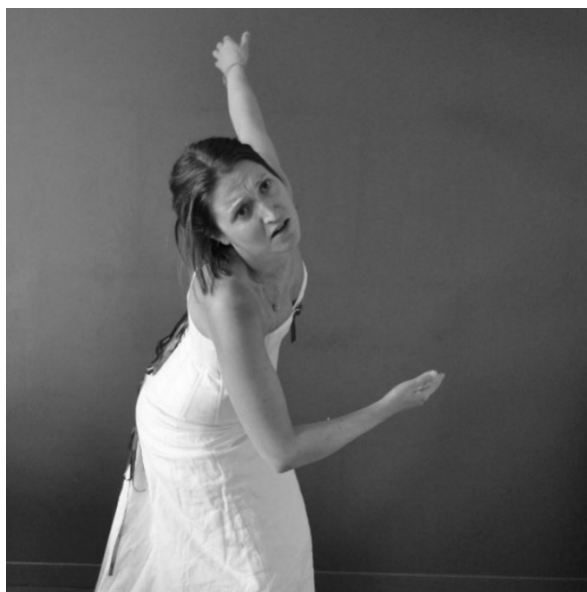
Este trabalho ainda encontra certa resistência nos artistas cênicos, pois desestabiliza a visada racional construída há séculos sobre a relação entre texto e cena

teatral, já que não convém trazer imagens que o próprio texto contenha nem pensar em imagens concretas para a encenação. As “Imagens Emblemáticas”, muitas vezes, parecem não ter nenhuma relação com a peça. Considero-as como estímulos imagéticos que criam uma conexão muito mais sensitiva que intelectual entre texto e artista.

Essa fase de pesquisa textual é bastante importante, pois ela vai definir, *a posteriori*, toda a concepção do espetáculo, desde a ideia geral da encenação, as atividades consecutivas de preparação atoral, as conexões com possíveis estilos artísticos, até os elementos materiais da cena, como cenografia, figurino, maquiagem, adereços, etc.

Paralelo a esta fase de abordagem textual, o trabalho prático partiu do que chamo de “Experimentos Prévios para um Corpo-Máscara”, que consistiu em atividades que envolvessem corpo e voz na busca de consciência plástica e rítmica da intérprete no espaço. Um dos experimentos mais importantes para esta encenação foi o “Exercício de Oposição de Vetores de Direção” (Foto 2) que consiste em traçar linhas opostas no espaço, criando vários vetores distintos entre olhar (foco), braços, pernas, cabeça e coluna.

Foto 2: Exercício de Oposição de Vetores de Direção



A partir das “Imagens Emblemáticas” provindas do texto teatral, os “Exercícios de Oposição de Vetores de Direção” ganharam uma outra dimensão, pois foram direcionados à corporificação de tais imagens, sem perder as qualidades corporais conquistadas na atividade anterior, aprofundando as relações entre movimentos e sensações.

Outro exercício da fase de “Experimentos Prévios para um Corpo-Máscara”, chamado de “Deslocamentos Rítmico-Espaciais”, também foi basilar para o desenvolvimento interpretativo da atriz Méлина Boré, pois promoveu a assimilação de várias formas de deslocamentos, marchas e caminhadas, a partir de estímulos imagéticos provindos do estudo precedente do texto, associados a uma etapa da pedagogia lecoquiana que trabalha com os elementos naturais, como a água, a terra, o fogo e o ar (LECOQ,1997: p.53-54).

Esta etapa foi importante para começar a imprimir no desempenho da atriz o que denomino de “Elementos Imateriais da Cena”, isto é, as qualidades energéticas da atuação, a consciência das diversas atmosferas das cenas e as nuances de estados sensoriais que poderiam ser utilizadas nas personagens a serem construídas.

Para adentrar na composição das personagens em si, um dos exercícios basilares da metodologia lecoquiana (Idem: p.55), “Os Animais”, foi necessário para a distinção expressiva de cada personagem rodriguiana. Como a atriz Méлина Boré teria que interpretar sete personagens (Sônia, a mãe, o pai, o médico e o coro dos vizinhos, em número de três personagens distintas), a escolha dos animais teria que evidenciar, o mais próximo possível, as características internas e externas de cada uma delas, como nos explicita Lecoq (1997: p. 98):

A análise dos movimentos dos animais nos conduz mais diretamente em direção ao corpo humano, ao serviço da criação da personagem. Os animais em geral nos aparentam, com seus corpos, suas patas,

seus semblantes. Torna-se, então, mais fácil de abordá-los que os elementos ou as matérias.<sup>13</sup>

Do núcleo familiar da história, uma pomba foi associada a Sônia, uma loba à sua mãe e um urso a seu pai. O médico da família foi concebido a partir de um camaleão e o coro dos vizinhos inspirado em galos, galinhas e similares.

A correspondência entre personagens e animais, assim como os demais experimentos deste processo de encenação, deslocou imediatamente uma possível relação psicológica entre a atriz e sua criação interpretativa e evidenciou as potências corporais e energéticas necessárias para sua construção artística, trazendo à tona a noção de Corpo-Máscara como algo concreto que se baseia numa consciência corpórea em prol de uma produção artística.

No caso específico do trabalho com os animais, o próprio Lecoq (idem: p. 98-99) indica a importância de tal procedimento: a busca dos pontos de apoio no solo, as atitudes físicas, a passagem da descontração ao sentido de alerta, enfim, o que ele define como “ginástica animal”, que ativa uma consciência corporal e artística ao mesmo tempo.

Obviamente, aqui traço de forma superficial alguns procedimentos utilizados nesta pesquisa específica, tendo como base as proposições metodológicas criadas por Jacques Lecoq, que instrumentalizam o artista para uma consciência apurada de suas possibilidades corporais, a partir da ideia da máscara como mediadora de expressão cênica. Outras experiências passarão, necessariamente, por outros momentos e outras dinâmicas, pois como nos diz Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias (1997: p. 11), colaboradores do livro de Jacques Lecoq, “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.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> “L’analyse des mouvements des animaux nous conduit plus directement vers le corps de l’homme, au service de la création du personnage. Les animaux en général nous ressemblent, avec leur corps, leur pattes, leur tête. Il est donc plus facile de les aborder que les éléments ou les matières.”

<sup>14</sup> “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.”

Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 22, Nº 1, p. 1 -2, 2017

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONDÍA, Jorge Larrosa, Notas sobre a experiência e o saber de experiência, Revista Brasileira de Educação, n. 19 (Tradução de João Wanderley Geraldi), Rio de Janeiro, **Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação**, 2002, Jan/Fev/Mar/Abril, p. 20-28.

FREYXE, Guy, **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle**, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2010.

JOUSSE, Marcel, **L'anthropologie du geste**, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

LECOQ, Jacques, Rôle du masque dans la formation de l'acteur, 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. 265-269.

LECOQ, Jacques, **Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale**, En collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Cahiers nº 10, Arles, ACTES SUD, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude, Les nombreux visages de l'Homme, Revue Le Théâtre dans le monde – Le Masque au XXème siècle, L'institut International du Théâtre. , n. 1, v. 10, Bruxelles: S.A. Les Éditions ET Ateliers d'Art Graphique, 1961, Printemps, p. 11-20.

MORAES, Luciano Passos, **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, 2007.

KOUDELLA, Ingrid, A encenação contemporânea como prática pedagógica, Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, n. 10, v. 1, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro-UDESC/CEART, 2008, Dezembro, p. 45-54.

ORTIZ, Fernando, **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**, Prólogo de Bronislaw Malinovski, Barcelona, Editorial Ariel, 1973.

PAREYSON, Luigi, **Os problemas da estética** (Tradução de Maria Helena Nery Garcez), São Paulo, Martins Fontes, 2001.

PAVIS, Patrice, **O teatro no cruzamento de culturas** (Tradução de Nanci Fernandes), São Paulo, Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Nelson, **Valse nº 6 suivi de La dame des noyés** (Traduit du portuguais (Brésil) par Angela Leite Lopes), Paris, Cristian Bourgois Éditeur, 1990.