

Por Trás da Mascára: Transculturalidade em Vsevolod Meierhold e Jacques Lecoq

Behind The Maske: Transculturality in Vsevolod Meierhold and Jacques Lecoq

Erico José Souza de Oliveira¹

Resumo

Este artigo discute as relações transculturais existentes no seio de um processo cênico-pedagógico, tanto no tocante ao trabalho do encenador quanto no do atuante. Tendo como referências centrais as propostas pedagógicas de dois grandes mestres da história do teatro: Vsevolod Meierhold e Jacques Lecoq, analiso a importância da máscara enquanto elemento potencializador de processos criativos para a cena no teatro contemporâneo. Para refletir sobre tal tema, apoio-me na constatação preliminar de que, para estes dois encenadores-pedagogos, o interesse sobre o elemento máscara ultrapassa em muito uma visão utilitária do objeto, como mero mecanismo de revivescência de tradições teatrais deslocadas de seu contexto sociocultural, e promulga uma forma de pensar-fazer teatro que se ousa chamar aqui de *máscara potencial*, isto é, um pensar sobre a máscara como ideia silogística e lugar de metamorfoses e hibridismos cênicos.

Palavras-Chave: Máscara. Transculturalidade. Vsevolod Meierhold. Jacques Lecoq.

Abstract

This article discusses about the transcultural relations that exist in the core of a scenic-pedagogical process, both in the job of the director and the actor, through the importance of the mask as an element of potentiating creative processes to the scene in the contemporary theater, using as central references the pedagogical proposals by two great masters of the history of the theater: Vsevolod Meierhold and Jacques Lecoq. To reflect about such theme, I bring the preliminary finding that the interest about the element mask for both of the above directors-pedagogues over exceeds an utilitarian vision of the object as a mere mechanism of theatrical traditions revival displaced from its social cultural context, but it promulgates a way of thinking and doing theatre which I dare to state here as potential mask, which is think about the mask as a syllogistic idea and also a spot for scenic metamorphosis and hybridity.

Keywords: Mask. Transculturality. Vsevolod Meierhold. Jacques Lecoq.

ISSN: 1808-3129

¹ Doutor, Universidade Federal da Bahia, Brasil, ericojoses@yahoo.com

Teatro e transculturalidade

A partir da noção de *sujeito-trajeto-objeto*, desenvolvida pelo Professor Armindo Bião, em sua perspectiva etnocenológica², torna-se inevitável iniciar minha argumentação atrelando-a a parte de minha trajetória artístico-acadêmica, na qual pesquisa e prática estão intrinsecamente ligadas e em constante fusão e transformação.

Este trajeto passa por inúmeras formas do fazer e refletir as artes da cena, por variadas veredas epistemológicas ou, como define o próprio Bião (2009a, p. 198), por encruzilhadas artísticas, socioculturais e humanísticas:

Um contexto de encontro entre tantas vertentes de atuação que corresponde ao desafio de seguir-se um caminho [...] sem ignorar as outras opções de caminhos, percorrendo-os todos, cada um em seu tempo, mas com tal intensidade, que chegam a parecer, eventualmente, simultâneos, ainda que de modo imaterial.

Em outro artigo, Bião (2009b, p. 54-56) traça uma discussão sobre sua trajetória ("encruzilhada pessoal") na "encruzilhada cultural globalizada", referindo-se às suas pesquisas sobre o cordel. Em seguida, este autor complementa sua noção como uma "encruzilhada dos sentidos e dos discursos [...] ideia de um cruzamento de caminhos, que permite múltiplas opções" (2009b, p. 59), arrematando: "E lugar da dúvida é a encruzilhada". (2009b, p. 61)

O que é interessante perceber aqui é o trânsito existente e multifacetado que Bião propõe, ao assumir academicamente a expressão encruzilhada, como uma noção fluida e transgressora, isto é, potencial da dúvida, da busca e da investigação.

Encruzilhada também é um termo usado por Patrice Pavis (2008, p. 6), em seu *O teatro no cruzamento de culturas*, no qual ele adverte:

É na encruzilhada dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde se reencontram os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas.

Para Pavis (2008, p. 1), o tempo-espço da encenação é o lugar ideal para estas trocas e trânsitos, na atualidade, local potencial da investigação e da criação em diálogo:

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

Utilizando a imagem de uma ampulheta, Pavis discorre sobre tais transferências culturais, localizando uma cultura fonte e uma cultura alvo, sendo, a primeira, uma cultura estrangeira, que será regulada pela segunda, a partir das ações de filtragem e amálgama de seus elementos.

² A Etnocenologia é uma disciplina criada em Paris, em 1995, sob os auspícios da UNESCO, tendo à frente os professores pesquisadores Jean-Marie Pradier, Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar e Armindo Bião. Para este último, o pesquisador deve ter uma íntima relação com seu objeto de pesquisa, guiando-se pela tríade sujeito (o próprio pesquisador), trajeto (sua história sociocultural,

artística e humana) e objeto (seu interesse de pesquisa consonante com sua trajetória).

Neste momento, interessa-me focar a máscara, enquanto signo potencializador de experiências cênico-culturais, já que ela é encontrada tanto no âmbito da cena teatral quanto nas diversas práticas espetaculares, mundo afora, sendo, enquanto signo, propulsora de um pensamento contemporâneo sobre as artes do espetáculo. Por isso, meu interesse em recorrer à noção de máscara, enquanto agenciadora de fenômenos transculturais no âmbito da formação e prática do encenador e do atuante, tentando encontrar as dimensões ontológicas de seu diálogo entre culturas.

Diferente de Pavis, 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, uma descentração do sujeito e de suas referências primevas (HALL, 2006).

A interculturalidade, como salienta Pavis (2008, p. 3), trabalha no sentido de uma apropriação de determinada cultura por outra, ficando evidente a inserção de questões sociopolíticas, econômicas e de poder, 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 enculturação³ é tão cara ao teatrólogo francês.

Já a transculturalidade, conforme Luciano Passos Moraes (2007, p. 35-36), lida com uma desestabilização hierárquica entre as relações culturais, "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, p. 22) 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: "Por meio da hibridação é que se abrem novos espaços de enunciação, com a desestabilização das estruturas tradicionais e hierárquicas de poder" (2007, p. 23).

A ideia da viagem, como ordem universal de trânsitos entre os povos, conforme Octavio Ianni (apud MORAES, 2007, p. 24), seja ela um deslocamento real ou metafórico, geográfico ou simbólico, é consonante com a percepção de Béatrice Picon-Vallin sobre a forma de aprendizado dos encenadores do século XX, até os dias atuais.

Picon-Vallin (2008, p. 160) observa que o encenador, desde o seu surgimento, "se revela ao mesmo tempo como um homem de viagem que se forma subitamente sobre um território mais largo que sua pátria de origem, se nutrindo das obras de seus confrades que se procuram como ele".

Neste caso, a encruzilhada e o deslocamento são lugares onde ocorre a com-

³ Patrice Pavis (2008, p. 9) explica assim a noção de enculturação, no âmbito teatral: "O ator também possui uma cultura, que é a do seu grupo e que adquire principalmente na fase preparatória da encenação. Este processo de enculturação, consciente ou inconsciente, faz com que assimile as tradições e as técnicas (especialmente corporais, vocais e retóricas) do seu grupo".

preensão do outro e, conseqüentemente, de si, a transculturação do pensar-fazer cênico e cultural. Não é à toa que Lecoq intitula o primeiro capítulo de seu livro: A viagem pessoal, sendo ele mais um exemplo de um ser que migra, que descobre o outro para se reinventar, assim como à sua própria arte.

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

Diante do exposto, algumas problemáticas se instauram a partir desta hipótese da máscara como elemento potencial da cena teatral: quais seriam, ontologicamente falando, as premissas advindas da ideia da máscara como silogismo de um processo de encenação e trabalho do ator? Sendo o teatro um lugar de cultura, uma encruzilhada (BIÃO, 2009b; PAVIS, 2008), como apreender, assimilar e refletir de forma a poder “transculturar” a noção de máscara no universo da cena? Como se daria o ensino-aprendizagem, a partir das máscaras, no teatro contemporâneo, vis-à-vis a herança deixada por Meierhold e Jacques Lecoq?

Aqui, portanto, vislumbro a possibilidade de adentrar este universo da máscara não como uma reutilização das “tradições teatrais” ou das “tradições culturais”, mas levantando a problemática sobre o que há de ontológico no construir de um trajeto artístico-acadêmico-pedagógico, a partir da noção de *máscara potencial*, que se desloca e se distancia das referências anteriormente assimiladas de máscara-objeto ou máscara-tipo.

Máscara potencial: um lugar para além dos cânones

Com facilidade, pode-se constatar que, em se tratando do Nordeste brasileiro, os ensinamentos e experiências de Meierhold e sua Biomecânica Teatral são praticamente inexistentes no meio universitário e teatral da região, apesar de sua importância e efetiva atualidade para a cena contemporânea. A metodologia lecoquiana, através de suas máscaras, também se manteve silenciosa, por décadas, na formação dos artistas locais, que privilegiou o uso de procedimentos já consagrados como cânones do teatro universal.

Ampliar a reflexão e a prática sobre estas experiências transculturais é algo de extrema relevância para as artes cênicas brasileiras, pois permite o acesso a inúmeras metodologias, princípios e procedimentos que podem em muito contribuir para o avanço do pensar-fazer arte no Brasil. Assim, neste caminho investigativo, destaco os encaminhamentos de dois grandes artistas-pensadores, Vsevolod Meierhold e Jacques Lecoq, a partir de uma questão tangente a ambos: a máscara.

Ao perceber que a Biomecânica Teatral meierholdiana, que é vivenciada hoje nos cursos – sobretudo dos mestres Genadi Bogdanov e Alexei Levinski –, é bastante distinta da concebida por seu criador, nos idos de 1910-1920, e que não deveria nunca ser vista como um modelo a ser seguido, mas como uma filosofia pragmática a ser compreendida, uma tradição a ser constantemente reelaborada, questiono processos de ensino-aprendizagem através da máscara que tendem a cristalizar uma

forma padrão de vocabulários corpóreos e/ou poéticos (PAREYSON, 2001)⁴, ao invés de servirem como fonte inspiradora para a apreensão de condutas e possibilidades performativas, promovendo uma ação transcultural nas artes cênicas.

A Escola Internacional de Teatro⁵, fundada em Paris por Jacques Lecoq, em 1956, para pesquisa, experimentação e metodologia de um trabalho voltado ao corpo, à cena e à máscara, completa sessenta anos em 2016, e seu Laboratório de Estudo do Movimento (LEM), dedicado a uma pesquisa dinâmica sobre o espaço e o ritmo na atuação, completará quarenta anos em 2017, estando em plena atividade.

Da mesma forma, após os cento e quarenta anos de nascimento, em 2014, e setenta e cinco anos da morte de Vsevolod Meierhold, a se completarem em 2015, seus ensinamentos continuam em trajetória pelo mundo, através de discípulos diretos e indiretos, como Genadi Bogdanov e Alexei Levinski, no primeiro caso, e outros, como Cláudio Máximo Paternò, no Centro Internacional de Estudo de Biomecânica Teatral, em Perugia, na Itália⁶.

Béatrice Picon-Vallin (2012, p. 52), uma das mais conceituadas pesquisadoras do teatro russo, tratando da utilização da máscara na acepção meierholdiana, confirma que ela permite conduzir “uma pesquisa sobre um teatro radicalmente outro, destinado a um público popular [...] é um leitmotiv da obra de Meierhold; forma construída, ela esconde e revela ao mesmo tempo a ambivalência profunda dos seres e dos fatos levados ao teatro”.

A partir de sua investigação sobre a máscara nos teatros tradicionais, tanto orientais quanto ocidentais, Meierhold chega a experimentações classificadas por Picon-Vallin (2012, p. 53) como máscaras fantásticas, “revelando o nada, o vazio”, masquiagens: “maquiagens fortes pintadas diretamente no rosto do ator”, ou máscaras espalhadas pelo corpo inteiro.

A pesquisadora francesa elucida:

E mais que o uso de uma máscara, o que mudará o jogo do ator para Meierhold, é de uma parte a corporalidade que o jogo com a máscara implica e de onde ele procura encontrar as técnicas, de outra parte um princípio de composição-colagem do personagem teatral a partir das máscaras que nele coexistem e que correspondem às múltiplas facetas de uma personalidade moderna fragmentada, da qual a arte não busca mais a harmonia a não ser através da dissonância. (2012, p. 53)

Ao inquirir sobre a montagem de *A barraca de feira*, de A. Blok, por Meierhold, em 1906, Picon-Vallin (2012, p. 55) atribui a esta empreitada uma tomada de consciência radical da potência da máscara para a sua formação, enquanto encenador e preparador de ator, o que mais tarde culminaria na criação de uma de suas mais consistentes noções, o grotesco cênico: “[...] as máscaras de *A barraca de feira* permitem a Meierhold uma primeira aproximação do jogo do ator sob o ângulo da *dialética do contraste que a máscara engendra*”.

⁴ Para Pareyson (2001, p. 15), a noção de poética distingue-se do que o senso comum atribui, sendo “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.

⁵ École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq: 57, rue Faubourg Saint-Denis, 75010 – Paris – France. Site: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>.

⁶ Centro Internazionale Studi de Biomecânica Teatrale: Via Floramonti 9, 06122 – Perugia – Italia. Site: www.microteatro.it.

Essa dialética do contraste sob o signo da máscara, enquanto potência criativa de que fala Picon-Vallin, fator elementar do grotesco cênico meierholdiano, se associa às tendências da cena contemporânea, no pensar da encenação e da atuação como um lugar híbrido, não canônico e multifacetado, estando além de um modelo ou preceito preestabelecido.

Também é bastante interessante a chave teórica que Beth Lopes (2011, p. 292) nos traz sobre a relação entre a contemporaneidade e a noção de grotesco. Ela considera que o grotesco é “um fenômeno que atravessa diferentes épocas e manifestações culturais quase sempre em busca do seu lugar como categoria estética, como gênero ou como modalidade de expressão singular que encontra o seu espaço também no imaginário contemporâneo”.

Quando trato de contemporaneidade, associo-me ao que indica Roland Barthes, quando este afirma que o contemporâneo é intempestivo (apud AGAMBEN, 2009, p. 58), pois mescla formas e materiais diversos, rompe com a cadeia homogênea de pensamento, dialoga com o passado e com a invenção do futuro, quebra as convenções, hibridiza ideias e elementos.

No campo da cena teatral é o que Lehmann (apud FERNANDES, 2010, p. 54-55) chama de parataxe, “estruturas teatrais não hierarquizadas, em que os elementos cênicos não se ligam uns aos outros de forma evidente, além de não se ilustrarem nem funcionarem por mecanismos de reforço e redundância”.

De maneira similar a Meierhold, Jacques Lecoq, artista-pedagogo francês, reinterpreta diversas tradições fundadas no jogo de máscaras e engendra uma visão que transforma as noções e o olhar do teatro através do corpo, mascarado ou não, como elemento indelével à cena teatral.

Como poucos de sua época, Lecoq (2010, p. 71) interessou-se pela preparação do atuante, enfocando o viés corporal, a partir de sua experiência com o esporte, transfigurando a noção de máscara enquanto sinônimo de presença, isto é, “[...] estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber [...]” e perceber o universo artístico e seu *modus operandi* bastante diversificado.

Em sua escola, “ele constituiu um ‘ponto fixo’ do qual numerosos alunos puderam aprumar-se, descobrir-se, ‘educar-se’, há mais de cinquenta anos, tendo suas diferenças culturais respeitadas, assim como sua história, seu imaginário, suas possibilidades e seus talentos”, asseveram Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias (in: LECOQ, 2010, p. 19).

Desde muito cedo, Lecoq (2010, p. 31-32) refletiu sobre os perigos do ensino/aprendizagem no âmbito teatral: “A escola de um teatro é sempre ambígua, o encenador quer formar alunos à sua imagem e ficar com os melhores. Não sou partidário de uma tal postura, pois se corre o risco de se cristalizar num estilo único”. E pôs-se uma questão: “[...] como fazer para que ela não seja a escola de apenas um teatro mas a escola de todos os teatros?”

Sua visão humanista e, segundo ele, utópica, prevê uma escola de arte e vida, sem fronteiras, aberta a artistas de todo o mundo e a todas as artes: “[...] não se trata apenas de formar atores, mas de preparar todos os artistas de teatro: autores, diretores, cenógrafos e atores” (LECOQ, 2010, p. 44), enfim, uma demanda transcultural por excelência.

Em seguida, Lecoq (2010, p. 44) é categórico quanto à sua forma de pensar a relação ensino/aprendizagem através da máscara: “Uma das originalidades da Escola é fornecer uma base, tão ampla e permanentemente quanto possível, sabendo que, em seguida, cada um fará desses elementos o seu próprio caminho”.

As tradições teatrais servem a Meierhold e a Lecoq como impulso para a compreensão e a atualização das “leis do teatro”⁷, isto é, a percepção e ativação do que aqui classifico como *elementos imateriais da cena*, isto é, aquilo que preenche a cena, sobretudo através da atuação, mas que não é visível aos olhos, ou seja, o que concerne à energia, atmosfera, temperatura e expressão teatrais, em comunicação entre encenador, atuante e espectador, principalmente de forma sinestésica⁸.

Outra forma de relação e apreensão do fenômeno teatral, que se faz bem mais presente na reflexão da cena contemporânea, mas que já era vislumbrada como potência por Meierhold e Lecoq, é asseverada por Deleuze e Guattari (1992, p. 130): “A potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época”.

Assim, um dos objetivos do trabalho sobre a máscara, no Estúdio aberto por Meierhold, em 1913, era de “[...] ‘partir da commedia dell’arte, não de voltar a ela’. O estudo do teatro tradicional deve levar a escolher o que pode servir à construção do teatro do futuro” (PICON-VALLIN, 2012, p. 61).

Outro ponto em comum entre Meierhold e Lecoq é que os dois focaram suas pesquisas numa pedagogia que antecederesse a expressão artística da cena, através de um trabalho voltado ao atuante e sua consciência corporal em relação ao espaço e ao ritmo⁹, de forma fortemente cinestésica, para além de um formato específico.

Percebe-se, portanto, que, ontologicamente falando, a máscara, independente de seu universo de atuação, possui atributos que lhe são próprios e que extrapolam qualquer tipo de conceito. Entre tais atributos, destaco o seu poder de metamorfose e de signo, a partir do momento em que a máscara esconde e revela ao mesmo tempo, como nos diz Ana Maria Amaral (2002, p. 47): “Colocar o rosto na máscara significa sair de si, entrar no desconhecido”.

Outra característica que lhe é própria é que a máscara revela um corpo orgânico, em sua percepção espetacular, isto é, ao cobrir o rosto, o indivíduo vê-se obrigado a comunicar-se e expressar-se com todo o seu corpo, garantindo-lhe uma consciência mais concreta dos *elementos imateriais da cena* que estão sob seu domínio. Na metodologia lecoquiana, esta característica se aplica tanto à máscara neutra – “Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais inten-

⁷ As expressões “tradições teatrais” e “leis do teatro” são comuns tanto a Meierhold como a Lecoq, nas suas pesquisas sobre a expressão do corpo na cena, através das máscaras.

⁸ Os *elementos imateriais da cena* dialogam com o que Pavis nomina como elementos materiais da representação, ou seja, os elementos visíveis do espetáculo como o figurino, a maquiagem, os objetos, a iluminação etc. (Ver: A análise dos espetáculos, 2003). Para aprofundar sobre os *elementos imateriais da cena* citados, ver: BARBA, Eugenio, 1994 e BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, 1995.

⁹ Sobre questões de ritmo e dinâmica na cena, ver: OLIVEIRA, Jacyan Castilho. Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

samente [...] o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo!" (LECOQ, 2010, p. 71) – quanto à máscara expressiva: "Interpretar com uma máscara expressiva é alcançar uma dimensão essencial do jogo teatral, envolver o corpo inteiro [...]" (2010, p. 91).

Como nos assevera Picon-Vallin (2012, p. 65-67), o trabalho com as máscaras das tradições teatrais passa a ser uma "ficção pedagógica" preñe de possibilidades para construir no encenador e no atuante a noção de *máscara potencial* aqui evidenciada, através de uma nova pedagogia teatral: "O objeto-máscara no Estúdio não será jamais cópia da *commedia dell'arte* [...] sob ou sem a máscara-objeto, o trabalho corporal no Estúdio faz constantemente referência à atuação com máscara".

Praticamente, a noção de *máscara potencial* que venho desenvolvendo tem familiaridade com este encaminhamento conceitual indicado por Picon-Vallin sobre o estudo da máscara no trabalho de Meierhold e, ao meu turno, no de Lecoq, como elemento indispensável para se refletir sobre o poder de metamorfose e de transculturação, próprios do teatro.

É a partir deste legado deixado por Meierhold, que derivou nas suas experimentações práticas e proposições teóricas, juntamente com a construção e a metodologia específicas das máscaras de Lecoq, que acredito ser possível atingir a dimensão da noção de *máscara potencial*, através de uma pesquisa que enxerga a utilização da máscara não como um artefato ligado a uma tradição específica, mas como um veículo de transculturação. Neste aspecto, ele permite ao encenador e ao atuante lidar com mais propriedade com o que denomino de *elementos imateriais da cena*, através de um pensamento transcultural sobre a aplicação metodológica da máscara na formação artística.

Corpo-máscara: descolonizando pensamento e prática

É notória a proliferação do ensino da máscara como um resquício de modelo de tradição, muito mais que como uma possibilidade metodológica de compreensão dos atributos específicos da cena e da atuação. Nessa mentalidade, vemos cópias de *Arlecchinos*, *Pantalones*, *Zannis*, *Clowns* e bufões que se espalham pelo Brasil afora, sem a devida reflexão transcultural sobre a importância desses aprendizados e da forma como eles podem ser aplicados a nossos contextos socioculturais e artísticos.

Neste caso, a máscara torna-se o molde de um personagem ou tipo e não um *modus operandi* de aprendizados potenciais – conceitual, técnico, artístico e poético – para o desenvolvimento de capacidades criativas para a cena e, consequentemente, de sua ressignificação, pois: "As recepções são sempre apropriações que transformam, reformulam, excedem aquilo que recebem. A opinião não é um mero receptáculo ou uma cera mole, e a circulação dos pensamentos ou modelos culturais é sempre um processo dinâmico e criador" (CHARTIER, 1990, p. 30 apud BAMBÁ, 2011, p. 188).

Não que a tradição tenha que ser deixada de lado, mas sim posta em cheque, reelaborada em prol dos vários encontros nas encruzilhadas das artes e das culturas, como afirma Jean-Louis Amselle (apud PAVIS, 2008, p. XII): "Descolonizar o pensamento não significa dar razão ao colonizado da atualidade contra o colonizador de

ontem, é instaurar um diálogo, ou mais exatamente, conceber o pensamento como intrinsecamente dialógico, ou seja, interconectado”.

Matteo Bonfitto (2009, p. 2) traz um valioso exemplo, quando discute o caráter transcultural no aprendizado do encenador Peter Brook, que passa do intraculturalismo ao transculturalismo, na percepção de que “dos anos [de 19]60 em diante as práticas desenvolvidas por ele e seus atores são permeadas progressivamente pela busca de valores, princípios e qualidades que transcendem culturas específicas a fim de capturar a universalidade da condição humana”.

Lecoq (2010, p. 100-101) deixa clara esta vertente dialógica da máscara, enquanto potência transcultural, em sua metodologia, quando, mesmo explorando máscaras orientais ou africanas, assevera:

É necessário observar que as máscaras, tais como as vislumbro, nada têm a ver com certas máscaras simbólicas da dança-teatro do Oriente, que tem gestos codificados, muito precisos. A dimensão simbólica é uma dimensão importante do teatro, mas vem depois do nosso trabalho: não se podem realizar gestos simbólicos codificados sem alimentá-los daquilo que compõe a vida.

A herança deixada por Meierhold e Lecoq vai por uma direção que pode servir à reflexão sobre tais comportamentos, ainda colonizadores, sobre o teatro, presos a uma metodologia na qual não há um verdadeiro diálogo entre as formas tradicionais e suas possibilidades no teatro de hoje.

Os dois encenadores-pedagogos, traduzem esta busca sobre a máscara e o corpo na cena, de forma muito similar, através da expressão da poesia, pois o primeiro afirma que o ator é – ou deveria ser – um poeta (PICON-VALLIN, 2006), e o segundo chega a intitular sua obra escrita de *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*.

Para isso, eles se preocuparam em criar ambientes de investigação sobre “técnicas do movimento cênico”, inspirados em suas respectivas pesquisas sobre a máscara: “Para Meierhold, o movimento cênico é o elemento essencial do teatro. ‘Nos é preciso aperfeiçoar o corpo do homem’, diz ele então, de forma que o ator não seja mais um ‘gramofone’, mas um mestre do movimento no espaço” (PICON-VALLIN, 2012, p. 62).

Lecoq (2010, p. 90), por exemplo, zela por uma amplitude na compreensão da utilização da máscara para o aprendizado corporal do atuante, que extrapola o entendimento de um corpo mascarado: “Quando o ator levanta o braço, o público tem de receber um ritmo, um som, uma luz, uma cor”.

Além disso, a percepção desses elementos só é plenamente evidenciada a partir dos corpos, seja do encenador, dos atuantes ou do público, pois: “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem [...] o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (MAUSS, 1974, p. 217).

Assim como Marcel Mauss, a antropóloga Maria Acselrad (2002, p. 98) afirma: “O corpo é o eixo de relação com o mundo. É o lugar onde se constituem e propagam

as significações que fundam a experiência individual e coletiva”.

Também conscientes desse denominador comum que é o corpo para a cultura e a cena, Meierhold e Lecoq o evidenciaram em suas buscas e descobertas, atrelando-o sempre ao ato de mascarar-se ou não, mas tendo nele a força motriz de seus pensamentos artísticos.

Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, ex-alunos de Lecoq, concebem a importância cabal dada ao corpo por seu mestre (in LECOQ, 2010, p. 20-21):

Apenas o corpo comprometido com esse trabalho pode verdadeiramente sentir a justeza de um movimento, a precisão de um gesto, a evidência de um espaço. Apenas o ator que está no jogo pode perceber o desvio, a hesitação, o erro que o pedagogo atento lhe aponta. Somente um grupo de alunos totalmente implicado nessa aventura está em condições de ‘compreender’, parcial ou totalmente, o que se deve fazer, pois o teatro e seu trabalho de corpo são coisas ligadas a uma experiência vivida, de transmissão oral e de longo prazo, indispensáveis numa iniciação.

Há mesmo similaridades, quanto à aplicação de procedimentos, entre Meierhold e Lecoq, na busca de um investimento de percurso fisiológico por parte do atuante, como a “pesquisa da animalidade”, assim como variedades de exercícios sobre o caminhar, seja de animais ou outras proposições de cunho fantástico, isto é, o próprio caminhar é transformado em corpo-máscara, em deslocamento.

Trago, aqui, a noção de *corpo-máscara*, no âmbito da ideia de um corpo metamorfoseado e híbrido, cenicamente transculturado, independentemente do suporte da máscara-objeto que o fomenta. Segundo Picon-Vallin (2012, p. 64), “Máscara e corpo dentro do conceito de desenho cênico são um só, subentendem uma consciência aguda da forma”.

O “homem-máquina” pensado por Meierhold, a partir da noção de marionete, disseminada em sua época, integra a potência da máscara como amálgama de sua arte através do corpo do atuante, como enfatiza Amaral (2002, p. 22): “A máscara torna-se parte do corpo de quem a usa, pois as sensações aí são emitidas diretamente. [...] É como se a máscara fosse um meio-termo entre o homem e o boneco, uma mistura, fusão de ator e personagem, o vivo e o inerte, uma verdadeira metamorfose”.

Esta forma de pensar traz em seu bojo um deslocamento, tanto em relação ao estudo da máscara na formação do artista quanto em sua utilização na cena, promovendo um ponto de encontro entre Meierhold, Lecoq e o pensamento cênico contemporâneo, além de construir uma efetiva encruzilhada para as artes cênicas. Neste caso, a máscara serve de elo entre passado e presente, em busca de uma nova forma de pensar a atuação cênica:

Há uma explosão da integridade monolítica do personagem teatral compreendida como um agrupamento coerente de domínios psicológicos, e paralelamente a introdução pelo ator de um princípio de montagem na construção do personagem, que permite mostrar nele mesmo ‘as mil facetas’, sem anular as rupturas, os vazios. (PICON-VALLIN, 2012, p. 64)

Seguindo esta encruzilhada, que abraça as diversas culturas e suas máscaras e os diversos artistas e suas proposições metodológicas, calcadas na experiência do mascaramento como princípio ativo da cena teatral, é que distingo a noção de *corpo-máscara* de um corpo mascarado, estando mais em consonância com o que Picon-Vallin chama de *Ator-Proteu*⁹ (2012, p. 67): “[...] um ator-Poeta, que tem consciência do ‘valor autônomo da técnica do ator’, que constrói seu personagem a partir de diferentes elementos: a tradição, as leis cênicas, a estrutura da peça, suas experiências pessoais, num princípio de ‘liberdade dentro da submissão’”.

Somente quando percebermos a diferença entre o mascarar-se e o transculturar a relação com a máscara, nas práticas cênicas, é que poderemos vislumbrar veredas que contribuam para se pensar o teatro contemporâneo em sua plenitude e diversidade.

O caráter aqui evidenciado em relação às noções de *máscara potencial* e *corpo-máscara* transcende qualquer cultura originária e/ou particular e torna-se fluido, como em uma encruzilhada, onde confluem e transitam diversas influências para a criação de outra forma de vê-las geradoras de arte, no presente, através de uma consciência crítica sobre o emprego metodológico e formativo da máscara nas artes cênicas brasileiras.

Neste sentido, Meierhold e Lecoq, através de suas trajetórias artísticas, já almejavam este entendimento entre cena e cultura para além de simples recorrências a modelos preestabelecidos, sejam eles normatizados pelas tradições cênicas orientais, ocidentais ou pelas inúmeras tradições culturais, pois o teatro per si já se constitui como um local de construção cultural.

⁹ Proteu: Mitologia grega. Deus marinho que recebeu de seu pai Poseidon o poder de mudar de forma à vontade, assim como o de predizer o futuro. Ver: *Bibliorum Larousse 2.0 – CD*.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-marinho**. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. **Palíndromo: Processos Artísticos Contemporâneos**, Florianópolis: UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, v. 5, n. 5, p. 165-193, 2011.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral**. Tradução de BURNIER et al. São Paulo: HUCITEC; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Uma encruzilhada chamada Bahia: o que está em jogo, qual é o problema e algumas práticas relativas ao patrimônio cultural imaterial na Bahia, Brasil. In: _____. **Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009a. p. 197-207.

_____. Faustos e diabos na encruzilhada dos discursos germânicos e brasileiros. In: _____. **Teatro de cordel e formação para a cena: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009b. p. 53-76.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Edições SESC SP, 2010.

LOPES, Beth. O grotesco na cena contemporânea: a encenação dos pecados. In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (Orgs.). **Teatro russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 291-300.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MORAES, Luciano Passos. **Identidades transculturais: um estudo da série visitantes ao Sul, de Luiz Antonio de Assis Brasil**. 2007. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Funda-

ção Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro** (Condado-PE). Recife: SESC, 2006.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

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

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. A encenação: história e técnica de uma arte em movimento. Tradução de Érico José Souza de Oliveira. **Revista Ouvir ou Ver**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Música e Artes Cênicas, n. 4, p. 158-186, 2008.

_____. A máscara no início do século XX: Meierhold, as máscaras e a commedia dell'arte. Tradução de Érico José Souza de Oliveira. In: BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. (Orgs.). **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012. p. 51-69.