

ESCRITURA NO ESPAÇO: TEXTO DE REPRESENTAÇÃO E A DUPLA FORÇA SOBRE O CORPO

WRITING IN THE SPACE: THE PERFORMATIVE TEXT AND ITS DOUBLE FORCE IN THE BODY

Alisson Araujo de Almeida (Université Paris 8 - Bolsista CAPES) – alissonaramis@gmail.com

Resumo: Este artigo relaciona o conceito de texto de representação, de Richard Schechner, aos princípios de escritura presentes na *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Desse diálogo conceitual, busca-se uma ampliação do conceito de dramaturgia, compreendendo-o como a tessitura das ações de uma representação. Essa concepção é fundamental para o intérprete que elabora seu texto de representação, no contexto do teatro contemporâneo, pois esse texto só se realiza no fazer, a partir da interação dos vários elementos que configuram a cena, sendo o corpo a melhor maneira de se interagir.

Palavras-chave: dramaturgia, composição corporal, teatro físico, máscara, Jacques Lecoq.

Abstract: This paper articulates the concept of performative text, by Richard Schechner, with écriture principles from the *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*. Starting from this conceptual dialogue, we look for an enlargement of the dramaturgy concept in order to understand it as the composition of actions in a theater performance. Such comprehension is fundamental for the performer to elaborate its performative text, especially in contemporary theater context, because this kind of text only happens in the action itself. Interaction between various elements that organize the scene suggests that the body is an optimal chance to carry it out.

Keywords: dramaturgy, body composition, physical theater, mask, Jacques Lecoq.



A pesar da minha experiência prática em teatro e dança desde o ano de 2000 e de ter trabalhado bastante como ator, dançarino, dramaturgo, diretor e professor, percebi que, durante o doutorado, eu poderia expandir ainda mais meu repertório de conhecimento acerca da cena.

Assim, busquei novas ferramentas na *École Internationale Jacques Lecoq*, localizada no número 57 da *Rue Faubourg Saint-Denis*, Paris, França. A escolha por essa escola não se deu de forma arbitrária, pois, ainda na Universidade de Brasília (UnB), em Brasília, Brasil, tive

conhecimento sobre sua metodologia. Esta contribuiu definitivamente para minha pesquisa de mestrado.

No programa da Escola internacional Jacques Lecoq, existe uma formação profissional de dois anos dedicada ao jogo de intérprete, onde seus estudantes passam por diversos territórios dramáticos. Contudo, o objetivo da escola não é formá-los em um gênero específico de teatro, mas prepará-los para as leis do movimento que, segundo Lecoq (1997, p. 33), “organizam todas as situações teatrais”. Pois,

o movimento não é um percurso, é uma dinâmica, é outra coisa que simplesmente o deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como se realiza este deslocamento. A essência dinâmica de meu ensinamento esta constituído nas relações de ritmos, de espaços e de forças. O importante é reconhecer as leis do movimento a partir do corpo humano: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação¹ (LECOQ, 1997, p. 33, grifo do autor)².

Assim, passa-se por uma viagem corporal sobre as leis do movimento que são caras a Lecoq. Entre esses territórios dramáticos, está, no centro da sua pedagogia teatral, um potente trabalho de máscaras teatrais – máscara neutra, máscara *larvaire*³, *Comédia Dell'Arte*, máscaras expressivas, meias máscaras, nariz de palhaço.

O que me atraiu em direção à escola de Jacques Lecoq foi o fato de ela ser uma referência mundial no trabalho de máscaras e, como esse objeto é um dos meus sujeitos de pesquisa no doutorado, julguei fundamental me alimentar dessa metodologia.

Além da formação profissional voltada ao ator, há o *Laboratoire d'Étude du Mouvement* (LEM), fundado em 1977 por Jacques Lecoq e Krikor Bélékian. Ligado ao departamento de cenografia da escola,

este laboratório atualmente é dirigido pela filha de Lecoq, Pascale Lecoq, e pela artista plástica e arquiteta Emmanuelle Boyer.

O LEM desenvolve espaços em movimento ligados ao jogo do ator. Ele aprende a construir o invisível, dar corpo e movimento ao que aparentemente não se tem. O percurso do LEM é uma experiência prática onde nenhuma transmissão escrita será dada. Cabe ao estudante fazer, por ele mesmo, suas notas⁴. (LECOQ, 1997, p.164).

Certamente, a reflexão sobre o processo e a metodologia desenvolvidos no LEM ajuda a perceber as possibilidades de aplicação do pensamento teórico sobre o que é vivenciado na prática. Além disso, colabora no desenvolvimento da metodologia a ser utilizada para a composição cênica dos trabalhos artísticos.

Na escola de Lecoq, utiliza-se sempre da palavra-escritura, seja nos cursos de movimento ou nas oficinas plásticas. Percebe-se que cada um desenvolve sua própria escrita; esta pode ter uma ligação com outras escritas, mas ela é sempre pessoal. Este termo chama particularmente minha atenção pela ligação que ele tem com a palavra dramaturgia. Então, acredito ser necessário pensar um pouco sobre ela.

1 "Le mouvement n'est pas un parcours, c'est une dynamique, autre chose qu'un simple déplacement d'un point à un autre. Ce qui importe c'est comment se fait le déplacement. Le fonds dynamique de mon enseignement est constitué par les rapports de rythmes, d'espaces et de forces. L'important est de reconnaître les lois du mouvement, à partir du corps humain en action: équilibre, déséquilibre, opposition, alternance, compensation, action, réaction. "

2 Apesar de haver uma tradução publicada em língua portuguesa do livro *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral* (Edições SESC SP e Editora S, São Paulo, 2011), optei neste artigo por realizar uma tradução própria direta do original em língua francesa. Essa opção ocorre pelo fato de encontrar-me em Paris durante a escrita deste artigo, para a realização do doutorado. Com outras referências em língua original francesa, como as de Josette Féral, ocorrerá o mesmo procedimento.

3 Em uma tradução literal, teríamos "máscaras larvas". Essas máscaras apresentam formas reduzidas da figura humana, ou seja, representam o ser humano no estado de larva. Assim, são formas redondas, pontudas, grandes narizes; rascunhos entre o humano e o abstrato. Assim, sempre que referir-me a essa máscara, neste trabalho, conservarei o termo em francês por achar que a sua tradução não é justa com o sentido que representa.

4 "Le LEM développe-t-il sur les espaces en mouvement liés au jeu de l'acteur. Il apprend à construire l'invisible, donner corps et mouvement à ce qui apparemment n'en a pas. Le parcours du LEM reste une expérience pratique qu'aucune transmission écrite ne saurait remplacer. Il place l'élève en face de lui-même. "

Primeiramente, aproximemo-nos da percepção de dramaturgia, partindo do pensamento do diretor teatral Richard Schechner (1995, p. 247-248), acerca do “texto de representação”, onde ele compreende que não é apenas o texto escrito que caracteriza o drama em um “texto de representação”, mas toda a rede de ações e interações, incluindo os componentes não verbais que compõem a representação. O texto é “um processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo”. Ou seja, tudo o que traz um sentido e que trabalha com a compreensão do espectador. Assim sendo, todas as linhas de ações sobre a cena.

A compreensão do professor de literatura da Universidade de Manchester, Ronald Peacock, coloca o drama teatral como uma manifestação plástica. Para ele, o drama:

É uma arte, uma imagística dirigida aos olhos e aos ouvidos e evidencia uma intertextura característica. Existem nele elementos de representação e de expressão. Incorpora as imagens visuais de cenas e de pessoas, usa palavras no diálogo, que podem, entretanto, incluir muitas utilizações da fala, emotiva, analítica, declamatória, exclamatória, retórica, descritiva, lírica, musical e assim por diante. [...] é uma interpretação da experiência por meio de imagens e de palavras nas quais o figurativo e o expressivo se entrelaçam e na qual, na verdade, a lei de assimilação funcional é respeitada em relação a todas as espécies de imagens utilizadas. (PEACOCK, 2011, p. 205).

Portanto, o drama é uma intertextura de distintas imagens que são representadas numa alternância entre surpresa e tensão. Enquanto a tensão sustenta o interesse do espectador, a “surpresa provoca uma nova cadeia de tensão. Esse jogo permite ao drama construir o seu universo, tornando

crível a série de acontecimentos realizados sobre o palco” (ALMEIDA, 2013, p. 43).

Esta oposição de forças pode ser encontrada também nos princípios que Lecoq propõe na sua *École Internationale de Théâtre*, como o empurrar e o puxar. Quando entrei no LEM, participei de uma série de exercícios com bastões, em duplas e em grupos, que me permitiram aprender e compreender essas duas ações.

Pode-se compreender o empurrar e o puxar como uma dupla ação de forças que agem no corpo, permitindo, assim, que ele exista no espaço. Essa dupla força em harmonia conduz a formas estáticas, que possuem peso e força próprios, mas não produzem uma escritura.

Segundo Lecoq (1997, p. 91), para haver uma escritura é preciso que essas “ações se declinem em ‘ser puxado’ e ‘ser empurrado’, ‘se puxar e se empurrar’ e achar seu lugar nas múltiplas direções: em frente, nos lados, atrás, nos oblíquos”⁵. Assim, é o desequilíbrio provocado pelo empurrar e puxar que vai conduzir a escritura no espaço. Observar a maneira de andar pelo espaço pode ajudar a entender esse princípio. O corpo em pé está estático, pois a harmonia entre as duas forças encontra-se presente. O movimento nasce do desequilíbrio; para andar é preciso inicialmente provocar o desequilíbrio, depois o equilíbrio para novamente provocar o desequilíbrio. É essa progressão de gestos que faz nascer o caminhar e conseqüentemente uma escritura no espaço.

Cheguei a esta percepção durante as aulas de movimento, na sala de trabalho, sobre o palco. Este último pode ser caracterizado como um lugar que permite, igualmente, uma dupla ação onde se pode sentir a ação das forças no nosso corpo,

⁵ “Actions se déclinent en ‘être tiré et être poussé’, ‘se tirer et se pousser’ et trouver leur place dans des directions multiples: en face, sur les côtés, derrière, en oblique.”.

fazendo os exercícios, mas também é possível verificar no corpo dos colegas, ao assisti-los realizando os exercícios.

No LEM, os trabalhos no palco são sempre ligados aos ateliês⁶ plásticos:

O corpo experimenta em primeiro o que nós fazemos. Ele é nosso sensor privilegiado. Em seguida, a gente busca perceber as tensões, as forças, as relações das dinâmicas. A gente não busca a abstração, mas sempre o concreto. Pois nosso foco é muito concreto. O resultado dos nossos trabalhos é percebido como abstrato por alguns que vêm nos assistir, enquanto que, para nós, do interior, ele é sempre concreto, pois tudo passa pelo corpo físico⁷. (PASCALE LECOQ in FREIXE, 2010, p. 236-237).

Foi durante um curso no ateliê que eu me dei conta de um elemento muito importante para a escritura no espaço: o vazio. Assim, se o desequilíbrio é o que permite a escritura, este somente é possível dentro do vazio. Mas o vazio que se aprende no LEM não é o resultado de um “nada”, ao contrário, é o espaço que aparece entre as formas. É o vazio entre o espaço que permitirá desenvolver o desequilíbrio do corpo humano e com esse desequilíbrio a escritura em cena.

Consequentemente, cada espaço vazio vai construir sua própria escritura, pois o desenvolvimento dos corpos no espaço vai provocar uma dinâmica interna e, assim, um ritmo próprio. Segundo Lecoq (1999, p.163),

[todo] espaço habitado carrega ‘proposições dramáticas’ e influencia o comportamento daqueles que vivem nesse espaço ou dos personagens que nele representam. Nossas atitudes, nosso andar, a velocidade dos nossos passos se modificam assim que nós modificamos o espaço⁸.

Assim, escritura é a dinâmica que um corpo desenvolve no espaço em diálogo com suas referências. Sendo que esse corpo pode manipular outros corpos (objetos). Então, o corpo que se movimenta ou que movimenta outros corpos é um corpo social e cultural.

Portanto, a dinâmica das duas forças que trabalham sobre o corpo e os objetos no espaço vazio cria uma escritura. Este espaço vazio torna-se um espaço entre, um espaço performativo. Segundo a pesquisadora Josette Féral (2011, p. 118-119), uma das características do performativo é o deslocar do sentido dos signos para a “inter-relação que liga o performer, os objetos e os corpos [...]”. O performer joga com os signos, transformando-os, dando-lhes uma significação outra⁹, tudo isso se torna possível por meio do verbo “fazer”.

O “fazer” na performance cênica ocorre no “palco”, no momento de realização, por isso se distancia do dramático no sentido literário, porque é preciso “romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p. 101).

6 Utilizo-me do termo *ateliê* por considerar que este representa bem o lugar onde se realizam os trabalhos manuais de artes plásticas e, igualmente, pontua uma diferenciação em relação ao trabalho sobre o palco.

7 “Le Corps éprouve toujours en premier ce que nous faisons. Il est notre capteur privilégié. Ensuite, on cherche à percevoir les tensions, les forces, les rapports de dynamiques. On ne recherche pas l’abstraction, mais toujours le concret. Car notre démarche est très concrète. Le résultat de nos travaux est perçu comme abstrait par ceux qui le regardent alors que pour nous, de l’intérieur, il est toujours concret, car tout passe par le corps physique.”

8 “Espace habitable porte des ‘propositions dramatiques’ et influence le comportement de ceux qui y vivent ou des personnages qui y jouent. Nos attitudes, nos démarche, la vitesse de nos pas se modifie lorsque nous changeons d’espace.”

9 “Le Corps c’est l’interrelation qui lie le performeur, les objets et les corps (...) Le performeur y joue avec les signes, les transforme, leur donne une signification autre.”

Essa concepção requer a interação entre os elementos da cena na construção da performance, produzindo uma escrita cênica não “mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica [...] Ela opera os limites do simbólico, num evento puro”¹⁰ (FÉRAL, 2011, p. 116). Ou seja, o evento produzido evoca a leitura da cena por meio da interação de todos os elementos presentes em uma realização dramática no sentido de fazer o acontecimento cênico por meio de imagens. Assim, a dramaturgia é uma mistura dinâmica das imagens que estão presentes na cena.

As máscaras são ferramentas para fazer emergir as imagens na cena. Segundo a diretora francesa Ariane Mnouchkine (1999, p. 233), através da máscara, o ator:

[...] produz no ar uma escritura, ele escreve com seu corpo, é um escritor do espaço. [...] Eu acredito que o teatro é um vai e vem entre o que existe de mais profundo em nós, o mais ignorado, e sua projeção, sua exteriorização máxima em direção ao público. A máscara necessita precisamente dessa interiorização e dessa exteriorização máxima¹¹.

Portanto, é uma escritura que não parte “de uma ciência exata, mas de uma arte exata, que chama a um discurso poético ‘onde as palavras traduzem’¹²” (LECOQ, 1999, p. 266), porque a máscara desenvolve

o gesto plástico no intérprete, dando a ele a compreensão do seu corpo no espaço da cena. O empurrar e o puxar estão presentes dando a escritura da cena.

Sempre que escutamos a palavra “máscara”, geralmente pensamos em um pedaço de papelão, de tecido, de couro de animal, de alguma coisa que possamos colocar no rosto e o esconder. Contudo, no LEM, essa compreensão foi ampliada, pois:

Lecoq encontrou a máscara abstrata. Essa pesquisa foi realizada fora da escola, no Laboratório do Estudo do Movimento [...]. A máscara abstrata é, para Lecoq, aquela que não se direciona necessariamente ao rosto – que ela seja realista ou expressiva – mas que propõem uma forma que vai ser representada no espaço com sua largura, seus ângulos, suas dinâmicas. O corpo inteiro é então envolvido dentro dessa “arquitetura portátil”, e se coloca a serviço dela. Para Lecoq, esse tipo de máscara é ‘um veículo que se desloca seguindo as indicações que a forma propõe’. Ela corta, ela gira, ela aponta, ela empurra, como um verdadeiro instrumento, seguindo seus planos, suas linhas, seus ângulos, seus detalhes, suas massas¹³. (FREIXE, 2010, p. 187).

Assim, o corpo vai se tornar uma fonte rica para encontrar distintos espaços devido à “sensibilização prévia do corpo para os espaços presentes nele”¹⁴ (LECOQ, 1997, p. 163). Portanto, cada nível do corpo – cabeça, tórax e bacia – vai apresentar possibilidades

10 “Dans ces formes performatives, l’écriture scénique n’est plus hiérarchique et ordonnée; elle est déconstruite, parfois chaotique [...] Elle opère aux limites du symbolique, dans l’événementiel pur...”.

11 “Produit dans l’air une écriture, il écrit avec son corps, c’est un écrivain dans l’espace. (...) Je crois que le théâtre est un va-et-vient entre ce qui existe au plus profonde de nous, au plus ignoré, et sa projection, son extériorisation maximale ver le public. Le masque requiert précisément cette intériorisation et cette extériorisation maximales.”.

12 “D’une science exacte, mais d’un art exact, qui appelle un discours poétique ‘là où les mots déraisonnent’.”.

13 “Lecoq touche au masque abstrait. Cette recherche est menée hors de l’école, dans le Laboratoire d’étude du mouvement [...]. Le masque abstrait pour Lecoq est celui qui ne se réfère pas forcément au visage – qu’il soit réaliste, ou expressif – mais propose une forme qui va jouer dans l’espace avec sa longueur, ses angles, ses dynamiques. Le corps entier est alors engagé dans cette ‘architecture portable’, et se met à son service. Pour Lecoq, ce type de masque est ‘un véhicule qui se transporte suivant les indications qu’il propose’. Il fend, il tourne, il pointe, il cogne, comme un véritable outil, suivant ses plans, ses lignes, ses points, ses masses.”.

14 “Sensibilisation préalable du corps à des espaces auxquels il appartient.”.

de estruturas corporais que empurram ou puxam o espaço.

Desde que seja descoberto o ritmo da escritura de cada nível, o corpo do ator-atriz pode desenvolver gestos, objetos e estruturas que dialoguem, construindo uma estrutura corporal que empurra e puxa, que é empurrado e puxado, ou que se empurra e se puxa pelo espaço. Quando "trabalhamos o 'empurra-puxa' na escola¹⁵, focamos apenas a dimensão do jogo, enquanto que, no LEM, esforçamo-nos para fazer nascerem formas que, em seguida, faremos se movimentar no espaço"¹⁶ (PASCALE LECOQ in FREIXE, 2010 p. 236).

O nível da bacia é o espaço curvo em relação com a terra, o chão. Amplo e pesado, ele compromete o corpo diante de uma dimensão de base, que suporta o universo. O nível do tórax carrega o espaço das emoções, mais leve que o da bacia, ele abre o corpo, ele circula em torno de si, colocando o intérprete em relação com os colegas, é o nível social. O nível da cabeça mostra o espaço do ser, mais individual que os outros dois; a gente encontra as linhas retas. A velocidade do olhar ou a dinâmica do pensamento. Esses níveis abrem possibilidades de diálogos, de escrituras e de dinâmicas dos espaços que se encontram no corpo.

Após os três níveis, trabalha-se a máscara neutra, que é o ponto central na pedagogia da escola. A busca do neutro é, antes de

tudo, uma utopia. Através dessa máscara, nós buscamos o estado de calma. "Esta máscara é neutra como uma página branca na qual o estudante poderá registrar suas novas experiências"¹⁷ (FREIXE, 2014, p. 112). Isso porque é preciso estar neutro para alcançar as paixões humanas.

Do neutro, chegou-se às máscaras *larvaires*. Estas máscaras obrigam o intérprete, inicialmente, a partir das dinâmicas propostas por suas formas para, somente depois, usá-las no corpo. Dentro dessas formas *larvaires*, é necessário desenvolver:

Um jogo simples, mas amplo, com movimentos básicos. Essas máscaras propõem uma espécie de enigmas que serão resolvidos pelo estudante no momento do jogo: como uma forma oval, ou um avantajado triângulo, pode mover-se? Nesse caso, o estudante não parte de uma ideia, de um conflito ou de uma situação, mas unicamente da escultura proposta pela máscara. Assim, ele se coloca diante um problema de tradução. Como achar corporalmente o movimento induzido pela forma? Pois, com essas máscaras *larvaires*, o estudante sai do mundo real para inventar outro mundo. O fantástico aparece, o onírico também¹⁸ (FREIXE, 2010, p. 186-187).

Como estudante da escola, a experiência de sair do neutro até o onírico, passando pelos três níveis do corpo, contribuiu para se construir o que Lecoq define como máscaras LEM; essas são construídas com pedaços de papelão, formas geométricas. A matéria em

15 Pascale faz referência à formação de 2 anos destinada ao intérprete.

16 "On travaille le 'poussé-tiré' à l'École, on reste dans la seule dimension du jeu alors qu'au LEM on travaille pour que naissent des formes que l'on fera bouger ensuite dans l'espace."

17 "Ce masque neutre est comme une page blanche sur laquelle l'élève pourra inscrire ses nouvelles expériences."

18 "Un jeu simple mais large, aux mouvements élémentaires. Ces masques proposent en quelque sorte des énigmes à résoudre pour l'élève: comment cette forme en oeuf, ou cette avancée en triangle, peut-elle bouger? Du coup, l'élève ne part pas d'une idée, d'un conflit ou d'une situation, mais uniquement de la sculpture proposée par le masque. Il est mis face à un problème de traduction. Comment trouver corporellement le mouvement induit par la forme? Car avec ces masques larvaires l'élève sort du monde réel pour inventer un autre monde. Le fantastique apparaît; l'onirique aussi."

perspectiva que dá forma e expressão às máscaras LEM.

Portanto, percebo que a experiência empírica na descoberta dos espaços do corpo construiu um caminho para alcançar os traços expressivos para a composição da máscara LEM. Dessa forma, os espaços corporais informam a expressão para, em seguida, construir o corpo que irá moldar a máscara. Consequentemente, a dinâmica do trabalho diante dos três níveis do corpo me fez perceber a máscara de uma maneira mais ampla. Assim, não a vejo mais como um simples objeto que se coloca diante do rosto. Ela pode ser entendida como espaços no corpo que dialogam entre si, construindo uma máscara de corpo inteiro, uma figura, uma divindade.

A partir da experiência no LEM com os três níveis do corpo e a compreensão da máscara, tanto como o objeto que colocamos sobre o rosto, quanto como os espaços corporais, os gestos e os ritmos que aparecem na cena, eu pude perceber toda uma figura: a partir de seu rosto até seus gestos, sua atitude "onde o corpo se desenha precisamente e de maneira geométrica: a coluna vertebral vem traçar nitidamente as linhas do corpo, ligando o cóccix à cabeça, no horizontal, no oblíquo ou no vertical"¹⁹ (LECOQ in FREIXE, 2010, p. 123).

Assim, eu vejo uma relação entre o LEM e o Candomblé²⁰ como favoráveis à pesquisa. As máscaras do Candomblé, assim como as do LEM, não devem ser analisadas apenas como um objeto do rosto. Devem ser vistas como uma figura que escreve no espaço sua história.

A ideia de aproximação entre o LEM e o Candomblé, como possibilidade de encontrar mundos dramáticos, surgiu durante um exercício que fazíamos com papelões para perceber os espaços que encontramos em cada nível do corpo. No momento em que eu tinha colocado em minha bacia os pedaços de papelão, tive a impressão de usar as anáguas que se utilizam para vestir a baiana ou as divindades no Candomblé.

Dessa forma, o universo de escrita vivenciado na escola de Lecoq retorna no meu processo de criação de estratégias para fazer emergir as imagens interiores dos intérpretes. A elaboração de vários materiais sobre um tema, a riqueza de possibilidades, os caminhos de composição e as cenas são microuniversos. Todas essas escrituras tornam-se pérolas para compor um tecido, que é o espetáculo.

Para finalizar, retorno ao pensamento de Schechner (1995) sobre o texto de representação, para identificar uma escrita dramática para além da literatura, focada em todos os elementos que compõem a cena. Assim, pretendo relacionar esses conceitos ao conceito de dramaturgia proposto por Eugenio Barba, segundo o qual:

As ações (isto é, tudo o que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito ou feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. [...] Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo aquilo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. (BARBA; SAVARESSE, 1995, p. 68).

¹⁹ "Où le corps se dessine précisément et de façon géométrique: la colonne vertébrale vient tracer nettement les lignes du corps, en reliant le coccyx à la tête, dans un horizontale, une oblique, ou verticale. "

²⁰ O Candomblé é uma religião afro-brasileira caracterizada por ser iniciática e por realizar festas públicas como parte de sua ritualística. Durante essas festas, as divindades se apresentam com máscaras, também chamadas paramentas, e dançam no espaço sagrado: terreiro. Minha pesquisa de doutorado consiste na relação do jogo de máscara presente nessas festas e na composição dramática que pode surgir no trabalho com o intérprete.

A partir dessas reflexões, é possível ampliar o conceito de dramaturgia, que pode ser entendida como a tessitura das ações de uma representação, ou seja, a tessitura das interações realizadas na *mise-en-scène*. Essa concepção é fundamental para o intérprete criador que compõe seu texto de representação, pois esse texto só se realiza no fazer, a partir da interação dos vários elementos que configuram a cena; entre eles, a máscara.

O texto de representação, em certa medida, não subjuga ou superestima um elemento em relação ao outro; pelo contrário, necessita da sua interação para fluir. Construir um texto de representação não necessariamente quer dizer que se deve construir uma composição textual ou coreográfica. Construir um texto de representação é elaborar uma interação com todos os elementos da cena. O estudante/intérprete que elabora seu texto de representação, no contexto do teatro contemporâneo, realiza uma rede de tessitura ou intertessitura, ou seja, estabelece seu corpo em cena da melhor maneira de se interagir com o todo na cena.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. A. **Máscara**: estratégia de composição física em texto de representação. 2013. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP/HUCITEC, 1991.
- _____. SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP/HUCITEC, 1995.
- FÉRAL, J. **Théorie et pratique du théâtre**: au-delà des limites. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- FREIXE, G. **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXème siècle**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- _____. **La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine**: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretemps, 2014.
- LECOQ, J. **Le corps poétique**: un enseignement de la création théâtrale. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.
- _____. Rôle du masque dans la formation de l'acteur. In: ASLAN, O.; BABLET, D. (Org.). **Le masque du rite au théâtre**. Paris: CNRS EDITIONS, 1999.
- MNOUCHKINE, A. Le masque, une discipline de base. In: ASLAN, O.; BABLET, D. (Org.). **Le masque du rite au théâtre**. Paris: CNRS EDITIONS, 1999.
- _____. **Ariane Mnouchkine**. Dirigé par Béatrice Picon-Vallin. Paris: Actes Sud – Papiers, 2009.
- PEACOCK, R. **A arte do drama**. Trad. de Barbara Heliadora. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- SCHNECHNER, Richard. **Performance**: expérimentation et théorie du théâtre aux USA. Montreuil, THÉÂTRALES, 2008.
- _____. Treinamento Intercultural. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP/HUCITEC, 1995.

Recebido em: 13/06/2016

Aceito em: 12/09/2016