

# A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas

The neutral mask and Jacques Lecoq: historical, plastic and pedagogical considerations

*Ismael Scheffler*<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo trata sobre a máscara neutra com enfoque principal em Jacques Lecoq. É apresentado o contexto em que Lecoq conheceu a máscara nobre, assim denominada por Jacques Copeau. Também considerada a parceria entre Lecoq e o escultor Amleto Sartori que confeccionou a máscara neutra na técnica em couro. São apresentadas diferentes denominações para este tipo de máscara, dando-se atenção ao sentido de neutralidade. Também são feitas considerações sobre a forma da máscara neutra e da máscara nobre. Por fim, são feitas considerações do uso pedagógico da máscara estabelecendo-se relações da prática de Lecoq com a de Copeau, Charles Dullin, entre outros.

**Palavras-chaves:** Máscara; neutralidade; pedagogia teatral; história do teatro; teatro francês

## Abstract

This article deals with the neutral mask with main focus in Jacques Lecoq. It is presented the context in which Lecoq knew the noble mask, thus denominated by Jacques Copeau. Also considered the partnership between Lecoq and the sculptor Amleto Sartori who made the neutral mask in the leather technique. Different denominations are presented for this type of mask, paying attention to the sense of neutrality. Considerations are also given about the design of the neutral mask and the noble mask. Finally, we present considerations of the pedagogical use of the mask, establishing relations of the practice of Lecoq with that of Copeau, Charles Dullin, among others.

**Keywords:** Mask; neutrality; theatrical pedagogy; history of theater; French theater

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). ismaelcuritiba2@gmail.com

Ao longo do século XX, a utilização de máscaras no teatro ocidental passou por um novo e importante momento em sua história. Muitos olhares se voltaram para diferentes culturas não-européias, como do Oriente, da África e também americanas, em interesses diversos também considerando formas espetaculares tradicionais que instigaram e inspiraram, somando-se também a um olhar para referências do passado europeu.

A atenção à *commedia dell'arte* não apenas correspondeu a adoção de determinada forma de espetáculo, por sua estética e estilo de interpretação, mas inspirou novas atitudes no teatro europeu, quer pelo pensamento sobre a expressividade do corpo, a teatralização da cena (para além da cena naturalista ou de convenção formalista na recitação do texto). A autonomia criativa do ator e a plasticidade da *commedia* com a utilização de máscaras em espetáculos também foram significativamente influentes.

Não obstante, ao tratarmos sobre máscaras teatrais no panorama europeu da primeira metade do século XX, precisamos perceber o surgimento de máscaras que não visavam ser, a princípio, utilizadas em cena em um espetáculo, mas que tinham uma função pedagógica na formação do ator.

Jacques Copeau, em Paris, se propunha a uma renovação do teatro nas primeiras décadas do século XX. Para isto acreditava que era preciso formar um novo ator. Por meio de diversas ações sob influência de diferentes práticas, experimentações e permeado por princípios filosóficos e pedagógicos, reuniu pessoas e ousou algumas frentes cuja repercussões sentimos ainda hoje, também no Brasil.

Um dos caminhos para estas influências terem chegado até nós perpassa pela pedagogia da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, criada em 1956, em Paris, e que tem influências artísticas e pedagógicas em diversos países do mundo. Além dos brasileiros que passaram por esta escola trazendo à cena e à sala de aula referências, também é preciso sublinhar a significativa influência de Lecoq dentre ex-alunos que lecionaram e lecionam em distintas instituições do mundo nas quais diversos brasileiros também estudaram.

A máscara se constitui como um dos temas mais importantes da pedagogia de Jacques Lecoq, envolvendo as máscaras: neutra, larvária, expressiva, da *commedia dell'arte*, utilitárias (máscara médica, de mergulho, etc) e o nariz de palhaço (considerado por Lecoq como a menor máscara do mundo).

Trataremos aqui sobre a máscara neutra, assim denominada por Lecoq, ou, como denominada por Copeau, a máscara *nobre*. Veremos como, embora Lecoq não tenha trabalhado com Copeau, recebeu esta influência e herança por meio de Jean Dasté e Marie-Hélène Dasté (genro e filha de Copeau).

Consideraremos também como diversos teatristas, emanados de Copeau, denominaram com diversidade este tipo de máscara. Ponderaremos em especial sobre a denominação "neutra". Nesta abordagem histórica, trataremos ainda sobre a máscara neutra confeccionada em couro produzida por Amleto Sartori e sua relação com Lecoq.

Na sequência deste estudo, consideraremos ainda sobre dois temas fundamentais (e indivisíveis): a aparência da máscara neutra e a relação com sua utilização.

Nosso enfoque estará centrado na figura de Jacques Lecoq, que foi tema de minha pesquisa de doutorado. Este artigo apresenta alguns aspectos de minha tese que são aqui revistos e retrabalhados<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ismael Scheffler. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013. Orientação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Apoio: bolsa sanduíche PSDE/ CAPES.

## Breve histórico: a descoberta da máscara por Lecoq

Em 1945, a França vivia um momento de renascimento e efervescência, após os anos da Ocupação Alemã, na II Guerra (1941-1944). Diversas ações e iniciativas foram realizadas propondo restaurar, afirmar e reapropriar a cultura e o país ao franceses.

Uma destas iniciativas foi a criação da companhia *Os Comediantes de Grenoble*, na cidade de Grenoble, projeto encabeçado por Jean Dasté. Em 1945, ele estava em conversa com a Casa de Cultura de Grenoble para a instalação de uma companhia na cidade, quando identificou em um grupo de jovens atores o potencial para a concretização deste projeto. O grupo *Os Companheiros da São João* estava realizando grandes espetáculos celebrativos neste ímpeto pós-ocupação alemã em diferentes cidades, entre elas, Grenoble. Deste grupo fazia parte Jacques Lecoq. Foi assim que ele, ao integrar nesta companhia em nascimento, passou a trabalhar diretamente com Jean e Marie-Hélène Dasté, de setembro de 1945 a junho de 1947.

Para Jacques Lecoq, a descoberta da máscara foi algo decisivo, uma marca especial do aprendizado, como relatou: "Eu tive muito interesse pelo treinamento da trupe *Os Comediantes de Grenoble* do ponto de vista do movimento, do mimo e da máscara. Eu posso dizer que foi Dasté que me fez descobrir a máscara, foi ele quem a pôs no meu rosto pela primeira vez"<sup>3</sup> (Stefanesco, 1972, p. 225).

Jean e Marie-Hélène fizeram parte de duas importantes empreitadas de Copeau: a criação da Escola do Teatro do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*], e a aventura na região da Borgonha.

Entre 1920 e 1924, além de dirigir a companhia que trabalhava no Teatro do Velho Pombal, Copeau criou uma escola de formação de jovens atores com um programa de dois anos. A vida desta escola foi curta mas de grande repercussão: "a escola onde se ensinavam todas as disciplinas corporais, vocais e musicais suscetíveis de ajudar um ator a se "expressar"<sup>4</sup> (Dasté, 1987, p. 181).

Em 1924, Copeau decidiu encerrar as atividades da companhia e da escola em Paris, e se retirou com um grupo de 35 pessoas (entre ex-alunos da escola, atores da companhia e suas famílias) para uma propriedade na região da Borgonha, na França. De outubro de 1924 a fevereiro de 1925, ele subvencionou este grupo que se dedicava a exercícios dramáticos e a pesquisas. Sem conseguir mecenas que financiasse o projeto, o grupo se dispersou. Alguns integrantes, porém, permaneceram e as pesquisas foram substituídas pelo trabalho teatral remunerado que obteve êxito. Copeau, após alguns meses, retornou a este grupo, que passou a se chamar *Les Copiaus*<sup>5</sup>, e passou a dirigir uma rotina com diversas atividades de treinamentos e estudos. Este grupo trabalhou até 1929.

Grenoble, em 1945, era então a possibilidade de realização de um projeto de descentralizar o teatro para além da capital do país, de democratizar a arte ao mesmo tempo que retomar, de certa maneira, uma proposta audaciosa de manter uma companhia

<sup>3</sup> Todas as traduções de citações em língua estrangeira foram feitas por mim. "J'ai été très intéressé par l'entraînement de la troupe du point de vue du mouvement, du mime et du masque. Je peux dire que le masque, c'est Dasté qui me l'a fait découvrir, c'est lui qui me l'a posé sur le visage pour la première fois."

<sup>4</sup> "l'école où l'on enseignait toutes les disciplines corporelles, vocales et musicales susceptibles d'aider un comédien à 'exprimer'."

<sup>5</sup> *Les Copiaus*, os "filhos" de Copeau, em referência a influência que Jacques Copeau teve na formação artística do grupo, denominação que também tem relação a cepa de uva da região produtora de vinho, *copias* (Gignoux, 1984). Sobre este assunto, ler: Denis Gontard. *La Décentralisation théâtrale en France 1895-1952*. Paris: SEDES, 1973. Hubert Gignoux. *Histoire d'une famille théâtrale*. Lausanne: L'Aire, 1984.

totalmente dedicada a um projeto de treinamento e criação que atendesse teatralmente uma região. Lecoq, então, estava integrado diretamente na herança de Copeau, por meio de Jean Dasté, para quem a máscara teve grande presença ao longo de toda sua vida profissional, e Marie-Hélène, que colaborou e registrou as experimentações da escola do Velho Pombal.

Assim, a máscara nobre foi transmitida a Lecoq, da maneira da confecção e aparência à prática artística e entendimento dos efeitos benéficos sobre o ator, tal como haviam sido principiados sob o impulso de Jacques Copeau, por Suzanne Bing, Marie-Hélène e Louis Jouvet na escola do Velho Pombal.

Lecoq não deixou dúvidas sobre o impacto desta descoberta: “A primeira vez que usei essa máscara, senti uma sensação estranha que não consigo esquecer. Era como se acabasse de entrar em outra dimensão. Atrás dessa máscara, senti o prazer intenso de atuar e a ampliação da força de minha atuação”<sup>6</sup> (Lecoq, 2010b, p. 290).

Não há informações sobre a rotina de uso desta máscara em Grenoble. Lecoq referiu que a primeira vez que a utilizou foi na preparação do espetáculo *O êxodo* (Lecoq, 2010b). No Velho Pombal ela tinha uso pedagógico, mas em Grenoble ela passou à cena.

Em 1928, *Les Copiaus* já haviam levado à cena a máscara nobre em *A dança da cidade e dos campos* [*La danse de la ville et des champs*]. A peça foi criada pelos atores em um período em que Copeau estava viajando. Trabalharam a partir de exercícios realizados no ano anterior: *A primavera* e *A guerra*.

Tratava-se, partindo do coro e da máscara, de desenrolar como num afresco vivo a subida da seiva nas plantas e na floresta. [...]. Nossos dedos, nossas mãos, nossos braços, sucessivamente, se tornavam como os signos da vida subterrânea que, pouco a pouco, invadia a planta. (Villard-Gilles, 1954, p. 136 e 138)

O pesquisador francês Hubert Gignoux (1984) acredita que este foi o primeiro espetáculo criado coletivamente na França por um grupo profissional, no qual todos os integrantes colaboraram na dramaturgia e nos demais elementos cênicos.

Em Grenoble, a máscara neutra também foi utilizada, em 1946, como parte do espetáculo *Sete Cores* [*Sept Couleurs*] (composto por diferentes espetáculos curtos), no quadro chamado *O êxodo* (ensaio de figuração coral com máscara). Este espetáculo teve um impacto muito grande quando apresentado em 1946, como se pode observar nesta crítica:

Apenas o gênio não bastaria para chegar a isso, mas há nesta realização vinte anos de trabalhos, de pesquisas, de arte e de mimo aprimorados, que dão razão a todas as ideias de Jacques Copeau sobre o teatro. Copeau, aliás, está presente em toda a parte, e penso que não houve, desde o começo do Velho Pombal, um evento tão importante como *Sete Cores*, em Grenoble. (Fernier, 1946, p. 1 e 7)

A exaltação ao trabalho coletivo e criativo perpassou diversas críticas deste espetáculo. Há referência de que *O êxodo* foi feito a partir de um *canevas* de Marie-Hélène (Dasté, 1987; Gontard, 1973).

<sup>6</sup> “La première fois que j’ai porté ce masque, j’ai ressenti une sensation étrange que je ne suis pas prêt d’oublier. C’est comme si je venais de m’introduire dans une autre dimension. Sous ce masque, j’ai ressenti le plaisir intense de jouer et l’agrandissement de la force de mon jeu.”



Imagem 1: Foto do espetáculo O êxodo, de 1946.  
Fonte: Freixe, 2010.

Outro espetáculo de Grenoble que podemos considerar é *O que murmura o Sumida* [*Ce que murmure la Sumida*], de 1947, uma peça de Nô, de Seami Motokiyo (1363-1444), que tinha sido adaptado por Suzanne Bing, a partir da tradução inglesa de M. C. Stopes, com direção e figurinos de Marie-Hélène Dasté. Neste espetáculo, utilizaram máscaras tricotadas em algodão branco, existindo um princípio de neutralização do rosto e despersonalização dos indivíduos.

Ao se referir a experiência com a máscara em Grenoble, Lecoq (2010b) não esclareceu se seu uso teve aplicação em treinamentos cotidianos ou se seu uso e exercício foram apenas em torno dos espetáculos.

O uso de máscaras neutras em cena também foi adotado por Lecoq, quando trabalhou junto ao Teatro da Universidade de Pádua, na Itália (Lecoq, 2010b), na primeira montagem com alunos, em 1950: *Porto do mar* [*Porto di mare*], inspirado no porto de Chioggia: “eu fiquei naturalmente com vontade de continuar a experiência da máscara que tinha me marcado tão profundamente em Grenoble”<sup>7</sup> (Lecoq, 1987, p. 109). Este foi o contexto em que Lecoq propôs, à semelhança do Velho Pombal, que cada aluno confeccionasse sua própria máscara neutra. Foi no atelier do professor e escultor Amleto Sartori que se estabeleceram as colaborações. Para este espetáculo, Sartori se propôs a realizar as máscaras em papel machê após comprovar a má qualidade final do que havia sido produzido pelos alunos, iniciando assim a colaboração de Sartori e Lecoq (Lecoq, 1987).

---

<sup>7</sup> “J’ai eu envie tout naturellement de continuer l’expérience du masque qui m’avait si profondément marqué à Grenoble [...]”

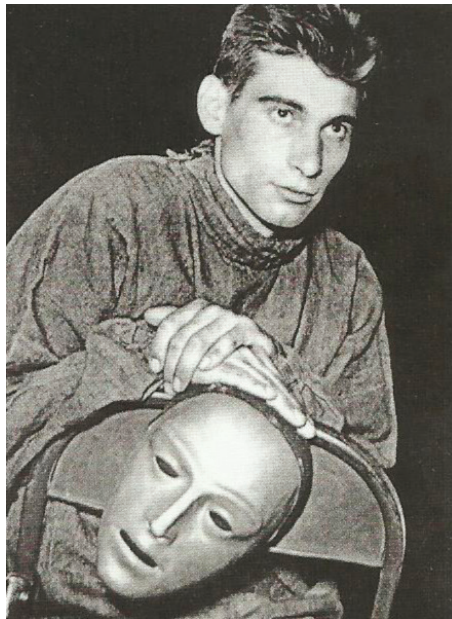


Imagem 2: Jacques Lecoq, aos 27 anos, com a máscara neutra, em 1948.  
Fonte: Freixe, 2010.

### Da máscara neutra de Amleto Sartori e da colaboração com Lecoq

O trabalho dos Comediantes de Grenoble foram encerrados em agosto de 1947, quase dois anos após seu início. A companhia, com a maioria de seus integrantes, se transferiu para a cidade de Saint-Étienne (criando-se assim o segundo Centro Dramático da França – o primeiro oficial foi na cidade de Colmar), porém Lecoq, neste momento, retornou a Paris.

Em outubro de 1948, mudou-se para Pádua, na Itália, colaborando com um curso de formação de atores junto à Universidade. Ali trabalhou como professor e dirigindo alunos até que, em 1951, participou da criação da escola de teatro do Piccolo Teatro de Milão (em atividade até hoje em dia), onde ficou por dois anos. Neste percurso, Lecoq sistematizou as bases de sua pedagogia<sup>8</sup>.

Não consegui precisar o ano exato em que Sartori confeccionou em couro o primeiro modelo de máscara neutra para Lecoq, mas estimo que tenha sido entre 1950 e 1952. Sartori relatou que as experiências com máscaras no teatro, tanto com Lecoq como com Gianfranco de Bosio, nas pesquisas sobre a *commedia dell'arte*, em Pádua, lhe despertaram o interesse pelo tema. Ele visitou acervos de diferentes instituições procurando modelos originais em couro e moldes em madeira de máscaras da *commedia* no Museu da Ópera de Paris, no Museu Scala, no Museu Chiossone de Gênova (Sartori, 2013).

Lecoq afirmou que o processo de *encontrar* a máscara neutra se estendeu por dois anos. Foi resultado de diferentes tentativas de confecção de Sartori com experimentações corporais de Lecoq, buscando juntos a forma que melhor jogasse e revelasse o que deveria expressar.

<sup>8</sup> Lecoq permaneceu trabalhando na Itália até 1956, quando retornou à Paris. Guy Freixe é bastante convicto: “Sua pedagogia já se afirmou na escola do Piccolo Teatro, onde tornou a máscara neutra o pilar central do seu ensino, alargando o mimo na relação com o movimento da vida e aliando a improvisação à análise do movimento” (Freixe, 2010, p. 179). “Sa pédagogie s’est déjà affirmée à l’école du Piccolo Teatro où il a fait du masque neutre le pilier central de son enseignement, élargissant le mime au mouvement de la vie, et alliant l’improvisation à l’analyse du mouvement.”

O desenvolvimento dessa técnica em couro e as criações de Sartori para máscaras da *commedia* e de outros tipos expressivos imprimiram uma nova referência ocidental em máscaras teatrais. Lecoq (2013) também mencionou sua colaboração nesse processo, sendo interlocutor de Sartori e “testando” modelos produzidos para verificar a eficácia para o jogo do ator. Sartori (2013) também sublinhou a colaboração do ator Marcelo Moretti, do Teatro Piccolo, nos processos de confecção de máscaras para a *commedia*.

Este processo possuía uma dinâmica em duas vias: a confecção resultante da atuação (jogo) do ator e a atuação resultante da forma confeccionada. Lecoq ilustrou esta relação:

Um dia decidi fazer uma máscara neutra de couro para mim. Levou muito tempo, fez várias experiências, media meu rosto e eu ia experimentá-la no seu laboratório. Ficou tão grudada na pele que eu não conseguia trabalhar com ela. O couro era muito macio e foi preciso fazer outra em couro mais sólido. Aprendi assim que é necessário uma distância entre a máscara e o rosto para que se possa utilizá-la. (Lecoq, 2013, p. 157)

Para o pesquisador John Wright, a importância da colaboração de Sartori e Lecoq foi capital para a pedagogia lecoquiana:

Sem Sartori é improvável que o trabalho de Lecoq tivesse se desenvolvido do jeito que foi. Sartori e Lecoq foram os primeiros praticantes neste século a explorar a relação entre a forma e a função teatral da máscara. Eles passaram a desenvolver a máscara neutra e a máscara expressiva e tinham muitos outros projetos em mente quando Sartori morreu, aos 46 anos [1962]. Lecoq sentiu profundamente a sua perda, pois esta foi uma das associações mais criativas de sua carreira, sendo aquela que abriu uma forma inteiramente nova de trabalhar com máscaras<sup>9</sup> [...] (Wright, 2002, p. 76).

Talvez a relevância de Sartori para a pedagogia de Lecoq não tenha recebido ainda o devido reconhecimento objetivo. As descrições que Lecoq fez sobre os processos de criação apresentam uma dinâmica de contribuições que devem ter sido permeadas por diversas discussões e reflexões sobre a forma e a animação de máscaras.

Segundo Krikor Belekian<sup>10</sup> (2011), o encontro de Lecoq e Sartori, gerou algo novo a partir de duas habilidades: a confecção e a movimentação, uma influenciando a outra. Tal relação revelou um processo criativo que se tornou modelo referencial e fundador: pensar a máscara dinamicamente, não apenas em uma forma, mas como uma *forma-movimento*.

Esta descrição de Lecoq sobre a investigação feita por ele e Sartori até chegarem a um resultado ideal, de certa forma, proclama um valor sobre o artefato. A máscara neutra acabou se tornando não apenas um símbolo da pedagogia lecoquiana, mas um ícone que acaba por alimentar o imaginário, afinal, adquiriu *status* de um modelo de máscara neutra absoluto, pleno, referida por Lecoq como “a máscara de todas as máscaras”.

<sup>9</sup> “Without Sartori it is unlikely that Lecoq’s work would have developed in the way it did. Sartori and Lecoq were the first practitioners this century to explore the relationship between the form and the theatrical function of the mask. They went on to develop the neutral mask and the expressive mask and had many other projects in mind when Sartori died at the age of forty-six. Lecoq felt his loss deeply as this was one of the most creative associations of his career and one that had opened an entirely new avenue of work with masks [...]”

<sup>10</sup> Arquiteto, ex-aluno na Escola de Arquitetura onde Lecoq trabalhou; foi co-fundador do Laboratório de Estudo do Movimento com Lecoq. Foi provavelmente o parceiro de mais longa caminhada de Lecoq. Conviveram de 1969 a 1999, quando Lecoq faleceu.



Para Lecoq, qualquer máscara neutra é “a máscara de todas as máscaras”, pelo sentido atribuído de neutralidade. No artigo *Le jeu du masque* [O jogo da máscara] (Lecoq, 1987), Lecoq deu indicações da confecção de uma máscara neutra e afirmou que cada um pode fazer a sua. Recomendou o exercício como uma excelente aproximação para saber atuar com ela.

Mas ao reiterar inúmeras vezes esta afirmativa com a máscara de couro de Sartori em mãos, em aulas e conferências-demonstração em diferentes países, acabou, de certa maneira, por fundir a afirmação com um objeto específico.

A máscara neutra de couro, com excelente acabamento técnico, com apaziguamento estético, confeccionada por um renomado escultor italiano (falecido precocemente) que resgatou a técnica tradicional de confecção em couro, seguramente colaborou na repercussão mundial de Lecoq ao figurar a cena em suas conferências-demonstração. Ela não apenas foi usada como um recurso pedagógico, mas também, de certa forma, como meio de publicidade, pois se as suas inúmeras conferências tinham um propósito pedagógico, também funcionaram como meio de divulgação da escola de Paris. Uma imagem frequentemente usada em divulgações e ilustrações da pedagogia é Lecoq segurando uma máscara neutra.

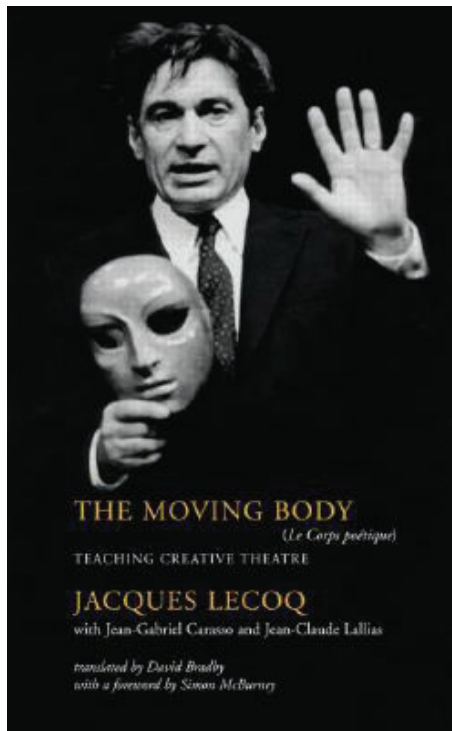


Imagem 3: Lecoq com a máscara neutra, capa do livro *The moving body* [O corpo poético], (Londres, Methuen)

As máscaras neutras de couro utilizadas na escola de Lecoq carregam em seu verso a assinatura de Sartori, o que legitima o artefato utilizado. Isto, para além de um objeto utilitário, confere ao objeto o *status* de obra de arte e acaba por alimentar certo imaginário em torno dela.

Precisamos levar em conta ainda os relatos de uso da máscara neutra (como os de Lecoq e de Dasté) que envolvem por vezes testemunhos impactantes, em alguns casos remetendo quase a certa “transcendência”. A aura em torno de sua criação e em seu uso potencializam o estabelecimento de uma subjetividade e de valores mitológicos em relação à máscara neutra.

## Diferentes denominações para a máscara neutra

A utilização deste tipo de máscara (nobre/ neutra) foi adotada por diferentes pessoas com finalidade principalmente pedagógica.

Léon Chancerel, que esteve ligado ao Teatro do Velho Pombal e na aventura dos Copiaus, seguiu seu próprio caminho a partir de 1929 fundando sua companhia *Les Comédiens Routiers*, utilizando máscaras diversas em espetáculos e em trabalhos pedagógicos com escoteiros (Chancerel, 1941).

Etienne Decroux (2010), que também tomou conhecimento da máscara na Escola do Teatro do Velho Pombal, propunha em sua prática docente e como treinamento para o ator o uso eventual de uma *máscara inexpressiva ou um véu*. A máscara inexpressiva e o véu, embora tenham alguns aspectos semelhantes, eram entendidos de forma diferente por Decroux. Uma das principais diferenças estava na existência de um *rostos*: a máscara possuía um rosto ao passo que o véu revestia toda a cabeça, deixando o ator com um aspecto mais abstrato. A percepção do espectador e a atuação do ator são diferentes.

Charles Dullin, que trabalhou com Copeau antes ainda da Escola de Teatro do Velho Pombal, propunha em sua pedagogia *n'O Ateliê: nova escola do ator* (escola fundada em 1921), que se utilizasse uma *meia-máscara*, ao invés de uma máscara inteira, visando uma *despersonalização*. Ele não atribui um nome preciso à meia-máscara pedagógica (Dullin, 1946), o que pode indicar que ele a considerava como um recurso e não como um objeto específico.

Já Jean-Louis Barrault, que teve sua formação com Decroux e Dullin, preferia a denominação *máscara impessoal* (Freixe, 2010).

O pesquisador Guy Freixe (2010), faz menção da referência de Sartori ao termo máscara pura e que o encenador Giorgio Strehler se referia à máscara definitiva.

A norte-americana Bari Rolfe (que foi aluna de Decroux e de Lecoq), renomeou para *máscara universal* (Wright, 2002).

A denominação neutra se difundiu e ficou bastante conhecida sob este termo, graças em grande parte, ao trabalho pedagógico de Lecoq, que passou a chamar a máscara nobre com este termo. Posteriormente, Jean Dasté se referiu também à máscara como *neutra* (Dasté, 1977; Dasté, 2010), embora não a chamasse assim em Grenoble. Lecoq não esclareceu a partir de que momento passou a designar a máscara nobre, que levou consigo à Itália, como *neutra*.

Durante minhas pesquisas, tive acesso ao livro *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique* [*Drama e cultura, ensaio sobre o valor educativo do jogo dramático*], escrito por Charles Antonetti, em 1945 e publicado em 1946. Antonetti foi aluno de Charles Dullin e também de Decroux<sup>11</sup> (Lorelle, 2007).

Nesta publicação, que trata sobre o jogo dramático, Antonetti mencionou brevemente o tema da máscara. Ele inicialmente abordou a máscara apontando diferentes tipos. Citou um estudo sobre a máscara da população Dogons, do Sudão, em uma abordagem antropológica. Abordou brevemente a máscara na Grécia clássica e na *commedia dell'arte*, comentando rapidamente o interesse de Copeau pela

<sup>11</sup> Em 1935, Charles Antonetti foi animador de arte dramática nos Albergues da Juventude. Ele estudou com Dullin em 1940 e em 1941. Em 1945 teve aulas com Decroux. Posteriormente foi professor do departamento de Estudos Teatrais da Université Paris III-Censier.

máscara e os trabalhos empreendidos neste tema por Léon Chancerel. Antonetti, então, escreveu um breve tópico intitulado *Le masque comme instrument de travail* [A máscara como instrumento de trabalho] e se referiu a ela empregando o termo *máscara neutra*:

Diante de todas estas máscaras brilhantes, caricaturais, descansa uma máscara que não diz nada, que é incolor e sem forma: é a máscara NEUTRA. É uma ferramenta. O aluno a coloca sobre o rosto para fazer certos exercícios. Ele não pode então se servir de seu rosto para exteriorizar-se, e é obrigado a ir até ao fundo da ação, fazendo a expressão passar por seu corpo. Para o professor, a máscara que oculta o rosto do aluno evita a dispersão da atenção, que pode assim ficar concentrado no jogo corporal.

A máscara neutra aparece então como um instrumento acessório da “cultura física dramática”. Ela serve para desenvolver sistematicamente as faculdades de expressão do aluno pondo em relevo seus defeitos e suas inaptidões corporais.<sup>12</sup> (Antonetti, 1946, p. 123)

Chama a atenção o emprego da denominação *neutra*. Existiria alguma relação entre a denominação de Lecoq com a de Antonetti? Talvez Lecoq tenha tido acesso à publicação e adotado a designação de Antonetti, embora não haja referências a isto, podendo ter sido uma coincidência. Talvez o termo tenha surgido na relação e processo de confecção com Amleto Sarotri: a neutra em referência a máscaras expressivas.

Sendo ou não o emprego da designação *neutra* original de Lecoq, é preciso reconhecer que existem diferentes “acentos” dentre as diferentes denominações: nobre, inexpressiva, despersonalizada, impessoal, pura, definitiva, universal e neutra. Existem princípios que se estendem para além de um simples nome.

Ao lermos o que Antonetti escreveu sobre a máscara neutra, podemos identificar a mesma visão e benefícios emanadas de Copeau. Lecoq passou a compreendê-la com profundidade e desenvolvendo cada vez mais o *princípio de neutralidade*, tema que foi se ampliando e que corresponde a um dos principais fundamentos de sua pedagogia.

Para a pedagogia lecoquiana, a máscara neutra passou a ser exclusivamente pedagógica, isto é, não é trabalhada com finalidade de ser apresentada ao público.

Em comum, todos estes citados acima estiveram ligados a Jacques Copeau, quer por relação direta ao trabalhar com ele ou por mediadores.

### A forma da máscara neutra

O aspecto visual deste tipo de máscara tende ao mesmo aspecto plástico:

- “aquela que diz o menos possível”<sup>13</sup> (Barrault, 2010, p. 288);
- “uma máscara cuja forma permite ao ator descrever todos os estados emocionais possíveis”<sup>14</sup> (Decroux, 2010, p. 281);
- “uma figura anônima e imóvel”<sup>15</sup> (Dasté, 2010, p. 279);

<sup>12</sup> “En face de tous ces masques rutilants, grimaçants, repose un masque qui ne dit rien, qui est incolore et informe : c'est le masque NEUTRE. C'est un outil. L'élève la place sur son visage pour faire certains exercices. Il ne peut alors se servir de son visage pour s'extérioriser, et il est bien obligé d'aller jusqu'au bout de l'action en faisant passer l'expression par son corps. Pour le professeur, le masque qui cache le visage de l'élève évite la dispersion de l'attention, qui peut ainsi rester concentré sur le jeu corporel. Le masque neutre apparaît donc comme un instrument accessoire de la « culture physique dramatique ». Il sert à développer systématiquement les facultés d'expression de l'élève en mettant en relief ses défauts et ses inaptitudes corporelles.”

<sup>13</sup> “celui qui en dit le moins possible”

<sup>14</sup> “un masque dont la forme permet à l'acteur de dépeindre tous les états émotionnels possibles”

<sup>15</sup> “une figure anonyme et immobile”

- “uma máscara sem expressão particular, nem personagem típico, que nem ri, nem chora, que não é triste nem alegre, e que se apoia no silêncio, no estado de calma. A figura deve ser simples, regular e não oferecer conflito. [...] é uma espécie de denominador comum dos homens e das mulheres”<sup>16</sup> (Lecoq, 1987).

A ideia que perpassa é a de uma máscara figurativa humana mas não de algum sentimento ou tipo humano preciso.

Lecoq defendia que a máscara nobre de Copeau não tinha uma expressão específica, sendo uma máscara de calma, sem expressão particular e em estado de equilíbrio (Lecoq, 2010a), e que tinha um “aspecto vagamente orientalizante ([pois] Copeau era fascinado pelo teatro Nô)” (Lecoq, 2013, p. 155). Lecoq comparou a máscara neutra de Sartori ao mesmo tipo de estado de calma existente em uma máscara da jovem moça do teatro Nô e em uma máscara da Costa do Marfim (Lecoq, 2010b). Teriam elas inspirado Sartori na confecção ou foram apenas constatações posteriores?



Imagens 4, 5 e 6: Da esquerda à direita: Máscara Nô, Ko-Omote (início do século XV); Máscara Dan, Costa do Marfim; Máscara neutra de Amleto Sartori. (Fonte: Freixe, 2010)

John Wright, que publicou um interessante capítulo sobre as máscaras no ensino de Lecoq no livro *Jacques Lecoq and the British Theatre [Jacques Lecoq e o teatro britânico]*, fez uma descrição da máscara neutra:

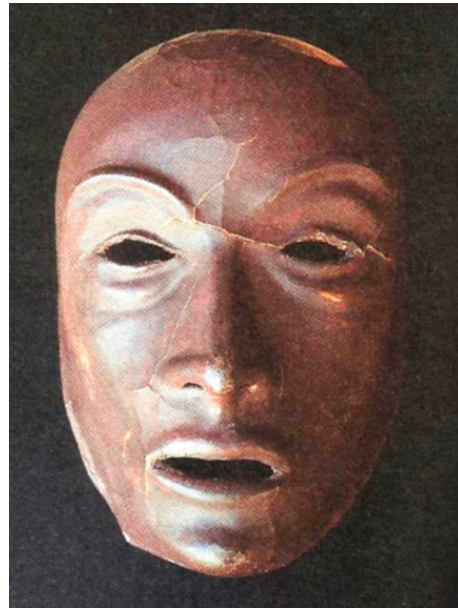
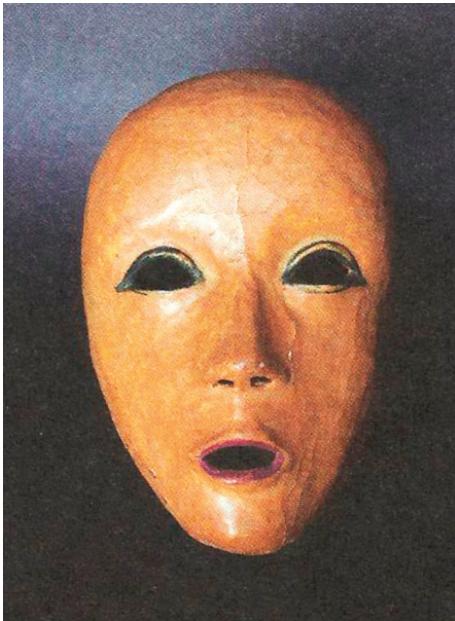
A máscara neutra captura uma expressão facial que não é triste nem demasiadamente feliz, mas mantém um ponto de equilíbrio. A máscara captura uma expressão no momento em que está prestes a mudar. Este equilíbrio é refletido no desenho da máscara; a máscara neutra de Sartori parece ser simétrica, as sobrancelhas são relaxadas e arredondadas, e a boca está prestes a sorrir, jurar, comer ou beijar, mas não está fazendo nenhuma destas coisas. [...] Ambas as máscaras [a neutra e a feminina do teatro Nô] capturam a expressão facial que está no limite entre sentimentos igualmente poderosos.<sup>17</sup> (Wright, 2002, p. 76)

<sup>16</sup> “un masque sans expression particulière ni personnage typique, qui ne rit ni ne pleure, qui n'est ni triste ni gai et qui s'appuie sur le silence et l'état du calme. La figure doit être simples, régulière et ne pas offrir de conflits. [...] est une sorte de dénominateur commun des hommes et des femmes”.

<sup>17</sup> “The neutral mask captures a facial expression that is neither sad nor unduly happy but maintains a point of equilibrium. The mask captures an expression at the moment it is about to change. This equilibrium is reflected in the mask's design; Sartori's neutral mask appears to be symmetrical, the brows are relaxed and rounded, and the mouth is ready to smile, swear, eat or kiss but is doing none of these things. [...] Both masks capture a facial expression that is on the cusp between equally powerful feelings.”

Wright apontou no desenho da máscara, um estado de disponibilidade que é pretendido com o seu uso. A máscara neutra não corresponde a uma máscara mortuária (Lecoq, 1987). Um rosto morto não possui qualquer tipo de tensão. Wright utilizou expressões como “*prestes a*”, “*no limite de*”, indicando determinada carga de tensão presente controlada.

Este aspecto de prontidão também foi referido à boca nas máscaras nobres: “O silêncio da fala: a boca que não fala não está fechada. Ela está entreaberta como se da máscara neutra se esperassem as primeiras palavras”<sup>18</sup> (Lecoq, P., 2016, p. 82).



Imagens 7 e 8: Máscara nobre feminina, à esquerda, e masculina utilizadas em Grenoble por Musy Hafner<sup>19</sup> e Jacques Lecoq (1945-1947). (Fonte: Lecoq, 2016, p. 82)

A autoria da citação na publicação de Patrick Lecoq (2016) *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement* [Jacques Lecoq, um ponto em movimento], não é clara: se teria sido um comentário de Jacques Lecoq ou do próprio Patrick; se se trata de um comentário resultante de observação ou de um pressuposto norteador para a confecção na época. Em todos casos, é interessante lembrar que as máscaras experimentais confeccionadas pelos próprios alunos de Copeau tiveram ajuda do escultor Albert Marque (Lopes, 1990), não sendo portanto uma confecção experimental apenas intuitiva desprovida de um pensamento elaborado por um olhar escultórico. E quando comparamos estes dois modelos acima com uma máscara produzida por Marie-Hélène e Jean Dasté, podemos perceber esta mesma característica da boca que, por sua vez, não é tão presente nas produzidas por Amleto Sartori.

<sup>18</sup> “Le silence de la parole: la bouche qui ne parle pas n'est pas fermée. Elle est entrouverte comme celle du masque neutre attendant les premiers mots.”

<sup>19</sup> Musy Hafner foi companheira de Jacques Lecoq durante os anos em Grenoble, é mãe de Patrick Lecoq.

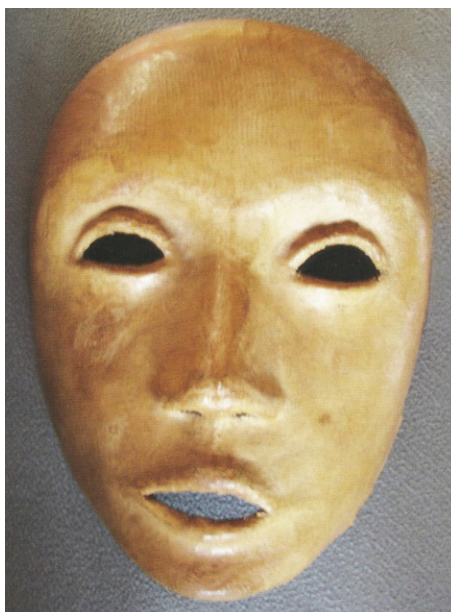


Imagem 9: "Máscara 'nobre' feminina, realizada por Marie-Hélène Dasté e Jean Dasté, próxima a que era usada na escola do Velho Pombal". (Fonte: Freixe, 2010, p. 118)

Lecoq estabeleceu uma escala pedagógica de níveis de tensão do corpo<sup>20</sup>. Nesta escala de sete níveis, a tensão da máscara neutra corresponde ao nível quatro, exatamente o meio da escala, denominado como "disponibilidade", cuja atitude é de disposição, de atenção, de interesse, de curiosidade, de descoberta, de leveza, com certa dose de agilidade e de empolgação.

A expressão do neutro, portanto, não é equivalente a ideia de vazio ou valor zero. A neutralidade não é total ausência de energia/ tensão (hiperrelaxamento ou relaxamento), nem retraída ou robótica.

Sobre a máscara de Copeau, Lecoq declarou: "A máscara, privada de expressões particulares, [...] representava aquilo que homens e mulheres têm em comum, mesmo que a máscara utilizada pelos homens fosse diferente da destinada às mulheres" (Lecoq, 2013, p. 155). Lecoq, assim como Copeau, estabeleceu uma máscara neutra masculina e outra feminina. Nas elaboradas por Sartori, varia o tamanho, o formato em relação ao arredondamento do rosto, dos olhos e a presença de algumas linhas.

Ao compararmos as três máscaras a seguir, podemos perceber algumas variações sobre a forma. As duas à esquerda correspondem a dois modelos de máscara masculina e a da direita, modelo feminino.

<sup>20</sup> Os sete níveis de tensão do corpo trabalhados na pedagogia de Lecoq são: 1) Hiperrelaxamento (*Hyperdécontraction*), 2) Relaxamento (*Décontraction*), 3) Economia de movimento (*Économie de mouvement*), 4) Disponibilidade (*Disponibilité*), 5) Decisão/ação (*Décision/action*), 6) Engajamento (*Engagement*), 7) Hipertensão (*Hypertension*). [Anotações pessoais a partir do trabalho desenvolvido no LEM com François Lecoq, em 2011 (Scheffler, 2013)].



Imagens 10, 11 e 12: Máscaras neutras fabricadas por Amleto Sartori: à esquerda, da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (Paris, França); as demais do Teatro di Stato (Montreal, Canadá). (Fonte: Alberti; Piizzi, 2013, p. 323-325)

Não encontrei ainda em nenhuma publicação uma justificativa fundamental desta distinção de gênero na configuração da estética das máscaras que já havia no Velho Pombal e também em Sartori. Lecoq a respeito declarou:

Alguns gostariam que ela não fosse nem homem nem mulher. Aí é preciso trazê-los para a observação dos corpos: homem e mulher são bem diferentes. A máscara neutra não é uma máscara simbólica. A ideia de que todos os indivíduos se assemelham é, ao mesmo tempo, justa e totalmente falsa. Universalidade não é uniformidade. (Lecoq, 2010a, p. 73)

Podemos pensar em questões relativas ao tamanho da máscara e a diversidade de tamanhos de rostos, de forma a manter certa proporção com o corpo e a cabeça. Mas, observando os modelos de nobre e as de Sartori, percebemos que são propostas diferenças na forma e no desenho também. Nas máscaras nobres, como as vistas anteriormente, também a coloração da feminima (bege) diferenciava da masculina (marrom), algo declarado por Chancerel (1941).

Porém, com relação ao desempenho de papéis, considerando alguns exercícios mais tradicionais dos quais tenho conhecimento (veremos alguns adiante), não há distinção de ações ou comportamentos específicos para homens ou mulheres. As temáticas tendem a propor interações na relação com o mundo, com a natureza, com ações e produções humanas abrangentes, temas da vida cotidiana (Lecoq, 2010a).

Contrapondo os modelos de máscara nobre acima com os modelos de neutra produzidas por Sartori, podemos reconhecer uma estilização maior nas de Sartori se comparado ao aspecto mais realista das nobres.

### O uso da máscara neutra

Um “ponto fixo”, isto é, um ponto de referência fundamental para Lecoq era o estado de calma, um estado de referência sobre o qual a máscara neutra está alicerçada. Diversas pessoas consideravam anteriormente a Lecoq, a necessidade de relaxar antes de começar a atuar com a máscara – este, aliás, era um dos objetivos pretendidos: o alívio da tensão. Aspecto que aparece nos registros da Escola do Velho

Pombal (Copeau, 2000) e também no trabalho de Chancerel (Charbonnier-Joly; Saussoy-Hussenot, 1936).

Estes aspectos eram presentes para Lecoq:

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da *commedia dell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a 'escrita' do drama. (2010a, p. 69)

A máscara neutra aparece na pedagogia de Lecoq como imprescindível. Ela é a medida de todas as máscaras.

Dullin (1946), Antonetti (1946) e Barrault (1972) foram consonantes às primeiras constatações das experiências dirigidas por Suzanne Bing e Marie-Hélène Dasté, junto à escola do *Velho Pombal*, conforme escreveu Marie-Hélène, em 13 de fevereiro de 1922:

Sob a máscara, a gente sente ter de repente uma força e uma segurança completamente desconhecidas. Tendo o rosto escondido, a gente reencontra confiança, segurança e ousa o que jamais ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo caráter ponderado, ajustado e forte, o mesmo estilo que a própria máscara mesma. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de medida – e também um tipo de consciência de si e do pior de si. Cada movimento se faz em relação à máscara.<sup>21</sup> Copeau, 2000, p. 300)

Conforme Freixe (2010), para Copeau, a máscara também libertaria o homem de suas "máscaras sociais", o engajando em um jogo mais sincero e verdadeiro. Também Lecoq pretendia um despojamento do indivíduo, na tentativa de encontrar um estado humano abaixo das tantas camadas que podem impedir um trabalho mais autêntico.

Os benefícios da máscara neutra são geralmente os mesmos apontados por todos dessa geração, sendo de ordem psicológica (muda o comportamento devido à proteção) e de ordem corporal (muda a percepção do corpo e do movimento pela anulação do rosto e pela compensação para a comunicação).

Esta descrição de Jean Dasté sobre sua experiência com Copeau nos ajuda a compreender isto:

Na escola do Velho Pombal, nós fazíamos todos os dias exercícios com máscaras. Assim Jacques Copeau queria nos ajudar a reencontrar a espontaneidade das crianças, a faculdade de inventar, de se transformar. Quando temos o rosto atrás da máscara, escondido, somos menos tímidos, nos sentimos mais livres, ousamos mais e a falta de sinceridade é logo detectada.

<sup>21</sup> "Sous le masque on se sent soudain une force et une sûreté tout à fait inconnues. Ayant le visage caché on retrouve de la confiance, de la sécurité et on ose ce que jamais on s'oserait à visage découvert. Le masque impose une grande force et amplitude dans chaque mouvement, il exige des mouvements complets et développés jusqu'au bout, qui aient le même caractère posé, réglé et fort, le même style que le masque lui-même. Le masque donne une grande stabilité et un sentiment fort de mesure – et aussi une sorte de conscience de soi-même et d'empire sur soi-même. Chaque mouvement se fait par rapport au masque."



Ao mesmo tempo a máscara pede uma simplificação nos gestos e um prolongamento; algo nos leva a ir até a extremidade do sentimento a expressar. Se você estiver solto, se você fizer acrobacia ou dança, o gesto terá uma dimensão ainda maior. Iniciado como um exercício de escola, uma pesquisa, a máscara nos permite entrever um mundo que poderia dar ao ator uma vida desconhecida. [...] Estamos totalmente fora do jogo naturalista e, no entanto, as personagens têm uma grande realidade e uma vitalidade maior. É preciso se projetar com paixão, intensidade e sempre com certa alegria, que é ‘liberdade’.”<sup>22</sup> (Dasté, 1977, p. 88 a 90)

Em outra ocasião, Dasté retomou alguns aspetos:

Para expressar um sentimento humano, todo gesto realista era banido; uma amplitude do gesto, uma economia eram necessários; um despojamento... Eu sentia isto desde o primeiro momento; era preciso, a seguir, desenvolver, repetir, mas nunca fixar... não mecanizar, deixar sempre por conta do instinto, da inspiração.<sup>23</sup>(Dasté, 1987, p. 89)

A ideia do “repetir mas nunca fixar” expressa bem o princípio de trabalho de Lecoq. Podemos vislumbrar aqui também o fundamento de uma pedagogia pela via negativa, isto é, não há como dizer o que fazer, que forma o ator deve adotar em seu corpo, mas ajudá-lo a perceber e eliminar todo gesto desnecessário ou cada artifício falso empregado na cena.

Na pedagogia de Dullin (1946), assim como na de Chancerel (1941), (que antecedem muito a data de lançamento de seus livros) a máscara era trabalhada dentro do campo da improvisação do jogo teatral, integrando estes dois elementos compreendidos como complementares.

Em *Souvenirs et notes de travail d'un acteur [Lembranças e notas do trabalho de um ator]*, Dullin dedicou um capítulo para tratar do tema. O uso de uma *meia-máscara* era utilizada de forma silenciosa com fins de o aluno vencer a timidez e ousar. A máscara ajudaria a descobrir a importância do *ritmo* e da *plástica* deixando o valor expressivo à *silhueta* do corpo (Dullin, 1946).

Para Dullin, a máscara, compondo uma parte do exterior, ditava a necessidade de que o ator substituísse sua personalidade pela da máscara. Assim, os tiques, os hábitos, as manias “que tinham um charme na vida cotidiana” desapareceriam pouco a pouco e reapareceriam como materiais para serem usados. Ou seja, o aluno aprenderia a reintegrar características específicas que dão o aspecto individualizador. Aspecto bastante semelhante à proposta de Lecoq de encontrar a neutralidade do corpo, eliminando todo excesso, para poder, a partir deste ponto de neutralidade (ponto fixo de referência), receber características que comporiam as personagens.

Também nos estudos de análise do movimento a neutralidade é tema, como quando Lecoq propõe o estudo de análise do andar, notadamente. O movimento

<sup>22</sup> “À l'école du Vieux-Colombier, nous faisons chaque jour des exercices avec des masques. Jacques Copeau voulait ainsi nous aider à retrouver la spontanéité, la faculté d'inventer, de se transformer, des enfants. Lorsqu'on a le visage masqué, caché, on est moins timide, on se sent plus libre, on ose davantage et le manque de sincérité est tout de suite décelé. Le masque demande à la fois une simplification dans les gestes et un prolongement ; quelque chose nous pousse à aller jusqu'au bout du sentiment à exprimer. Si vous êtes souple, si vous avez fait de l'acrobatie ou de la danse, le geste a une dimension d'autant plus grande. Commencé comme un exercice d'école, une recherche, le masque nous laisse entrevoir un monde qui pourrait donner au comédien une vie inconnue. [...] Nous sommes tout à fait hors du jeu naturaliste et, cependant, les personnages ont une grande réalité et une plus grande vitalité. Il faut se projeter avec passion, intensité et toujours une certaine joie qui est « liberté ». [...]”

<sup>23</sup> “Pour exprimer un sentiment humain, tout geste réaliste était banni; une ampleur du geste, une économie étaient nécessaires ; un dépouillement... Je ressentais cela dès le premier moment; il fallait ensuite développer, reprendre, mais ne jamais fixer... ne pas mécaniser, laisser toujours la place à l'instinct, à l'inspiration.”

biomecânico do andar (a marcha) corresponderia ao movimento completamente desprovido de qualquer sentido, emoção ou intenção além do simples descolamento. Ele é, portanto, inexistente no mundo real pois a descrição ideal de todos os movimentos que possibilitariam o andar, a grosso modo, é uma técnica mecânica.

Krikor Belekian, em entrevista sobre o porquê do estudo do andar, declarou:

Então quando se estuda a marcha, não se estuda apenas a marcha, se estuda também os andares, isto é, a marcha é o neutro dos andares. Disto o aluno compreende o que é uma marcha mecânica, compreende o que é um *andar dramático*, compreende como o *corpo neutro* reage, compreende como o corpo dramático reage. [...] É justamente esta compreensão do neutro que determina as coisas. O neutro, ele não é neutro, ele *tende* ao neutro. Significa que o neutro absoluto não existe. O neutro absoluto é uma invenção, se tende ao neutro. Mesmo no neutro, há uma dramática. [...] é importante compreender qual relação mantém uma parte do corpo com outra e qual dramática ela inventa; isso é importante no conhecimento do ator e de seu corpo.<sup>24</sup> (Belekian, 2011). [Grifos meus]

Lecoq considerava a *ideia* da marcha como um ponto fixo, semelhantemente à anatomia médica que concebe um corpo humano que não existe na realidade (com todos seus órgãos e funções perfeitos), um grande esquema que é necessário para compreender as diferenças e nuances (Lecoq, 1998). Em comparação a marcha (idealizada e inexistente), tem-se apenas os andares reais e "errados", "defeituosos", "impuros", "característicos". Estes, por suas diferenças em relação à marcha (ideal, mecânica e inexistente), são os movimentos orgânicos, marcados pela individualidade, pelas características anatômicas particulares, pelos estados emocionais, pelas paixões, pelas ideias, ou seja, pelos dramas pessoais.

O neutro se torna uma aspiração, a busca por um estado ideal que na realidade não é jamais atingido em sua plenitude. Mas é na perseguição desta neutralidade que se vê emanar as características individuais, seja do ator como ser humano, seja da personagem a ser criada pelo ator.

A neutralidade também tem ligação com o *princípio da economia*: o mínimo para o máximo. Princípio este aplicado tanto ao universo dos estudos do corpo (educação física e fisioterapia), quanto das artes visuais, do *design* e da arquitetura, e também ao sistema de organização industrial (taylorismo e fordismo) apregoando o princípio para se obter o máximo de rendimento, eficiência e aproveitamento com o mínimo de tempo, atividade e esforço (ou ainda para obter a máxima produção com o mínimo custo).

Em entrevista, Belekian assim argumentou:

O mínimo para o máximo é o neutro. Quando você toma a natureza é a ordem natural.<sup>25</sup> [...] A árvore neutra não é todas as árvores. Para compreender a pereira, a cerejeira, é preciso inventar uma árvore que não existe, que é neutra. E a árvore

<sup>24</sup> "Alors quand on étudie la marche, on n'étudie pas que la marche, on étudie aussi les démarches, c'est-à-dire que la marche est le neutre des démarches. Du coup, l'élève, il comprend ce que c'est une marche mécanique, il comprend ce que c'est une démarche dramatique, il comprend comment le corps neutre réagit, il comprend comment le corps dramatique réagit. [...] C'est justement cette compréhension du neutre qui détermine les choses. Le neutre, il n'est pas neutre, il tend au neutre. C'est-à-dire que le neutre absolu n'existe pas. Le neutre absolu c'est une invention, on tend vers le neutre. Mais même dans le neutre, il y a une dramatique. [...] c'est important de comprendre quelle relation entretient une partie du corps avec l'autre et quelle dramatique elle invente ; et c'est important dans la connaissance de l'acteur et de son corps."

<sup>25</sup> Esta ideia da economia é explorada por diversos pesquisadores e realizadores de diferentes áreas. Aqui podemos remeter ao "gesto natural" conforme defendido por Georges Hébert: "O gesto natural é, definitivamente, o mais econômico, o mais belo e o mais sã." (1941, p. 373). "Le geste naturel est, en définitive, le plus économique, le plus beau et le plus sain."

é o que essencializada? Se torna as raízes, um tronco, um caule, uma copa. A partir deste momento, a árvore começa a existir: mas qual árvore? Daí é preciso caracterizá-la. Como eu posso caracterizar um corpo neutro em relação a algo? Então quando a gente vai à essencialização, de repente compreende onde é preciso colocar o acento, de outra maneira, a gente não sabe onde é preciso colocar o acento: a gente não sabe qual personagem vai inventar.<sup>26</sup> (2011)

O mínimo para o máximo também é o princípio para a abstração, uma vez que, ao se tomar o mínimo de elementos, se toma os elementos mais característicos, específicos, individuais.

Se por um lado, na pedagogia de Lecoq o termo neutralidade vai aparecer como a designação de um tipo de máscara (neutra), o princípio está presente de forma muito mais disseminada em todo o fundamento. Se um dos objetivos da máscara neutra é perceber melhor o corpo do ator, trabalhar na limpeza de seus gestos, outro será conduzi-lo a um processo posterior de dinamizar seu corpo, atribuindo acentos, ou de personalizar, construindo personagens em drama (conflito), tarefa que as outras máscaras irão propor.

Partindo da máscara neutra, a máscara expressiva se distingue por ter alguma *característica*, algum acento impresso na máscara: tudo o que não é neutro, não é equilíbrio e foge à simetria, é característica sua, é um conflito manifesto. A proposta de Lecoq com máscara expressiva, assim como com a larvária, corresponde ao ator perceber a característica, o conflito ali presente; isto promove a motivação dramática, que, por vezes, pode ter forma mais caricatural, mais realista ou mais abstrata, ou ainda permeada de contradições. Tanto na máscara expressiva, quanto na máscara larvária ou na estrutura portátil (desenvolvida no Laboratório de Estudo do Movimento, da escola), a forma impõe sua “vontade”.

No livro *O corpo poético* (Lecoq, 2010a), Lecoq refere que o grande tema piloto da máscara neutra é o exercício *Viagem elemental*, como descrito:

Ao nascer do dia, vocês saem do mar e descobrem, ao longe, uma floresta, para onde vocês vão se dirigir. Vocês cruzam a areia da praia, e depois entram na floresta. Ali, em meio a árvores e outras plantas que, progressivamente, vão se tornando cada vez mais densas, vocês buscam a saída. De repente, uma surpresa: vocês saem da floresta e encontram uma montanha. Vocês “absorvem” a imagem dessa montanha, depois se põem a subi-la; os primeiros aclives, suaves, até os rochedos, chegando até a parede vertical, que é preciso escalar grimpendo. No topo da montanha, descortina-se uma vasta paisagem: um rio que atravessa um vale, mais adiante a planície e, por fim, no fundo, o deserto. Vocês descem a montanha, atravessam a correnteza do rio, andam na planície, cruzam o deserto e, ao final, o sol se põe. (Lecoq, 2010a, p. 75)

O exercício, realizado individualmente (mesmo que vários alunos o realizem ao mesmo tempo), é feito com a máscara neutra e propõe diferentes movimentos (andar, correr, escalar, saltar – e isto nos remete ao *Método Natural* de Educação Física de Georges Hébert, as dez ações básicas por ele enumeradas, influência já presente na

<sup>26</sup> “Le minimum pour le maximum, c’est le neutre. Quand vous prenez la nature, c’est l’ordre naturel. [...] L’arbre neutre ne sont pas tous les arbres. Pour comprendre le poirier, le cerisier, il faut inventer un arbre qui n’existe pas, qui est neutre. Et l’arbre c’est quoi essentialisé ? Ça revient à des racine, un tronc, une tige, une branche. A partir de ce moment-là, l’arbre commence à exister : mais quel arbre ? Après il faut caractériser. Comment je peux caractériser un corps neutre par rapport à quelque chose? Alors quand on va à l’essentialisation, tout d’un coup, on comprend où il faut mettre l’accent, autrement on ne sait où il faut mettre l’accent: on ne sait pas quel personnage je vais inventer. [...]”

Escola do Velho Pombal<sup>27</sup>. O tema da identificação do homem com a natureza, com os elementos e as matérias (o *mimodrama*, outro fundamento da pedagogia lecoquiana) aparece: “eu sou a floresta”, “sou, eu mesmo, a montanha”. (Lecoq, 2010a, p. 76).

Este exercício já estava no princípio da escola de Lecoq. No espetáculo *Carnet de Voyage - Voyage autour du mime [Caderno de Viagem – Viagem em torno do mimo]*, em 1959, realizado com a companhia formada por alunos da primeira turma, eram apresentados diferentes quadros de mimo na forma como Lecoq o concebia, mostrando as diferentes direções voltadas ao teatro e à dança, envolvendo coro com máscaras, música concreta, figuração mímica, pantomima branca, número cômico, melodrama coletivo e *commedia dell’arte*. Dois quadros receberam críticas muito positivas: *Passagem* (“no qual se vê um grupo de homens e mulheres atravessando sucessivamente mares, florestas, montanhas e cidades e onde os embalos, os gestos, as ondulações de corpo expressam, sem a segurança dos rostos, despersonalizados por máscaras [...]”<sup>28</sup> (Morelle, 1959); e *Do outro lado da montanha* (“O coro mudo que atravessa mares, colinas, rios tem uma pureza plástica e uma precisão impressionantes”<sup>29</sup> (Jaubert, 1959).

O tema de identificação com a natureza, realizado com a utilização de máscaras e em grupo, poderia ter relação também com a montagem do espetáculo *La danse de la ville et des champs*, dos Copiaus, em 1928.

Léon Chancerel (1941) também já propunha a exploração dos elementos naturais com a utilização de máscara como forma de um jogo dramático no processo de trabalho do aluno.

Segundo Lucian Stefanescu, em sua tese de doutorado *La formation corporelle de l’acteur au XXème siècle – L’École Jacques Lecoq [A formação corporal do ator no século XX – A Escola Jacques Lecoq]*, “Os exercícios de identificação com os elementos, os vegetais, os animais, remontam a Copeau, e se crermos nos testemunhos dignos de fé, Delsarte foi o primeiro a pensá-los”<sup>30</sup> (1972, p. 50).

Jean Dasté ao relatar sobre exercícios realizados com a máscara neutra no tempo da Escola do Velho Pombal, exemplificou que ao figurar uma árvore, buscava-se sentir as raízes e a seiva. No trabalho de figuração de animais, buscava os movimentos, os andares, o jeito da cabeça, as reações, os quais “só poderiam ser expressos ao viver e sentir a vida profunda, o ritmo interior do animal”<sup>31</sup> (Dasté, 1987, p. 89).

Outra temática utilizada em exercícios naquele contexto tem a ver com temas também utilizados na proposta lecoquiana:

Fazíamos exercícios muito simples; como tema: a espera, a descoberta, o medo, a angústia. Nós penetramos mais em um mundo estranho e misterioso graças à máscara. Um grupo composto por famílias de marinheiros irá espreitar sobre a areia da praia a chegada de um navio. Este naufragou. Esperamos; compreendemos que os marinheiros não retornarão. Somos tomados por uma imensa emoção, expressa coletivamente.

<sup>27</sup> Andar; correr; saltar; quadrupedar; trepar; equilibrar; levantar; lançar; defender; nadar.

<sup>28</sup> “où l’on voit un groupe d’hommes et de femmes traverser successivement des mers, des forêts, des montagnes et des villes et où les balancements, les gestes, les ondulations de corps expriment, sans le secours des visages dépersonnalisés par des masques [...]”

<sup>29</sup> “Le choeur muet, qui traverse mers, collines, rivières est impressionnant de pureté plastique et de précision.”

<sup>30</sup> “Les exercices d’identification aux éléments, aux végétaux, aux animaux, remontent à Copeau, et si l’on en croit des témoignages dignes de foi, Delsarte fut le premier à y penser.”

<sup>31</sup> “ne pouvaient être exprimés qu’en vivant et en ressentant la vie profonde, le rythme intérieur de l’animal.”

É o coro. O poder de expressão desse grupo com máscara impressiona Jacques Copeau e todos aqueles a quem mostramos o exercício. (Dasté, 1977, p. 88-90)<sup>32</sup>

Esta descrição nos remete ao exercício proposto na pedagogia de Lecoq, como *Adeus ao navio*: “Um amigo querido embarca num navio para ir muito longe, do outro lado do mundo, e supõe-se que não será nunca mais visto. No momento de sua partida, precipitamo-nos no quebra-mar, na saída do porto, para dar-lhe um último aceno de adeus.” (Lecoq, 2010a, p. 74). O tema do porto, como referido, foi tomado por Lecoq com os alunos de Pádua (1950) no espetáculo *Porto de mar*.

Outro exercício importante, apontado como o primeiro tema pedagógico, é o *Despertar*: “em estado de repouso, deitados no chão e relaxados, peço aos alunos que ‘despertem pela primeira vez’. Uma vez desperta a máscara, o que ela pode fazer? Como ela pode se movimentar?” (Lecoq, 2010a, p. 72). Exercício semelhante é descrito por Dullin com o nome de *Descoberta do mundo*:

Se esforce em esquecer ao máximo seu corpo e seu pensamento. Deitado no chão, o rosto coberto por uma meia-máscara, relaxe procurando se anular totalmente. Um sopro leve toca suavemente seu rosto, corre sobre seu corpo; você abre os olhos e você “descobre” o mundo; o céu, a terra, a vegetação. Conforme seu temperamento, você experimenta uma sensação de plenitude, de alegria ou de força, ou mesmo de terror; você se ergue sobre suas pernas se fixando ao chão; no céu passam nuvens, há o desejo de alcançá-las ou o medo do mistério. Você vê uma fonte, você se aproxima; a água reflete sua própria imagem, você quer agarrar esta imagem, a água foge entre seus dedos... O sol se mostra e você se deslumbra...<sup>33</sup> (Dullin, 1946, p. 116)

Esta descrição corresponde ao exercício praticado na escola de Lecoq. O roteiro desta sequência foi referido por Belekian como originário de Buffon<sup>34</sup>: *Des sens em général [Dos sentidos em geral]*, de 1749:

Eu imagino então um homem tal que se possa acreditar que fosse o primeiro homem no momento da criação, isto é, um homem cujo corpo e os órgãos estariam perfeitamente formados, mas que se despertaria completamente novo para si mesmo e para tudo o que lhe rodeia. Quais seriam seus primeiros movimentos, suas primeiras sensações, seus primeiros julgamentos? [...]

*Eu me lembro daquele instante cheio de alegria e de angústia, quando eu senti pela primeira vez minha singular existência; eu não sabia o que eu era, onde eu estava, de onde eu vinha. Abri os olhos, que incrível sensação! A luz, a abóbada celeste, o verde da terra, o cristal das águas, tudo me ocupava, me animava e me dava uma sensação de prazer indescritível; eu pensei no início que todos estes objetos eram eu e faziam parte de mim. Eu me afirmava neste pensamento nascente quando virei meus olhos para o astro da luz, seu brilho me machucou; eu fechei involuntariamente as pálpebras, e senti uma leve dor. [...] um ar leve do qual senti o frescor; me trouxe os perfu-*

<sup>32</sup> “Nous composons des exercices très simples; comme thème: l’attente, la découverte, la peur, l’angoisse. Nous pénétrons davantage dans un monde étrange et mystérieux grâce au masque. Un groupe, composé de familles de marins, ira guetter sur la grève l’arrivée d’un bateau. Celui-ci a fait naufrage, on attend, on comprend que les marins ne reviendront pas. Nous sommes portés par une immense émotion exprimée ensemble. C’est le chœur. La puissance d’expression de ce groupe masqué frappe Jacques Copeau et tous ceux à qui nous montrons cet exercice.”

<sup>33</sup> “Efforcez-vous d’oublier le plus possible votre corps et sa pesanteur. Etendu par terre, le visage couvert d’un demi-masque, décontractez-vous en recherchant l’anéantissement total. Un souffle léger frôle votre visage, court sur votre corps; vous ouvrez les yeux et vous ‘découvrez’ le monde; le ciel, la terre, la végétation; Selon votre tempérament vous éprouverez une sensation de plénitude, de joie ou de force, ou même encore de terreur; vous vous dresserez, sur vos jambes encore lourdement rivées au sol; dans le ciel passent des nuages; c’est l’envie de les atteindre ou la crainte du mystère; Vous voyez une fontaine, vous en approchez; l’eau vous renvoie votre image; vous voulez saisir cette image, l’eau fuit entre vos doigts... Le soleil se montre et vous éblouit...”

<sup>34</sup> Buffon (Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon) (1707-1788). *Des sens en général* está no Tomo III, de 1749, que pertence à imensa obra de 36 volumes de *L’Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* [A História Natural, Geral e Particular, com a descrição do Gabinete do Rei], escrita ao longo de 40 anos. Obra disponível em: <<http://www.buffon.cnrs.fr>>.

*mes que me causaram um florescimento íntimo e me deram um sentimento de amor por mim mesmo. Agitado por todas essas sensações, pressionado pelos prazeres de uma vida tão bela e tão grande existência, me levantei de repente, e me senti transportado por uma força desconhecida. Eu não dei mais que um passo, a novidade de minha situação me deixou imóvel<sup>35</sup> [...] (Buffon, 1749, p. 364-365)*

Este exercício reflete bem a idéia que Lecoq apresenta:

A máscara neutra é a máscara de base que está no centro de todas as outras máscaras. Ela traz referência à calma que servirá para colher as várias paixões e estados dramáticos; não carrega conflitos anteriores, está disponível a qualquer ação. Age como uma pessoa em equilíbrio. Não se pode separar a máscara daquele que a veste e do espaço que a circunda. (Lecoq, 2013, p. 159)

Há outro aspecto ainda para além da tomada de consciência do corpo e do movimento que é a percepção e dimensionamento do espaço. O exercício com a máscara neutra contribui para que o ator distinga mais nitidamente as direções, trabalhando na criação da *ilusão do espaço*, explorando dimensões e amplitudes, bem como o ritmo em suas diferentes possibilidades. A máscara neutra dá oportunidade para a descoberta prática de qualidades do espaço, aspecto acentuado quando proposto o trabalho com a máscara neutra no Laboratório de Estudo do Movimento (LEM). O espaço é um dos elementos centrais da pedagogia do LEM, imprescindível para qualquer tipo de construção, seja cenográfica, arquitetônica, plástica ou corporal.

Os temas/roteiros dos exercícios com máscara neutra são estruturas motores que visam tocar a dinâmica profunda de uma situação, na qual se busca quase cientificamente observar o denominador comum ao qual tendem os gestos que não são realizados por personagens, mas, por meio dos quais, se pode perceber as nuances individuais dos atores, sua presença e sentido de espaço (Lecoq, 2010a).

Ainda vale mencionar a questão do coro e sua relação com a máscara neutra. Como vimos nos breves relatos destes espetáculos que levaram à cena a máscara neutra, em todos havia cenas em coro. Esta prática também aparece na pedagogia de Lecoq. Porém, é muito mais uma simultaneidade do que interação: “Na realidade, uma máscara neutra nunca se comunica, frente a frente, com outra. O que uma máscara poderia dizer à outra? Nada! Podem apenas encontrar-se juntas, lado a lado, diante de um acontecimento externo que lhes interessa” (Lecoq, 2010a, p. 73).

As pessoas mascaradas e agrupadas permitem uma percepção comparativa pelo desempenho simultâneo de uma mesma partitura de ações. Os ritmos individuais se evidenciam desta maneira.

Por fim, ainda podemos reconhecer que este sentido de neutralidade como um estado de disponibilidade é semelhante a expectativa que Lecoq nutria em relação a postura que os alunos deveriam manter para com o processo de ensino.

<sup>35</sup> “J’imagine donc un homme tel qu’on peut croire qu’était le premier homme au moment de la création, c’est-à-dire, un homme dont le corps et les organes seraient parfaitement formés, mais qui s’éveillerait tout neuf pour lui-même et pour tout ce qui l’environne. Quels seraient ses premiers mouvements, ses premières sensations, ses premiers jugements ? [...] Je me souviens de cet instant plein de joie et de trouble, où je sentis pour la première fois ma singulière existence ; je ne savais ce que j’étais, où j’étais, d’où je venais. J’ouvris les yeux, quel surcroît de sensation ! la lumière, la voûte céleste, la verdure de la terre, le crystal des eaux, tout m’occupait, m’animait, et me donnait un sentiment inexprimable de plaisir; je crus d’abord que tous ces objets étaient en moi et faisaient partie de moi-même. Je m’affermissais dans cette pensée naissante lorsque je tournai les yeux vers l’astre de la lumière, son éclat me blessa; je fermai involontairement la paupière, et je sentis une légère douleur. [...] un air léger dont je sentis la fraîcheur, m’apporta des parfums qui me causèrent un épanouissement intime et me donnèrent un sentiment d’amour pour moi-même. Agité par toutes ces sensations, pressé par les plaisirs d’une si belle et si grande existence, je me levai tout d’un coup, et je me sentis transporté par une force inconnue. Je ne fis qu’un pas, la nouveauté de ma situation me rendit immobile [...]”

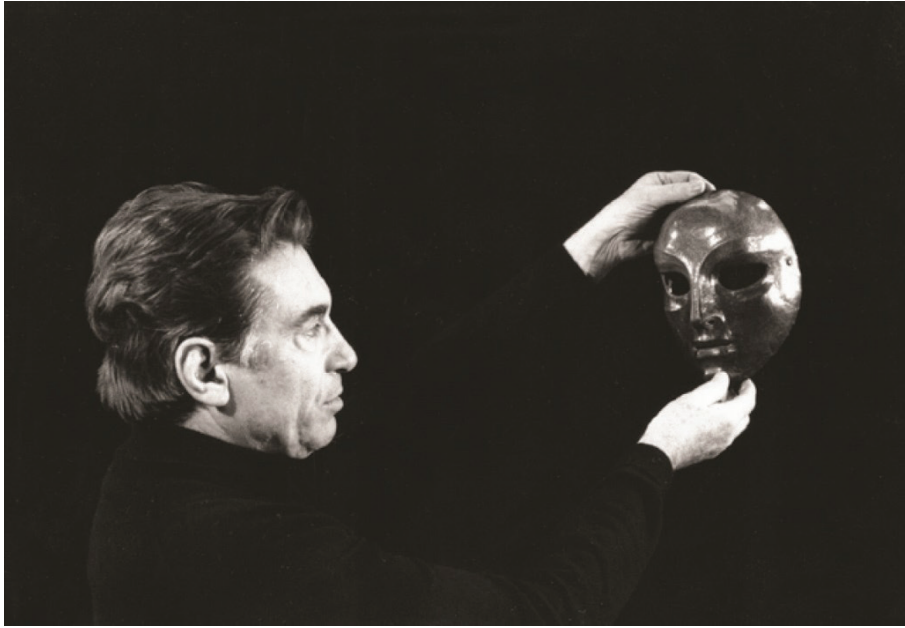


Imagem 13: Lecoq com a máscara neutra de Sartori. (Fonte: Engelbach, 2016)

## Retomando

Neste artigo, pretendi observar historicamente alguns contextos em que a máscara neutra esteve presente, enfocando em especial, Jacques Lecoq. Pretendi apresentar a forma de filiação de Lecoq com Copeau, via Jean e Marie-Hélène Dasté, bem como apontar como este objeto artístico-pedagógico (máscara nobre/neutra) era conhecido, denominado e utilizado por diversos professores-artistas da filiação de Copeau. Podemos conferir também a importância da colaboração Sartori-Lecoq e como o princípio forma-movimento da máscara passou a ser compreendido. Uma reflexão sobre o desenho da máscara neutra também foi feita reconhecendo que há a compreensão de que a neutralidade é uma aspiração, muito mais do que uma realidade da forma e do corpo.

Da prática pedagógica, pudemos observar que diversas compreensões de Lecoq sobre a função da máscara como objeto pedagógico correspondem ao entendimento e prática de pessoas que o antecederam tais como Copeau, Jean e Marie-Hélène Dasté, Dullin, Chacerel, Antonitti, entre outros, muitos destes tendo registrado em publicações diversos elementos. É possível estabelecer relações entre o uso da máscara na multiplicidade de benefícios que ela oferece ao aluno-ator, assim como identificar exercícios e procedimentos didáticos semelhantes.

Se ainda não foi possível compreender com exatidão a questão da terminologia neutra, o que motivou Lecoq a chamá-la de neutra e não de nobre como na tradição Copeau-Dasté, e se haveria uma influência de Antonetti neste sentido, procuramos comprovar como o princípio da neutralidade é abrangente e fundamental para a pedagogia lecoquiana, sendo, acredito, um desenvolvimento e ampliação das propostas iniciadas por Copeau e Dullin.

Um dos objetivos deste artigo foi também procurar desmitificar alguns aspectos históricos e pedagógicos em torno da máscara neutra, bem como também contribuir para o aprimoramento do trabalho com este importante objeto utilizado na formação em teatro.

## Referências:

ALBERTI, Carmelo; PIZZZI, Paola (Orgs.). *Museu Nacional da Máscara: A arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013.

ANTONETTI, Charles. *Drame et culture, essai sur la valeur éducative du jeu dramatique*. Paris: José Corti, 1946.

BARRAULT, Jean-Louis. *Souvenirs pour demain*. Paris: Seuil, 1972.

BARRAULT, Jean-Louis. « Une force qui transcende l'individu » - voyager au royaume des instinct. In: FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010. p. 287-288.

BELEKIAN, Krikor. *Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Paris, 14 de abr., 26 de maio e 16 de jun. de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (149 min.) Francês. Entrevista.

BUFFON. *Des sens en général*. In: *L'Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Tomo III. CNRF, 1749. Disponível em: <http://www.buffon.cnrs.fr>. Acesso em: 28 fev. 2018.

CHANCEREL, Léon. *Le théâtre et la jeunesse*. Paris: Bourrelier, 1941.

CHARBONNIER-JOLY, Hélène; SAUSSOYUSSENOT, Anne-Marie. «Jeux Dramatiques» dans l'Éducation – introduction à une méthode. Paris: Théâtrale, [1936].

COPEAU, Jacques. *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 2000.

DASTÉ, Jean. *Voyage d'un comédien*. Paris: Stock, 1977.

DASTÉ, Jean. *Jean Dasté: qui êtes-vous?*. Lyon: La manufacture, 1987.

DASTÉ, Jean. La découverte d'un monde mystérieux – notes inédites sur le masque – 1980. In: FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010. p. 279 – 280.

DECROUX, Étienne. « Le corps est un clavier musical » -le masque, à l'origine du mime corporel. In: FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010. p. 281 – 282.

DULLIN, Charles. *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris: Odette Lieutier, 1946.



ENGELBACH, Cathia. Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement. *Théâtrorama. Actualités*. 16 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.theatrorama.com/actualites/jacques-lecoq-point-fixe-mouvement/>> Acesso em 05. mar. 2018.

FERNIER, Anne. Grenoble à l'honneur. *Les Lettres Françaises*, Paris, 19 abr. 1946. p. 1 e 7.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.

GIGNOUX, Hubert. *Histoire d'une famille théâtrale*. Lausanne: L'Aire, 1984.

GONTARD, Denis. *La Décentralisation théâtrale en France 1895–1952*. Paris: SEDES, 1973.

JAUBERT, J.C. Au théâtre de l'Aliance Française « Carnet de voyage » autour du mime. *Parisien Libéré*. 19/10/59. BnF: 8-SW-1237.

LECOQ, Jacques (Org.). *Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. *Une conversation avec Jacques Lecoq: De la Leçon de théâtre comme ouverture vers la quête d'un "ailleurs" qu'on transmet sans le posséder... ou l'art de régler les moteurs invisibles du visible!* Entrevista concedida a Christophe Merlant em 1998. Disponível em: <<http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/1/22/65/75/Jeanette/Une-conversation-avec-Jacques-Lecoq-1998.pdf> > Acesso em: 04 fev. 2018.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010a.

LECOQ, Jacques. Le mouvement est toujours premier – la pédagogie par les masques. Entretien avec Jacques Lecoq. In: FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010b. p. 290-293.

LECOQ, Jacques. A geometria a serviço da emoção. In: ALBERTI, Carmelo; PIZZI, Paola (Orgs.). *Museu Nacional da Máscara: A arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 155-159.

LECOQ, Patrick. *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2016.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. 1990. 368 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

LORELLE, Yves. *Dullin-Barrault: L'éducation dramatique en mouvement*. Paris: L'Amandier, 2007.

MORELLE, Paul. « Carnet de voyage » par la compagnie Jacques Lecoq. *Libération*. [sem indicação do número da página]. 16/10/59. BnF: 8-SW-1237

SARTORI, Amleto. Memórias artísticas. ALBERTI, Carmelo; PIZZI, Paola (Orgs.). *Museu Nacional da Máscara: A arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 127-145.

SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

STEFANESCO, Lucien. *La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle: l'école Jacques Lecoq*. 1972. 268 p. Tese (Doutorado) - Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris. 1972.

VILLARD-GILLES, Jean. *Mon demi-siècle*. Lausanne: Payot, 1954.

WRIGHT, John. The masks of Jacques Lecoq. In.: CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph (Orgs.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. London; New York: Routledge, 2002. p. 71-84.

Recebido em: 02/05/2018

Aprovado em: 25/06/2018