

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
Daniela Maria Antunes de Souza

**A humanidade em cada ser**

O treinamento de ator/atriz com a máscara neutra.

Florianópolis, 2015

**Daniela Maria Antunes de Souza**

**A humanidade em cada ser.**

O treinamento de ator/atriz com a máscara neutra

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
ao curso de Artes Cênicas como requisito  
parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Dra<sup>a</sup> Maria de Fátima de Souza  
Moretti

FLORIANÓPOLIS

2015

*“No dia em que eu sentir o meu pé fraquejar em cena, no dia em que me faltar voz, em que eu me retirar para viver entre essas três colinas de onde a vista se estende até a linha do Jura, eu gostaria que nesse momento algo em mim ainda continuasse a correr o mundo, algo mais robusto, mais jovem e maior do que eu, algo de que me fosse permitido dizer: foi para isso que eu trabalhei.”*

*Jacques Copeau*

## Agradecimentos

À divina essência mãe/pai, que torna tudo possível, sempre presente nas trilhas que percorri, acompanhando minha eterna jornada, meu devir.

À minha família base da minha estrutura de pensamento, que me nutriu não somente de alimento orgânico mas também espiritual e que compreendeu o meu caminho quando este precisou nos distanciar.

À minha orientadora que com tanto carinho me instruiu não somente na escrita deste trabalho mas em toda a minha caminhada acadêmica e que com seu entusiasmo contagiante, despertou em mim o afeto que sinto pelo teatro de animação.

Ao meu companheiro e meus filhos que “pacientemente” me aturaram dividindo-me com este trabalho, vivendo e sonhando junto comigo neste louco e mágico mundo do teatro. Amo vocês!

Aos amigos, sempre dispostos a me ouvir e ajudar. Contando de suas experiências e compartilhando conhecimentos vocês também alegam meu viver.

Gratidão!

## RESUMO

Este trabalho propõe um olhar fenomenológico sobre o treino com a máscara neutra tendo como base teórica os ensinamentos de Jacques Copeau e Jacques Lecoq, argumentando com a prática vivenciada pela autora em diferentes momentos no decorrer do curso universitário de Artes Cênicas. Apresentando como sistema de treino o processo de colocar a máscara, vivenciar a máscara e tirar a máscara, a autora relata e avalia os exercícios aplicados assim como os resultados obtidos e as implicações destes no devir do indivíduo.

Palavras chave: máscara neutra, treinamento de ator, fenomenologia da máscara neutra

## RÉSUMÉ

Cet article propose un regard phénoménologique à la séance d'entraînement avec le masque neutre ayant comme base théorique les enseignements de Jacques Copeau et Jacques Lecoq, en faisant valoir la pratique vécue par l'auteur à différents moments au cours de l'université en arts du spectacle. Présentant comme un système de formation le processus de mettre le masque , l'expérience le masque et enlever le masque , raconte l'auteur et évalue les exercices appliqués ainsi que les résultats et leurs implications sur l'individu de devenir .

Tags: masque neutre , la formation des acteurs , la phénoménologie du masque neutre

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. COLOCAR A MÁSCARA .....	14
1.1 Ponto de Partida.....	14
1.2 Pra Que Serve O Rosto?.....	18
1.3 Da Identidade às Questões de Gênero. ....	21
1.4 Criando Um Espaço Vazio.....	24
2. VIVENCIAR A MÁSCARA.....	27
2.1 O Silêncio .....	27
2.2 O corpo em Movimento .....	28
2.3 Uma reflexão sobre os temas pedagógicos a partir da experiência. ....	34
2.4 A neutralidade.....	42
3. TIRAR A MÁSCARA .....	47
3.1 Do Silêncio à Palavra .....	47
3.2 Um Novo Estado De Consciência .....	48
Bibliografia.....	50
Livros;.....	50
Teses e dissertações:.....	52
Artigos: .....	53

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 máscaras de Amleto Sartori utilizadas na escola de Jacques Lecoq .....	14
Figura 2. Etapas da confecção do molde do rosto. ....	16
Figura 3 modelo de máscara confeccionado no curso de Artes Cênicas da UFSC ..	16
Figura 4 Um feixe de luz na caverna. Desenho de Daniela Antunes.....	29
Figura 5. As três atitudes naturais do comportamento humano. ....	31
Figura 6. As nove atitudes de Lecoq. ....	32
Figura 7. A raiva e a tristeza. Exercício do lenço preto. Momento 02.....	35

## INTRODUÇÃO.

TCC é a sigla para Trabalho de Conclusão de Curso, um trabalho acadêmico de caráter obrigatório e instrumento de avaliação final de um curso superior. É elaborado em forma de dissertação, visando à iniciação e envolvimento do aluno de graduação no campo da pesquisa científica.

Bem, este é um TCC de Artes Cênicas com foco para o Teatro. Teatro é ciência? Não e sim: não, quando pensamos na ciência como algo formal, imparcial distanciado. Mas sim, se nos apropriamos do teatro como meio de investigação do humano, o que não pode acontecer sem certa informalidade e algum envolvimento. Portanto, peço desde já permissão para tecer as palavras deste estudo buscando contemplar ambas as necessidades. Classificando este como um texto "artístico/ científico".

Na busca por um ponto de partida para iniciar minha escrita, me confrontei por diversas vezes com as questões do meu corpo e das inscrições cravadas nele, como este corpo que sou construiu-se ao longo dos anos. Pensava em meu ser como produto e ao mesmo tempo processo, *dasein*, fluxo de vida movendo-se. Refletia a caminho de casa, quando repentinamente fui interrompida por meu filho Ártur, que ao meu lado, em um rompante filosófico me perguntou: Mãe, o que é vida? Parei não mais que um instante e como uma boa aluna que sou, me prontifiquei logo a responder tal pergunta, talvez na esperança pueril de ganhar uma estrela por participação, ou alguns décimos a mais em minha nota final. Contudo, o que tinha diante de mim não era um professor cheio de conceitos querendo me testar, com todo respeito aos mestres, considero que este caso seja ainda mais sério. Respondi que a vida é aquilo que acontece o tempo todo. Embora não tenha sido uma resposta sobremaneira medíocre ou inadequada, senti que era insuficiente. Tal sensação foi reforçada pelo longo olhar lançado pelo meu filho como de alguém que esperava mais.

Depois de uma longa pausa devolvi a pergunta à ele: "E pra você, o que é a vida?" (Ele jogou a cabeça para trás, fechou os olhos e deixou a língua pendurada para fora do lado direito da boca.) Perguntei então: "O que é isso?" Ele respondeu: "É morrer." Depois fixa os grandes olhos no vazio e diz: "eu não sei." Vivenciamos uma cumplicidade tácita naquele momento, nenhum de nós parecia satisfeito com a sua resposta.

Confesso que me angustiei um pouco com suas palavras, por ser uma criança tão pequena, me parecia esta uma visão pessimista ou trágica da vida, contudo depois de refletir melhor entendi a grande sabedoria nas entrelinhas desta fala. Segundo a lei da polaridade tudo o que há no universo natural tem o seu oposto e se evidencia por meio deste, ou seja, só há um norte nomeado por norte, porque há um sul nomeado por sul, o mesmo acontece com calor e frio, bem e mal, vida e morte. Nada há que não tenha seu duplo, que exista e se signifique sozinho. E é o indivíduo quem torna possível estas existências atribuindo-lhes sentido.

Quantas vezes para celebrar a vida, precisamos enfrentar o luto? Matar velhos conceitos para dar a luz a novas ideias. De imediato relatei o tema ao meu trabalho. Para seguir adiante eu necessitava sepultar velhas frases, velhos hábitos e maneiras ultrapassadas de pensar e lidar com essa potência-corpo, meu objeto de pesquisa.

Tenho nos últimos anos passado por um processo por vezes doloroso de transmutação mental e física. Assumi alguns rótulos, inventei outros, e pouco a pouco nada tinha a dizer ou a fazer que sentisse como meu de verdade. Como se surpreendida por uma grande onda, eu me sentia chacoalhando em todas as direções, alheia a minha vontade. Eu precisava respirar! E foi respirando que eu me salvei de me afogar. Quando mais nada parecia real, eu enchi meus pulmões de ar. Não senti nenhum cheiro, nem frio nem calor, senti apenas meu tórax se expandir e depois contrair. Foi como um afago, um abraço. Naquele momento eu sabia; aquilo era real! Eu estava viva! Já não podia assegurar minha sã consciência, mas o meu corpo ainda sabia respirar. Só então eu me dei conta do quão ignorado ele havia sido até aquele momento.

Cresci sob uma lógica socrática onde acreditava que a essência do ser humano é a alma, sendo o corpo apenas matéria limitada, instrumento do qual se utiliza, mas pelo qual não se pode atingir a verdade. Tal proposição me parecia razoável uma vez que pelo meio em que me desenvolvi as questões do corpo não tinham espaço sendo quase sempre desestimuladas ou impróprias. Entretanto minhas escolhas me levaram a outros caminhos, longe dos meus círculos iniciais, onde contra todas as advertências eu decidi fazer um curso de Artes Cênicas.

Havia algo pulsando em mim ansioso pra se libertar, se comunicar. Este “algo” era eu, corpo mudo inscrito, subordinado, ignorado. Passei por toda a graduação sem compreender essa necessidade, sem assumir riscos, me lançava ao

que me era confortável. Até o momento em que nada mais restou se não o caminho. E foi neste caminho que eu me encontrei com a máscara neutra, naquele momento a intenção era fazer uso de um objeto que me desvinculasse destas minhas subjetividades em favor de um corpo que fosse mais liberto, sensível e sendo assim mais comunicativo.

Assisti uma vez uma desmontagem<sup>1</sup> onde uma atriz revivia uma pequena parte de cada um de seus personagens e nos contava como havia sido o processo para atingir tais resultados. Lembro-me das palavras pairando no ar, como se dançassem a melodia produzida pelas variações de um corpo altamente expressivo. Isso me fez repensar minha prática. Na época trabalhava com uma contação de histórias então comecei a me indagar sobre qual o real sentido daquelas palavras que não paravam de sair da minha boca como em uma linha de produção. Elas me pareceram desamparadas, órfãs. Entendi que o corpo deveria ser a origem e o suporte da fala, que cada palavra deveria antes de tudo me atravessar e nessa travessia adquirir sentido para só então se apresentar, caso ainda fosse necessário, uma vez que adquirindo significado no corpo, poderia tornar-se gesto e assim comunicar. Para isso era necessário que este fosse translúcido, livre e dotado de uma expressividade universal legível a todo e qualquer ser humano, não marcado por subjetividades, mas pleno e ao mesmo tempo vazio.

Ao contrário do que se pensa, não nascemos nus. Antes mesmo que nosso primeiro ruído seja ouvido neste mundo, já estamos vestidos com os inúmeros rótulos que nos impõe: sexo, signo, nome, sobrenome, nota no apgar, peso, medida, tipo de parto... Todos esses rótulos formam com o passar dos anos uma espécie de pintura corporal que mancha a pele, macula, marca de forma tão clara e visível que desde então, já não se torna mais possível nos apresentemos neutros a quem quer que seja; estaremos sempre pintados. Ainda nesta linha de raciocínio o que dizer então da busca pela neutralidade em um corpo feminino, que há tanto tem sido referenciado como objeto de desejo ou de posse, cercado de tabus, dogmas e regras de conduta. Como em face de tais paradigmas, almejar um corpo onde toda a humanidade se reconheça, se as subjetividades, parecem se impor, determinando os caminhos por onde podemos seguir? Este é um texto com muitas perguntas, às quais pretendo investigar no decorrer da pesquisa.

---

<sup>1</sup> Desmontagem: Evocando os mortos – poéticas da experiência. Espetáculo da tribo de atores “Ói nós aqui traveiz” integrante da programação da 21ª edição do festival Iznard Azevedo. Florianópolis – outubro de 2014.

A prática com a máscara neutra como processo pedagógico na formação do ator, surge na Europa em um momento onde a humanidade em crise, precisava se olhar sob um ponto de vista diferente. Os indivíduos perdidos no término de uma guerra já na iminência da próxima necessitavam reconhecer no outro aquela centelha que nos une como espécie. Neste cenário também ganharam força e adeptos as filosofias como a fenomenologia e o existencialismo. Observando a realidade da maneira como ela se apresenta, e o sujeito como um ser existencial, sem interpretações que advenham da vida pregressa do EU ou que atribuam culpas e virtudes a forças externas de domínio e poder. Apenas o fenômeno tal qual ele se apresenta.

A atitude da máscara neutra é a meu ver, potencialmente fenomenológica. O próprio termo “neutra” sugere que ela não se interessa pelas lutas internas do indivíduo que a está vestindo, apenas interessa-lhe o momento do existir, a essência humana no gesto. Cada situação para ela é inédita como seria para a criança que está descobrindo o mundo. Associo esta fala à imagem de uma pessoa que vê o mar pela primeira vez. Essa pessoa, pouco a pouco, se aproxima da água, une as pontas dos dedos, molha no mar e prova o líquido para saber que gosto tem. E volta a fazer esse mesmo ritual todos os dias, até que depois de algum tempo observando essa prática, um velho pescador pergunta a essa pessoa por que motivo ela continua fazendo aquilo, se já sabe que é mesmo salgada. E ela tranquilamente responde que nem um dia sequer elas repetiram de sabor. Essa história nos leva a acreditar que cada olhar é único, cada experiência é vivida apenas uma única vez, cada momento é eterno na efemeridade do instante que ocupa.

O treino com a máscara é constante e deve ser visto sempre com o frescor da primeira vez. Contudo para fins de aprendizado, de tempo em tempo faz-se necessário a coleta de dados, relatos, impressões que possam demonstrar a evolução deste trabalho. O que faço agora é um convite para que juntos possamos reconstruir os passos de uma jornada à luz de minhas memórias e reflexões sobre esse caminho que até agora percorri com a máscara neutra. Tal caminho se constitui basicamente de três etapas que considero como o processo de treinamento do ator/atriz com a máscara neutra: colocar a máscara, vivenciar a máscara e tirar a máscara. Supondo que aceites tal convite; caminhemos!

*Os olhares são um movimento de ir e vir. Uma  
via de dupla mão.  
Quando cruzam, e encontram-se, interagem.  
Vagam na imaginação, voltam à realidade,  
representam.  
E, mudando a visão,  
dão movimento ao interior (imaginário) e  
exterior (representação).  
Mundos, interno e externo que conversam e, ao  
travar este diálogo,  
impulsionam mente e corpo, integrados numa  
nova práxis. Não há olhar definitivo.  
Os olhares são sempre provisórios: apreendem  
a realidade num momento,  
filtram-na com as lentes de agora e, quando  
alteram uma trajetória de conduta importante  
na vida, promovem uma aprendizagem  
significativa. Quando sensibilizam-se para  
novas leituras e ressignificações  
re-estabelece-se a dinâmica da vida*  
KOMATSU, 2003

# 1. COLOCAR A MÁSCARA

## 1.1 Ponto de Partida

Em minha jornada com a máscara tenho três importantes momentos de registro de experiências, são olhares de diferentes perspectivas. O primeiro foi no ano de 2010, durante a graduação neste curso quando frequentei as aulas da disciplina até então optativa de máscaras. O segundo em 2014 quando prestei monitoria à esta mesma disciplina e o terceiro, este ano por ocasião da escrita deste texto. Doravante denominarei estes momentos, 1, 2 e 3 respectivamente.

Sempre que vamos trilhar um caminho desconhecido é importante colhermos informações a respeito deste para sabermos, mesmo que superficialmente, em que tipo de território estaremos nos aventurando. Proponho que seja aplicada esta prática também nesta nossa jornada. Para tanto lançaremos um breve olhar sobre a pedagogia da máscara neutra em seus dois principais referenciais: Jacques Copeau e Jacques Lecoq. Na história do teatro, o primeiro relato que temos da utilização da máscara neutra com fins pedagógicos, data do início do século XX, na França com Jaques Copeau, ele a chamava de “noble” pela postura que seus atores assumiam ao calçá-la. Fora alguns relatos ou suposições, não há fotografia ou desenho que nos ilustre como era essa máscara. O que temos é um modelo utilizado por Jean Dasté elaborado à partir da máscara de Copeau.

Jaques Lecoq deu continuidade ao trabalho de Copeau, aprofundando suas pesquisas na máscara como ferramenta de treinamento de atores. Elaborou uma rica pedagogia e reuniu imagens e



Figura 1 máscaras de Amleto Sartori utilizadas na escola de Jacques Lecoq

documentos suficientes para transmitir esse conhecimento às

gerações futuras. Mesmo após seu falecimento em 1999, sua escola, que continua

em funcionamento na França, utiliza a mesma máscara pensada por ele e pelo artesão e mascareiro italiano Amleto Sartori. Ela possui grandes orifícios para os olhos, dois menores no nariz para respirar e uma pequena fissura entre os lábios. Não revela nenhuma expressão e diferencia masculino e feminino.

Muito além da materialidade, a máscara neutra é um objeto especial, é um rosto que está em estado de equilíbrio e que passa a sensação física de calma. Como os objetos de poder de um xamã, ela altera o estado do ator subtraindo-lhe suas tensões habituais.

Uma boa máscara neutra é muito difícil de ser feita...

Utilizamos máscaras de couro, fabricadas por Arnleto Sartori, que descendem da máscara nobre, de Jean Dasté. A nobre era um pouco "japonizante", mas tinha, em comum com a neutra, o fato de ser igualmente uma máscara da calma, sem uma expressão particular, em estado de equilíbrio. (LECOQ, 2010, p. 69).

Tal objeto deve ser um pouco maior que o tamanho real do rosto e não pode aderir a este. Geralmente é feita em couro ou papel nas cores marrom ou parda. Não deve conter traços étnicos ou detalhes que a desviem de sua natureza e função. Ela precisa facilitar o encontro de quem está calçando-a com o estado de neutralidade que precede toda ação humana. É a base de todas as outras máscaras.

No curso desta universidade utilizamos um modelo inspirado no de Lecoq, porém contando com algumas modificações que julgo importantíssimas a esta discussão. A primeira grande diferença em minha opinião é ainda anterior à aparência da máscara em si, trata-se de como ela é confeccionada. Já nos primeiros encontros da disciplina somos convidados à fazer o molde de gesso de nosso rosto, molde este muito útil pois dele pode-se confeccionar qualquer máscara que precisarmos, inclusive, é claro, a neutra. E é esta primeira impressão que se tem quando ficamos frente a frente com nossa face, sem vida, sem cor, sem sequer um esboço de expressão, que nos introduz neste processo de grande introspecção. Para uns a sensação é de riso, para outros de medo ou angústia e ainda há aqueles aos quais não se passa nada, sendo esses os casos mais raros.



Figura 2. Etapas da confecção do molde do rosto que servirá de base para a máscara neutra.



Figura 3 modelo de máscara confeccionado no curso de Artes Cênicas da UFSC

Na superfície do molde assentamos pequenas quantidades de argila em cada marca mais evidente de nossas feições. Cobrimos os olhos os relevos entre nariz, boca e queixo e se preciso, atenuamos o relevo do zigomático. Depois, camada por camada, cobrimos essa face com pequenos pedaços de papel e cola, esperamos secar e retiramos do molde, já não se trata mais do nosso rosto coberto de argila e papel, trata-se de uma nova presença que não nos pertence, mas é parte de nós. Considero este momento como o nascimento da máscara que fica adormecida até que a despertemos, o que acontecerá nos próximos encontros.

Diferentemente do processo das escolas francesas, neste método, não somos apresentados a um objeto pronto, pelo contrário, somos convidados a fazê-la nascer por nossas mãos o que diminui o impacto inicial deste encontro ao passo que cria certa identificação com o objeto máscara. O momento de contemplá-la passa por todas as suas camadas: um gradual abandono da ideia do eu restando apenas a base comum ao ser humano. Outra importante modificação neste modelo de máscara que usamos está no tamanho dos orifícios destinados à visão e à respiração. Os olhos bem menores impedem a visão periférica e dificultam a orientação no espaço, requerendo maior atenção aos movimentos, favorecendo a concentração. E na total ausência de qualquer orifício de passagem de ar na região da boca, tanto a inspiração quanto expiração, acontece por via nasal, o que pode causar tontura e falta de ar, relatos desta natureza não são incomuns. Contudo uma pequena alteração no tamanho das aberturas pode reverter tais incômodos.

O caso não é sobremaneira comparar qualitativamente a máscara de Lecoq com o modelo que se utiliza no curso, porém faz-se necessário ressaltar as particularidades de ambas para fins de avaliação das possibilidades pedagógicas destas. Mesmo partindo de nossas próprias formas, nossa máscara não possui característica de gênero sendo, portanto muito apropriada em tempos onde os corpos têm tamanha autonomia, podendo transitar do masculino ao feminino ou vice e versa de acordo com as suas necessidades ou desejos. Falaremos mais a respeito um pouco adiante no item identidade.

O programa da disciplina prevê além de um conteúdo teórico acerca do uso das máscaras no teatro, aulas práticas onde se pretende apresentar o aluno ao treino. Logo no início, somos solicitados a escrever um diário relatando os exercícios e as nossas impressões acerca destes. Este diário, acrescido de fotografias e vídeos das aulas e algumas anotações avulsas formam o material de

consulta do momento 01 (em 2010 quando frequentei as aulas como aluna). O material do momento 02 ( quando fui monitora da disciplina), conta com uma série de fotografias e vídeos dos exercícios realizados em sala de aula e um diário de observação das turmas da disciplina de teatro de animação I, com anotações minhas sobre os temas a execução destes. E o material do momento 03 (atual, se refere ao treino associado à escrita deste trabalho), é composto por um diário de treino escrito por mim desenhos meus de imagens suscitadas pelos exercícios além de uma proposta de treino individual elaborada a partir de temas encontrados no livro de Lecoq e adaptados para fins de pesquisa.

## 1.2 Pra Que Serve O Rosto?

Colhidas as informações e conhecendo melhor a trilha que faremos iniciamos nosso caminhar em direção às misteriosas dunas da face humana... “A primeira lição é a descoberta do objeto. Começo mostrando a máscara.” (LECOQ, 2010, p.69)

Antes de calçar a máscara pela primeira vez, somos instruídos a contemplá-la da maneira como nos parecer conveniente, olhá-la por diferentes ângulos, tocá-la de olhos fechados, perceber as formas os relevos, mesmo sendo ela neutra, deve nos transmitir algo. Por mais que já tenha existido todo o processo de “gestação” da máscara, esse contato é importante deve ser apreciado com calma, no tempo de cada um. Contudo em um curso onde se tem apenas algumas aulas para apresentar um denso conteúdo, momentos como esse podem ser prejudicados pela preocupação em se ter tempo para as outras atividades. Tanto no momento 01 quanto no 02, percebi a mesma carência, talvez um pouco acentuada pelo caráter juvenil das turmas, naturalmente ansiosas..

Nas turmas observadas no momento 02 os comentários em relação a esse primeiro encontro também incluíam a dificuldade de respirar, o incômodo causado pelo próprio objeto em contato com o rosto, desconforto com o elástico apertando a cabeça, e reclamações quanto ao desnível do orifício destinado à visão. Todas essas observações por mais legítimas que possam ser ao meu parecer muito mais refletem um processo de adaptação interno que externo: a autoafirmação de um sujeito da percepção em seu espaço de limiar que procura adaptar-se a um

objeto que se propõe inserir-se na zona de transição entre o interior (alma) e o exterior (corpo) do ator.

Segundo Proust na obra *O caminho de Swann*, “*nós não somos um todo materialmente constituído, idêntico para todas as pessoas,(...)Preenchemos a aparência física do ser que vemos com todas as noções que temos a seu respeito.*”

PROUST, Ou seja, o nosso interior é esquematizado pelo exterior, tomamos os sinais externos como materialização dos processos internos como se aqueles representassem a maneira de existir destes. Nessa linha de raciocínio tomamos o corpo em especial o rosto como superfície de inscrição da alma. Quando somos privados desta representação na nossa própria face, vivenciamos uma importante alteração no processo de devir-exterior de um interior que por vezes ocasiona medo, outras ansiedade ou insegurança. O corpo é o local onde se transformam os espaços e o rosto é o que permite a significância de um traço fisionômico em diferentes estados ou intenções.

À esta argumentação apresento a fala de Gil, que nos traz a concepção de Delleuze e Guattari em *Mille Plateaux*:

Antes do rosto, afirmam eles, há a <<rostoidade>> (visagéité), que é uma máquina abstrata um agenciamento entre dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro. Todo rosto concreto tem o seu muro branco, e suas zonas desérticas imensas (tal como aparecem os grandes planos de rostos no cinema), como seu buraco negro (os olhos, o olhar). O muro branco é a superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjetivação. (GIL, 1997, p. 164).

Quantas vezes neste muro branco nos expressamos com pichações ou marcas que nada dizem ou pior dizem do que não sentimos, coisas que não conhecemos e não acreditamos, as mentiras sociais que somos instruídos a praticar desde a mais tenra infância. Assim, o processo de subjetivação é o ato de tornar-se reflexivo e construir-se a si mesmo como sujeito. Talvez por isso no início da relação com a máscara neutra muitos procuram expressar-se em suas particularidades não conferindo ao resultado final dos exercícios o caráter de neutralidade esperado.

Ainda no que se refere ao olhar, é bastante conhecida a frase que diz que os olhos são a janela da alma, isso porque em nossas relações buscamos no olhar do outro, aprovação ou segurança, analisamos esse olhar e tudo mais que o cerca, como as linhas de expressão, os lábios, o ângulo das sobrancelhas, e tudo

isso nos diz como, ou por onde prosseguir; se podemos ou não acreditar naquela pessoa. A visão de uma face sem feições e cujos olhos são pequenos orifícios quase sempre negros, causa estranheza, não por se tratar de algo insólito, mas por nos mostrar a essência de uma face humana em equilíbrio num corpo que se move e intenciona nos dizer algo.

Como então reagir diante deste ser e ainda além disto, como corporificar este ser sem expressões faciais? Afinal de contas parece uma pergunta com uma resposta óbvia, contudo realmente sabemos pra que serve um rosto? Podemos almejar comunicação humana sem ele?

Podemos avançar que o rosto é o suporte da relação de signo, digamos da relação significante-significado que nasce do esgueiro. E o equívoco necessário, que faz que tomemos o exterior pelo interior, funda-se, antes de mais, no rosto. Não há relação de sentido que não reenvie, de perto ou de longe, a um rosto. (GIL, 1997, p. 164).

O rosto parece ser o caminho mais fácil para se comunicar com alguém. Uma via de rápido acesso por onde recebemos de forma simplificada os sinais de relação dos indivíduos com o exterior, porém segundo Decroux, que assim como Copeau *utilizava em algumas das suas aulas o rosto dos alunos coberto com um tecido para neutralizá-lo, o rosto é um...*

...instrumento de mentiras, partidário da verborragia.[...] se explica, se mendiga, se faz ver ao outro quanto ganhará para servir-nos, desenham-se promessas ou ameaças. A face está impregnada dos nossos pensamentos mais recorrentes e, por consequência, não muito belos.[...] (DECROUX, 2000, p.181 apud LINHARES, 2011, p.105)

Não parece, portanto um meio confiável de se estabelecer uma comunicação com o outro, muito menos uma que se baseie na confiança como é o caso da cena. No teatro toda relação é um pacto firmado entre ator e espectador, este pacto só se efetivará se o primeiro transmitir ao outro uma sensação de credibilidade. Voltando ao muro branco de Proust precisamos monitorar esse espaço para que não haja nele inscrições falsas ou sugestões de estados ou ideias que não colaborem com o sentido da ação cênica.

Nosso cérebro trabalha com imagens como códigos cujo sentido é um acordo, o estranho não é reconhecido de forma imediata. Precisa ser processado aceito, os rostos servem para comunicar, porém devem estar em harmonia e concordância com o corpo. Um rosto que fala sozinho corre o grande risco de não se expressar de maneira satisfatória ou parecer artificial. É o corpo em sintonia com esta face que torna a ação verdadeira e orgânica. Para que essa sintonia aconteça é necessário silenciar o rosto e ouvir o corpo, pois, pode-se esperar que quando os rostos se calam, os seres podem perceber-se em seus pensamentos, sentimentos, sensações, através da mediação do corpo.

### **1.3 Da Identidade às Questões de Gênero.**

Neste momento em que já compreendemos que o rosto não pode ser o único suporte de nossa comunicação com o mundo e que para o teatro não é mais uma opção agir de acordo somente com as nossas dinâmicas internas, chegamos a questão da identidade. Se na máscara neutra não temos um personagem, então não tenho um “outro” para representar e também não sou mais eu que me apresento. Como então prosseguir? Conforme o diário do material 01 naquele momento Colocar uma máscara é o primeiro passo para uma perda de identidade. Perde-se o próprio rosto e põe-se assim em contato com o mundo e com o desconhecido.

Mas afinal, o que é a identidade? Segundo o dicionário é o conjunto de caracteres próprios de um ser humano. Firmamos nossa identidade como um modelo, um manual para nos distinguirmos das outras pessoas no mundo. Através dela somos únicos, irreproduzíveis, indivíduos. Nela apoiamos nossa essência. Contudo sabemos que a pessoa humana está em constante evolução e que em seu devir não pode ficar atrelada á imposições e formas, de modo contrário precisa deixar-se moldar pela existência. Desta maneira podemos entender a identidade como o conjunto das vivências de cada indivíduo.

*Copeau* acreditava que os atores punham suas identidades em jogo ao dar vida à um personagem e que estes corriam assim o risco de perdê-las juntamente com suas faces. Que a profissão tendia a desnaturá-los sendo consequência de um “comércio estranho” vigente naquele tempo (e por que não ainda hoje) que exigia sempre representações arrebatadas, exageradas e artificiais.

Sartre em um de seus textos sobre teatro, intitulado “Un theatre de Situations” diz que o ator se doa para que uma personagem fictícia tome corpo e exista fazendo-se assim o “suporte do não ser” Ele continua fazendo uma comparação entre o trabalho do ator, do escultor e do escritor. Ambos fazem arte, contudo o material de trabalho destes é algo externo, como um bloco de mármore ou cognitivo como a linguagem, eles podem trabalhar em diferentes projetos sem contudo terem de alterar suas personalidades. “O ator não o pode: seu material, é sua pessoa, seu objetivo: ser irrealmente um outro”. SARTRE,1992, p.218-219.

Entendendo que a personagem é irreal, porque real pode se dizer daquilo que vemos e que está no mundo independente da minha percepção, assim sendo o trabalho do ator materializa o que é irreal, cria existências. Essas atravessam seu corpo, ganham forma neste e depois quando se vão quase sempre deixam rastros vestígios de sua passagem. Entretanto isso não é uma regra, talvez para a maioria das pessoas não seja sequer possível. A identidade (personalidade) de um ser não existe separada da matéria. Corpo e alma formam um organismo vivo e viver é mover-se, transformar-se constantemente. Se verificamos que nosso modo de ser mudou depois de determinada personagem não significa que nos perdemos mas sim que aquele olhar, aquela existência nos tocou a ponto de assumirmos como nossas tais características enquanto estas continuem a nos fazer sentido.

Para que o ator não mais apoiasse o trabalho somente em sua dinâmica interna podendo assim alcançar atuações fortes apoiadas no potencial do gesto, Copeau influenciado pelo teatro oriental iniciou com os alunos do Vieux Colombier a pesquisa com a máscara neutra que ele chamava de “noble”.

O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papier-maché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela, tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara, sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda a sua personalidade, é a verdadeira natureza de suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem a ajuda da máscara. COPEAU, apud Eldredge, 1993, p.121

Ele acreditava no grande potencial do treino com a máscara para colaborar com o trabalho do ator e se unirmos a fala de Copeau com a de Jacques Lecoq teremos uma síntese desta questão identidade e máscara neutra.

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. (LECOQ, 2010, p.71)

A utilização da máscara nos conduz de forma imediata a este estado de descoberta, por mais que seja a mesma sala e os mesmos objetos que estamos habituados a reconhecer, tudo nos parece novo. Para que isso aconteça precisamos encontrar meios de burlar nosso sistema cognitivo, abdicando de nossas vivências uma vez que o corpo reage ao que conhece e cria uma memória deste evento. Se procuramos reagir como se o mundo todo fosse novo não podemos acessar tais memórias essa é a essência da máscara neutra, atingindo-se este objetivo ficamos prontos para tirá-la e atuar sem ela, conscientes dos limites entre a personagem e o próprio “eu” do ator. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a utilizando ficamos privados de nossas peculiaridades, podemos também entendê-la como um meio de proteção, de resguardo das nossas individualidades. Que ao passo que nos torna mais sensíveis para o olhar interno capacita-nos a reconhecê-las e colocá-las a disposição das necessidades da cena quando for o caso.

Ainda nesta questão da identidade, foi de suma importância na minha experiência a utilização de uma máscara que partisse de meu próprio molde, mas que não apresentasse caracteres que fizessem distinção entre masculino e feminino. Como já disse anteriormente, em tempos onde os corpos têm tamanha liberdade para transitar entre os gêneros não me parece fazer sentido pensarmos em uma neutralidade feminina e outra masculina. É claro que se nos pusermos a pensar existe ainda um estereótipo que serve como identificação tanto de um como do outro, entretanto é mais uma rotulação uma caricatura do que uma atitude orgânica, tendo em vista que encontram-se em processo de extinção modelos de conduta sexistas que determinem como deve agir a pessoa humana, sem respeitar suas particularidades, pautando-se apenas por suas características biológicas de sexo.

Tal observação pode ser realizada por mim apenas no momento 02 quando no papel de monitora, verifiquei o padrão comedido das ações realizadas pelos corpos femininos em contraponto com as ações geralmente amplas praticadas pelos corpos masculinos independente das identidades de gênero que assumissem.

Essa diferença ficava mais acentuada quanto maior fosse a faixa etária das pessoas. Nesse sentido a máscara neutra pode funcionar como agente facilitador de um processo de libertação dos corpos, culturalmente tolhidos de sua expressividade plena e autônoma.

Não sei se pelo desequilíbrio natural da gestação (segundo e terceiros trimestres) ou se foi uma dificuldade encontrada por todos, mas senti todo meu corpo em desordem, não tinha visão periférica, sentia a todo o momento que ia tropeçar ou esbarrar em alguém (...) não tem como ser neutra andando como uma pata. (Trecho do diário no momento 01)

Procuo identificar minhas limitações físicas e trabalhá-las também sob o princípio da neutralidade. Afinal de contas os corpos humanos são diferentes e por mais que assim sejam continuam pertencendo ao mesmo grupo existem pessoas magras, existem pessoas gordas, existem mulheres grávidas, mulheres barrigudas, homens barrigudos, todos são seres de uma mesma espécie e podem representar aos outros através do fator que os une como tal. (Trecho do diário momento 03)

Nas turmas que observei no momento 02 dispúnhamos de pouco tempo e regularidade para que pudesse se verificar um padrão, contudo em minha experiência pessoal, o treino com máscara foi um divisor de águas em minha vida profissional. Nos relatos de campo pode-se notar um amadurecimento em relação ao treino, resultado do trabalho que realizo de maneira metódica há cerca de um ano. Padrões de conduta social que determinavam meu modo de agir em diferentes situações configurando meu corpo como feminino ficaram sobremaneira visíveis com a máscara e puderam aos poucos ser eliminados, assim como deixaram de importar algumas crenças relacionadas à estética do corpo da atriz. Os dados que tenho ainda não são suficientes e nem é o objetivo deste trabalho investigar tais fatos de maneira sistemática, contudo creio serem apontamentos importantes e merecedores de atenção.

#### **1.4 Criando Um Espaço Vazio**

O ato de subjetivação seguido desta crise dos valores e referências de identidade e a reestruturação da relação ator-máscara são os primeiros passos desta importante fase da jornada: a limpeza do ser. Yoshi Oida em seu livro O ator

invisível, nos diz que antes de começar qualquer coisa é importante limpar o espaço de trabalho. Esvaziá-lo, desfazer-se de tudo o que é inútil não como uma preparação mas como parte essencial do trabalho. Segundo ele: *“A palavra ‘preparação’ tende a sugerir que a etapa seguinte é que é importante. Não é esse o caso. A ação de limpar já é útil por si mesma.”* (OIDA, 2001 p. 26) Ele se referia não somente ao espaço físico, mas também ao nosso interior. Do ponto de vista das pedagogias que se utilizam da máscara neutra perceber o mundo com o frescor da primeira vez exige do ator-atriz uma atitude de limpeza de corpo e mente, dispensando o que é supérfluo ficando apenas com a essência do humano. Quando Copeau dizia que os atores assumiam uma atitude nobre quando estavam com a máscara ele se referia à uma certa postura adotada por estes por meio do objeto. Pareciam cerimoniais destacados do tempo-espaço da sala de treino para uma atmosfera etérea, sublime, ou melhor, não cotidianos.

Na vida diária, tudo se faz "de qualquer jeito". Vamos dar três exemplos. Primeiro: quando fazemos uma prova ou falamos com um intelectual, tentamos não usar "de qualquer jeito" o pensamento ou as palavras, mas, sem percebermos, esse "de qualquer jeito" estará em nosso corpo, que permanecerá ignorado e desleixado. No entanto, se estivermos com alguém que está sofrendo, nossos sentimentos não ficarão "de qualquer jeito", sem dúvida seremos gentis e atenciosos, mas nossos pensamentos podem ser vagos ou confusos, assim como nosso corpo. E no terceiro caso, quando guiamos um automóvel, o corpo inteiro pode estar mobilizado, mas a cabeça talvez divague, à deriva, pensando "de qualquer jeito". ( BROOK 1999, p.07)

Quando falamos em não deixar transparecer nossas maneiras particulares de efetuar determinada ação quando se usa a máscara, também não estamos dizendo que tais ações devam ser praticadas "de qualquer jeito", mas sim de um jeito específico que está ao alcance de toda e qualquer pessoa humana. Essa confusão parece muito costumeira nas turmas que iniciam o treino da máscara. Fazer "de qualquer jeito" não serve para a arte e para fazer do jeito específico pretendido é necessária muita disciplina como a dos atores orientais. Yoshi conta que sempre antes de cada ensaio os atores limpam o espaço, não de qualquer jeito como ele próprio relata, apenas para *“se livrar da sujeira”*, mas de certo modo tradicional que trabalha ao mesmo tempo corpo e mente sendo muito bom para

treinar a concentração profunda elevando a qualidade extracotidiana dos seus gestos.

Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos — pensamento, sentimento e corpo — devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa. (BROOK, 1999, p.07)

É utilizando-se da máscara neutra da maneira correta que se alcança este estado de equilíbrio e harmonia entre corpo, mente e espírito. Assim como no Japão os panos de algodão umedecidos limpam o espaço de trabalho, aquele que pratica com a máscara neutra se utiliza dela para criar um espaço limpo e vazio em si, ela se encarrega deste esvaziamento deixando no ator apenas o indispensável, a essência do humano. Tendo este espaço disponível, pode-se preenchê-lo com as mais variadas formas e nuances a cada novo trabalho, esvaziando-se depois, para preenchê-lo novamente como num ciclo em constante movimento.

## 2. VIVENCIAR A MÁSCARA

### 2.1 O Silêncio

No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. (GENESIS 1:1,2)

Do vazio, pode-se criar um mundo. A terra e os céus existiam antes do som. Durante uma tempestade, primeiro enxergamos a luz dos raios e depois o trovão, existe um intervalo silencioso entre eles, que detém um significado como no início da vida o embrião cujo som ainda não ecoou pelo espaço o silêncio é a vida em potencial e uma das premissas do vazio. Primeiro o silêncio total de corpo mente e espírito deste silêncio surge um novo estado de consciência uma tensão positiva que nos impele ao desejo de comunicar. Merleau-Ponty chama esta tensão de *intenção de significar* e atribui a ela a origem da fala.

Nossa vista sobre o homem permanecerá superficial enquanto não remontarmos à essa origem, enquanto não encontrarmos, sob o barulho das palavras, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. MERLEAU-PONTY ,1971 p.194

A origem da fala é um vazio determinado, uma carência ou desejo de falar, algo como o silêncio embrionário. A fala original é a ruptura de um determinado silêncio. Não um silêncio qualquer como o “de qualquer jeito” que Peter Brook nos fala em seu artigo, mas um certo silêncio embrionário como o da criança que aprende a falar e atribui a cada palavra um corpo específico, um gesto, tornando-a de certa maneira tátil, substancial, palpável. AmatuZZi explica esse silêncio primordial de Merleau-Ponty como sendo a “alma da palavra” que se substancializa e significa por meio da fala e continua afirmando que *a ruptura do silêncio que dá origem à fala não é propriamente a eliminação do silêncio, mas uma realização dele.*(AMATUZZI, 2001, p.26 )

Quando em meu trabalho comecei a me criticar quanto à origem e necessidade das palavras do texto que eu pronunciava ainda não havia formulado este pensamento, contudo hoje acredito que tal situação foi o ponto de partida para este aprendizado. Se em um espetáculo o texto falado é importante ou até

indispensável ainda assim o trabalho deve começar pelo silêncio e dele devemos extrair o desejo de significância e a organicidade da fala. Para que o que é dito seja vivo, preenchido, dotado de sentido. Acho também importante ressaltar que em teatro, fala não significa somente o som que sai de nossa boca, fala-se no teatro com todo o corpo, nenhum movimento pode ser banal nenhum gesto inocente, tudo comunica caso contrário não precisa estar ali.

No treino com a máscara neutra esse silêncio é muito natural uma vez que ela não possui boca e nos ensina a economia de movimentos. O vazio criado nos abre a percepção para outras perspectivas como a respiração e a sincronicidade dela com o caminhar e o quanto esse ajuste tão simples modifica a presença do corpo em cena. Como apenas respirando conseguimos ativar diferentes estados do ser, tal sutileza não seria percebida se estivéssemos nos movendo ou falando indiscriminadamente. O silêncio pode nos trazer medo e uma das reações deste estado de pânico é tentar preenchê-lo procurando dizer ou fazer qualquer coisa que o afaste. Segundo Brook, *a maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos.* (BROOK, 1999 p. 9) Um pouco adiante neste mesmo texto ele diz que enfrentar esse medo, sentar-se e ficar imóvel ou calado é um ato de coragem. Enquanto não trabalhamos essa ansiedade dentro de nós continuamos não dando significância as palavras e gestos que praticamos permanecendo num vazio, mas não um vazio criativo carregado de intenções e sim um vazio verborrágico, gesticulativo e covarde.

Neste momento chegamos à gruta, a caverna, daqui só poderemos sair quando depois de explorarmos todas as potencialidades do silêncio nos sentirmos prontos para responder orgânica e corajosamente ao impulso de nos movimentarmos.

## 2.2 O corpo em Movimento



Figura 4 Um feixe de luz na caverna. Desenho de Daniela Antunes parte do material de consulta do momento 03

Após vivenciarmos o vazio e o silêncio, um feixe de luz nos alcança e nos convida a agir. Como a deusa Amaterazu, somos tomados pela curiosidade de saber o que há do lado de fora da gruta. O lado que não conhecemos, pois já não é mais possível voltar para o lugar de onde chegamos. Nossa melhor opção é seguir a diante, ver até onde este feixe de luz nos leva, permitir que ele nos toque, nos permeie. Renato Ferracini no texto de apresentação do livro “Corpos em fuga, corpos em arte” nos conta esse mito Xintoísta como introdução ao tema do corpo em criação. Neste texto ele problematiza a questão do corpo criativo e o corpo cotidiano e as relações de poder que os constituem e de certa maneira delimitam os territórios por onde este e aquele podem se mover.

... buscar uma postura positiva de vida, um dizer “sim” ao mundo. Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. [...] ou seja, resistir ao homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga através dessa identidade, o outro. FERRACINI, 2006, p. 14.

Ao seguir a luz deixamo-nos seduzir pelo novo, pelo outro como Amaterazu, que se atraiu pela dança de Uzume e o riso dos outros deuses. Essa é também a postura da criança que se permite levar pelo desconhecido e age motivada pelo desejo da descoberta.

Despertando a máscara abrimos os olhos para um recomeço. Somos agora muito mais livres do que antes. Mas não se deve parar para pensar nisto. Pensando corremos o grande risco de paralizarmos diante do infinito que se apresenta a nós. Caminhamos então curiosos até a fenda da gruta por onde entra a luz e quando saímos nos deparamos com um pequeno vale cercado de montanhas algumas cobertas de vegetação outras apenas rocha por detrás das quais o sol se esconde como que para nos dizer que ali esta também nosso destino. Para continuar devemos cruzar o vale, escalar as montanhas e descer para o outro lado. No entanto anoitece e estamos sozinhos neste vale por isso não convém que façamos muito estardalhaço, contudo é necessário que a caminhada prossiga. E é com essa atitude econômica porém curiosa e disponível que exploramos o universo da máscara neutra. O seu movimento parte do vazio, é o ponto zero do comportamento humano.

Desde Copeau muitos profissionais de teatro tem se dedicado ao estudo do movimento humano utilizando-se da mímica como método de análise e reprodução deste. Dentre eles destacarei quatro. O quarteto francês: Etienne Decroux e Jean-Louis Barrault alunos de Copeau, Marcel Maceau, aluno de Decroux e Jacques Lecoq, destes o que possui uma visão mais ampla sobre a mímica.

Decroux e Barrault inauguraram uma modalidade chamada mímica dramática, hoje também conhecida como teatro físico ou mimo corpóreo. Marcel Marceau seguiu seu caminho pela vertente da pantomima ou mímica branca, uma arte valiosa, porém autônoma, desvinculada do teatro muito mais ligada ao virtuosismo que às necessidades da cena. Foi uma grande preocupação do mestre Lecoq no início das atividades da escola a questão da associação do nome desta à mímica branca que estava no auge naquela época. Assim convidou no início de suas atividades o mestre Decroux para dar aulas de sua preciosa técnica aos alunos da École Internationale de Theatre. Sua arte (do mimo corpóreo) parte do jogo e das infinitas possibilidades de criação no teatro a partir do corpo em movimento.

Os quatro descendem de Copeau, mas cada um seguiu seu próprio caminho. No de Lecoq a estrutura do movimento ganha destaque, pois este trouxe

de seu histórico de atleta os conhecimentos que agregou aos ensinamentos recebidos. Segundo Decroux o movimento pode ser concebido como uma sucessão de atitudes. Lecoq complementa essa informação dizendo que as atitudes devem surgir do corpo e estruturar o movimento. Ele começa essa análise *à partir de três movimentos naturais que se conhecem da vida: ondulação, ondulação invertida e eclosão*. LECOQ, 2010, p.117

De acordo com seu pensamento a eclosão corresponde à atitude de quem atua com a máscara neutra. *A eclosão é uma sensação global a ser descoberta, que pode ser realizada em dois sentidos: em expansão ou em concentração*. LECOQ, 2010, p.121. É uma postura de quem “está com” inicialmente ocupando o menor espaço possível depois se expandindo lentamente até alcançar a maior porção de espaço possível de ser ocupada pelo seu corpo. Essa ação desenvolve o equilíbrio, a concentração e a fluidez.

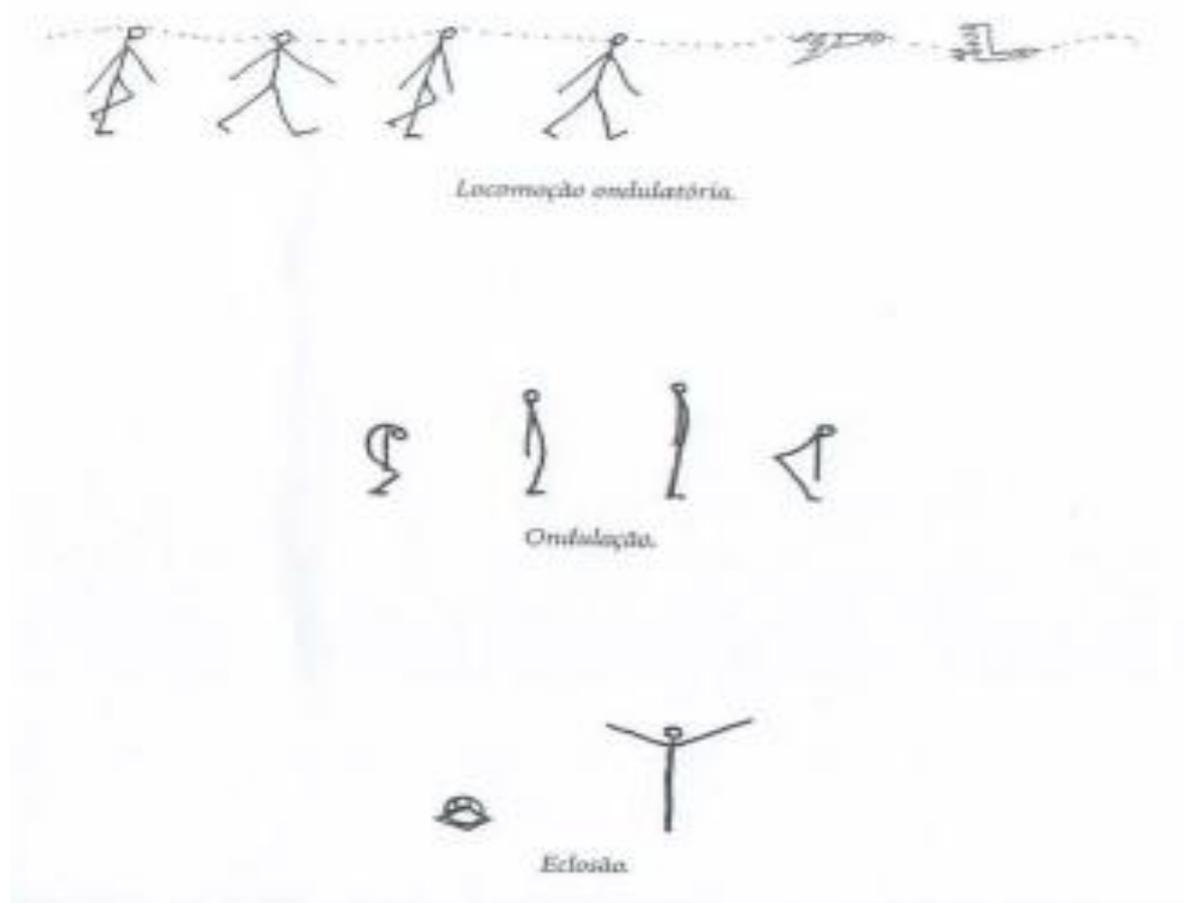


Figura 5. As três atitudes naturais do comportamento humano. Fonte: LECOQ. *Corpos Poéticos*. 2010, p.118

Essa expansão do corpo é imprescindível quando se pensa no trabalho com a máscara, o corpo extracotidiano, dilatado, consciente de cada movimento de suas extremidades funciona como um organismo de gestos “limpos” no qual posteriormente pode-se facilmente acrescentar as nuances de determinada personalidade. Seguidamente às posições naturais, O mestre lecoq determinou as nove atitudes que ele pede que sejam realizadas de maneira cíclica.

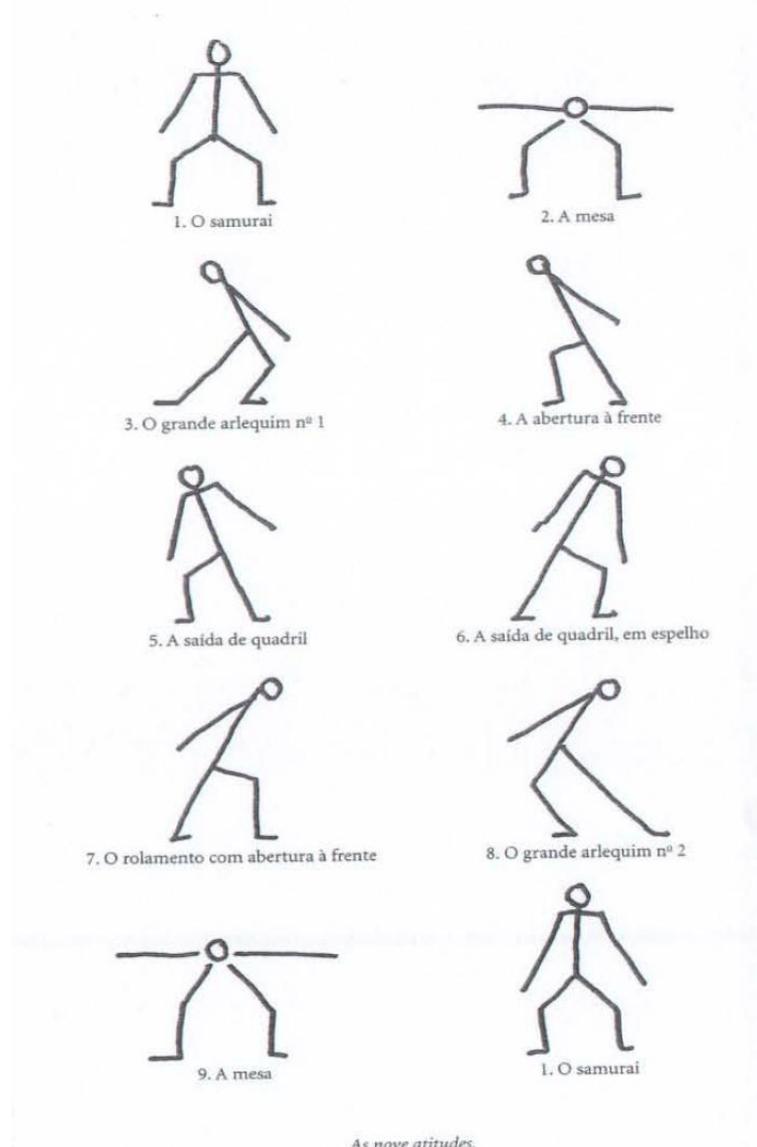


Figura 6. As nove atitudes de Lecoq. Fonte: LECOQ, *Corpos poéticos*. 2010, p. 125

Essas posições trabalham o quadril e a transferência de apoios gerando movimentos plásticos não naturais. Como se fossem fotografias tiradas de

movimentos naturais levados ao extremo. A intenção é que elas sejam executadas de maneira encadeada como um fluxo constante.

Esse exercício dá ao quadril, ao tronco e à cabeça um rigor que vem contrariar o movimento natural. Em favor de uma abordagem artificial, indispensável a qualquer transposição artística à máscara neutra, à commedia dell'arte (...), interpretamos contra a natureza para melhor falar dela. LECOQ, 2010, p. 123

Trabalhamos os vetores do corpo em movimento, a expansão dos músculos, e com a evolução do treino dá-se o tratamento de intensidades e justificativas dramáticas a estes. Essa lição tem sido um dos focos de meu trabalho neste terceiro momento com a máscara, nos outros dois, pelo fator tempo, não nos foi permitido dedicarmo-nos à perfeita execução deste exercício. Passando teoricamente por este nos pusemos à prática de um programa mais enxuto, que de todo modo foi o suficiente para abrir as portas de minha percepção quanto às peculiaridades do treino com a Máscara..

... Em um dos exercícios tínhamos que nos deitar e dormir. Ainda não tinha me dado conta de que até dormindo profundamente, estamos sempre nos movendo... Quando alguém dormia sem destacar o movimento da respiração, parecia que aquela pessoa estava morta. (Trecho do diário do momento 01)

Observo quando assisto aos exercícios que a qualidade do movimento é alterada pela qualidade do silêncio que o antecede ou sucede. Quanto mais a pessoa se move desesperadamente, menos interessante e compreensível é sua ação. (Anotação referente ao momento 02)

Sinto que algumas pessoas buscam a comicidade na execução das lições, (mal de ator) no início é divertido, contudo creio que essa atitude dilui o potencial expressivo da máscara enquanto um ser que intenta a neutralidade. (Anotação referente ao momento 02)

Muito além de maneiras diferentes de se organizar o corpo, as atitudes trabalham o controle da respiração, ritmo e intenção da ação e concentração, atributos indispensáveis à quem deseja desempenhar um bom trabalho no teatro.

## 2.3 Uma reflexão sobre os temas pedagógicos a partir da experiência.

No período de uma disciplina na universidade temos em média vinte encontros por semestre, não descontando os feriados e pontos facultativos. Cerca de quatro desses encontros são dedicados à confecção da máscara, três à realização de seminários sobre o material teórico e um para a aula do lenço preto, o que resta é para o treino com a máscara efetivamente.

As divisões por encontros que se seguem foram feitas a partir da observação das turmas no momento 02, quando fui monitora da disciplina, acrescidas no final de exercícios que não tiveram tempo de ser executados em sala. Encontrei neste um meio dinâmico e eficaz de relatar os temas pedagógicos que nos trazem ao movimento com a máscara e ao mesmo tempo passar minhas impressões destes. A seguir discorrerei sobre os exercícios realizados em sala de aula...

### 1º encontro

Começamos com uma caminhada em cinco toques que foi explorada no decorrer do curso, sempre como aquecimento, sendo de grande valor na predisposição do corpo ao que há de vir. Também trabalhamos logo de início um exercício que consiste na decomposição de um movimento em cinco partes. Ele nos favoreceu a consciência da amplitude que o mais simples dos gestos pode ter em cena.

### Exercício do lenço:

(Baseado no trabalho de Copeau no episódio da atriz em que ele colocou um lenço em seu rosto e esta melhorou sua desenvoltura em cena).

Caminhada no espaço com o lenço no rosto.

Todos formaram um círculo, no meio do círculo um aluno se posicionou e recebeu um comando que deveria ser um estado de espírito ou um sentimento que este traduziria em seu corpo. Quando alguém dos que estavam de fora percebesse este comando evidente no corpo ou em parte deste, deveria pedir para que quem estivesse no meio congelasse seu movimento ao passo que quem mandou parar, colocaria em foco, com auxílio da moldura a parte do corpo onde o outro conseguiu

transmitir o que foi pedido.



Figura 7. A raiva e a tristeza. Exercício do lenço preto. Momento 02.

Neste momento foi importante ter o conhecimento das leis do movimento para que se alcancem os objetivos almejados. Uma vez que o entendimento de um estado de espírito não é mais que um acordo, se soubermos identificar os signos ligados a cada evento podemos trazê-los de maneira consciente ao plano físico. Geralmente esse é o primeiro exercício com o rosto escondido e o aluno-ator ainda tem neste seu apoio de expressões. De um modo geral esse exercício não produz um resultado final com qualquer acabamento estético, contudo permite que o ator- atriz desperte sua consciência para a necessidade da pesquisa corporal.

2º encontro

Este foi oficialmente o primeiro encontro onde se usou a máscara. Logo no início da aula elas foram dispostas lado a lado no fundo da sala de treino. Cada ator/aluno se encaminhou para onde estava posicionada a sua máscara e ficou parado diante

desta por algum tempo. Todos receberam o comando: Quando se sentir à vontade pegue sua máscara nas mãos, contemple-a pelo tempo que necessitar e só então coloque a máscara. Permanecem todos de costas até que o último tenha calçado a máscara.

Ao observar minha máscara antes de calçá-la em mim, tive uma surpresa! Eu chorei por estar diante de mim mesmo, que era eu e ao mesmo tempo não era eu e sim a máscara “de mim”, confuso mas explicativo. (Trecho do diário de Will Fernandes referente ao treino em que calçou a máscara neutra pela primeira vez, adicionado ao meu diário do momento 03.)

Como já disse no início do trabalho, este momento tende a ser mais superficial do que o esperado muito provavelmente por motivo de ansiedade das turmas e talvez pela falta de um local apropriado para o treino. Lembro-me que durante a contemplação da máscara com uma das turmas do momento 02, na sala ao lado todos gritavam repetidamente a frase: “Eu sou o super homem!” Isso com certeza nos distraiu muito.

Logo após a contemplação deste momento, iniciou-se uma caminhada neutra pelo espaço. Neste momento o aluno deveria observar todo o seu corpo, tomando consciência de cada gesto na busca da neutralidade. Determinava-se um foco, caminha-se até esse ponto, parava, buscava outro foco e ia naquela direção. Lembrando sempre que o nariz conduz o movimento. É importante que neste exercício cada aluno/ator receba um “feedback” de sua execução do mesmo.

### O despertar da máscara

Neste exercício, o aluno de costas para a “plateia”, calçava sua máscara, virava-se, caminhava em direção à “plateia”, encontrava um local onde pudesse adormecer, sinalizava ao público que encontrou, deitava e adormecia, mesmo “dormindo” deveria mostrar que a máscara está viva, respirando. Em seu tempo, despertava, se levantava, olhava para a “plateia”, finalizava o exercício voltando à posição inicial.

Este é um momento importante, pois oficialmente é o primeiro olhar sobre o mundo do ser que calça a máscara, talvez por isso pareça a quem assiste uma solenidade. É o primeiro caminhar, a descoberta do feixe de luz. Há que se

cuidar de aspectos que parecem óbvios, mas como esse ser acaba de vir ao mundo se tornam mesmo essenciais. Como a respiração que pode determinar ritmos e intenções no que propõe a mostrar.

### 3º encontro

Começamos novamente com a caminhada em cinco toques: Os alunos caminhavam pelo espaço, ao primeiro toque paravam, ao segundo toque buscavam um olhar, ao terceiro toque descem por um fio que direciona o movimento, ao quarto toque sobem por esse mesmo fio, e ao quinto toque buscam energia para correr e congelam no movimento "corre mais não corre". Esse exercício lembra em partes o conceito das nove atitudes. Nesse momento onde se buscava a energia para correr, mas não se efetivava a corrida a posição congelada é um movimento cotidiano levado ao extremo a inércia nesta postura requer equilíbrio e nos traz à consciência quais músculos ativamos em cada modo, podemos dentro ainda deste tema trabalhar respiração, intenção e foco, sendo este último uma importante modificação da estrutura do gesto. Enquanto se está com a máscara deve-se relacionar com o foco com todo o corpo sendo conduzido pela cabeça, mais especificamente pela ponta do nariz.

#### O “levantar” da máscara:

Neste exercício, como no encontro anterior, o aluno de costas para a “plateia”, calçava sua máscara, virava-se, caminhava em direção à “plateia”, encontrava um local onde pudesse adormecer, sinalizava ao público que encontrou, deitava e adormecia, em seu tempo, despertava. Neste momento, percebia-se envolto por uma neblina, procurava dissipar esta neblina, avistava um lago, contemplava-o, encontrava uma pedra, jogava no lago. Acompanhava sua trajetória e finalizava o exercício.

Se no despertar o olhar da máscara não se encontrou com o horizonte, agora provavelmente encontrará. Este é o momento da saída da gruta onde a máscara percebe que há mais coisas a conhecer que o silêncio escuro da caverna. Nada ainda é codificado todo o espaço é novo e instigante.

#### A viagem Elemental

O dia está nascendo, a máscara sai do mar e descobre ao longe uma floresta para onde vai se dirigir. Ela cruza a areia da praia e depois entra na floresta. Ali em meio a árvores e outras plantas que progressivamente vão se tornando cada vez mais densas ela busca uma saída. De repente, uma surpresa: ao sair da floresta há uma montanha. A máscara "absorve" a imagem dessa montanha depois se põe 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. A máscara desce a montanha atravessa a correnteza do rio anda na planície cruza o deserto e ao final o sol se põe.

Muito mais que apenas um exercício, a viagem Elemental é o grande tema da pedagogia da máscara para Lecoq. Ele a associa à Divina Comédia de Dante e faz com ela uma analogia ao ciclo da vida humana. Segundo ele, *a natureza fala diretamente ao neutro. Quando atravesso a floresta, eu sou a floresta. No topo da montanha, tenho a impressão de que meus pés são o vale e de que sou, eu mesmo a montanha.* (LECOQ, 2010, p. 76) Neste tema podemos explorar a paisagem da maneira que ela for surgindo no decorrer do exercício. Tendo como único princípio o caráter da neutralidade. As ações devem ser possíveis de serem executadas por qualquer ser humano mesmo que não tenha habilidades físicas ou psíquicas especiais.

A despedida.

A situação é de despedida, um amigo muito querido está partindo em um navio. A máscara está atrasada para a partida, quando ele chega o navio se foi, contudo ainda pode ser visto do cais, ela então tenta se despedir assim mesmo, sem saber se será vista, o navio se vai, a máscara lamenta e finaliza o exercício.

O objetivo é trabalhar a estrutura motora dos atos que nos unem enquanto espécie, portanto pode este tema sofrer adaptações em sua forma desde que mantida a essência. Acredito que a situação poderia ser também de espera, reencontro frustrado, enfim, ações que nos remetam a uma natureza em comum. Quando lidamos com tais forças entendemos a organicidade das emoções. Elas trabalham de maneira muito semelhante em todos nós e quando postas na condição

de objeto de estudo tornam-se perceptíveis.

Trabalhar esse tema é um excelente meio de observar o ator, de sentir sua presença, seu sentido de espaço, de ver se os seus gestos e seu corpo pertencem a todos, se ele consegue tender ao denominador comum do gesto, reconhecível por todos: o Adeus de todos os adeuses. LECOQ, 2010, P. 74

Durante o treino vemos ficar evidentes todos os gestos que não compõem uma suposta partitura da neutralidade, que viria a ser um conjunto de ações que se repetem como um padrão na maioria dos indivíduos expostos às mesmas condições e que nos orientam quando o objetivo é ser “reproduzível”. Este termo pode soar estranho mas devemos ter em mente que os resultados do treino com a máscara neutra não são exatamente o que desejamos levar à cena e sim uma pré-condição de atuar. Isto não nega seu caráter de obra de arte. Como na escultura as características do material que será utilizado interferem e participam do resultado final, assim acontece com a personagem que está em suas primeiras camadas trabalhada sob o aspecto da neutralidade. Quando Benjamim nos fala sobre a reprodutibilidade da obra de arte, abre um ponto de vista com o qual pode-se argumentar conforme o exercício da reflexão sobre o tema.

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo”, é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no momento único. (BENJAMIM, 1987, p.170)

A reprodutibilidade da arte abre portas de comunicação entre o tempo o espaço e a forma criando perspectivas diferentes de um mesmo objeto e propiciando não somente o diálogo e a renovação, mas sobretudo a manutenção da obra primeira, no caso da máscara a estrutura do comportamento e das ações humanas. Sendo assim os séculos se passam e um adeus continua pela reprodução sendo um adeus.

Triangulação

Exercício da troca de lugar de um objeto.

Há uma cadeira e uma mesa, sobre a cadeira há um objeto, o aluno entra, vê o objeto, sinaliza que irá até este, chega, pega o objeto, indica que irá colocá-lo na mesa, se dirige até a mesa e deixa-o ali. Finaliza o exercício, vira-se e vai embora. Inicia-se a partir desse exercício a comunicação da máscara com os outros. Ela sabe que a observam e não ignora essa presença, contudo seu objetivo não é estabelecer diálogo, por isso ela comunica, mas não interage.

#### 4º encontro

A colheita das maçãs:

Há uma macieira, o aluno deve entrar com uma cesta imaginária, visualizar a árvore e as maçãs, contar que vai colher as maçãs e colher quatro destas, grandes e pesadas. O objetivo principal é mostrar a diferença de peso entre a cesta vazia e depois a cesta com as frutas. Deixa a cesta no chão e finaliza o exercício.

Aqui começamos a desenvolver alguns princípios do mimo corpóreo. Lembrando-nos das nove atitudes, quando a sequencia esta aprendida, passamos á uma fase denominada de tratamento do exercício. Este tratamento consiste em aumentar e diminuir o gesto, aferir níveis diferentes de equilíbrio e respiração à estes e posteriormente, encontrar justificativas dramáticas para cada uma das nove posições. Todo este tema pode ser executado com variações das nove posições, sendo que aqui há o objetivo de demonstrar variações de peso e tamanho dos itens imaginários.

#### 5º Encontro

A Instalação

Inicia-se com uma instalação montada na cena, feita de um conjunto de objetos. Todos observam. Desconstrói-se a instalação. Duas máscaras entram para reconstruir a instalação cada um a seu tempo. Uma age e a outra observa.

O foco principal e a reconstituição da instalação original., o objetivo porém trata-se de trabalhar o foco da ação quando se tem mais de uma máscara em cena. A máscara que observa reage à movimentação da outra esta por sua vez transfere a ação para a segunda ao olhar para ela.

Atenção para: o foco da ação, intenção e triangulação.

## 6º Encontro

### Aquecimento

Caminhada CIM - uma pessoa começa propondo um movimento, o grupo *copia*, em um determinado momento esse movimento é *intensificado*, depois enfim *modificado*. Quando estiver entendido e todos tenham passado pela posição de propor, evolui-se para os passos seguintes:

1º Criação de uma ação individual. (cada ator para si)

Apresentação da ação para o grande grupo

Repetir a ação em cinco movimentos

Mostrar ao grande grupo.

2º Divisão da ação anterior em cinco movimentos

Repetir a ação com máscaras

Apresentação da ação com a máscara. Triangulação

3º Duas máscaras. Uma que faz a cena, outra que observa e reage ao que vê (triangulação). Vai receber a cena do primeiro, quando este concluir e com o olhar o reconhecer ele mostra para o público. Sai o primeiro, entra outro observador.

Intensifica o que observa e transforma.

## 7º encontro

### Duas máscaras

A primeira entra escolhe um objeto com o olhar. Fica ao fundo e observa.

A segunda máscara entra e escolhe um objeto, explora o objeto, intensifica a exploração e nega o objeto. Repete quantas vezes quiser. Finaliza levando o objeto escolhido consigo.

Enquanto observa essas escolhas da segunda máscara, a primeira reage de forma a demonstrar seu pesar ou contentamento com tais.

## 8º ao 10º Encontros

.

O ser que olha pela janela

O ser que saiu no barco a remo e caiu na água.

O ser que está a carpir quando é atacado por abelhas

O ser que vai comer geleias no armário

O roubo  
O ser que sentou no formigueiro  
O ser que saiu a noite no vento e na chuva  
A Batalha

## 2.4 A neutralidade

A essa altura chegamos ao cume das montanhas que cercam nosso tranquilo vale e uma pergunta ainda se faz presente em meus pensamentos: Em relação aos movimentos, o corpo já os compreende e busca a sua melhor execução, ou seja, da forma mais neutra possível. Assim chegamos à pergunta que não quer calar, (com o perdão do clichê). Seria a neutralidade algo realmente possível? Descansaremos observando a paisagem de cima dos montes enquanto refletimos a respeito.

O conceito de neutralidade era de fácil entendimento, porém muito complexo de se executar. Teoricamente uma atuação neutra de maneira bem resumida, é composta por gestos limpos e precisos que possam ser executados por qualquer ser humano. Longe de afetações ou individualismos. Sem o rosto para expressar as situações, fica a cargo do corpo toda a responsabilidade da fala, e até o menor dos movimentos torna-se não só perceptível como às vezes determinante. Como diria Copeau, *quando se está com a máscara o corpo todo é o rosto*. A fala, as expressões faciais são soluções geralmente externas a nós e que nem sempre estão de acordo com o que sentimos.

O que a máscara neutra faz é criar um movimento que parte da troca deste apoio externo para um interno. O ser mascarado privado de suas particularidades presta-se a uma melhor apreciação da essência das ações e reações dos seres humanos identificando nestas os pontos de convergência tornando assim evidentes os desequilíbrios e conflitos, podendo delimitar uma suposta linha de neutralidade por onde ele se guiará quando desejar uma atuação universal.

Durante a avaliação do diário e das anotações, reencontrei-me com uma menina perdida e confusa muito mais preocupada em mostrar que é capaz e responsável do que receptiva ao que de inédito o mundo ou a universidade

pudessem lhe trazer. Na ocasião estava no terceiro trimestre de gestação de Ártur e em meus relatos encontro muitas referências a este momento de minha existência. De como apesar das especificidades de meu estado eu conseguia ou não realizar determinado exercício. Questões como equilíbrio e respiração, são constantes.

Relendo o diário do momento 01, quando fiz a disciplina pela primeira vez, lembro que: “Sintia-me frustrada quando me perguntam se não gostaria de apenas observar este ou aquele exercício” agia assim mesmo reconhecendo que algumas coisas não fariam sentido eu me empenhar pra fazer. Em outras partes reclamava: “não tem como ser neutra andando como uma pata (...) Às vezes sinto que não estou fazendo o exercício direito por causa da barriga, mas continuo assim mesmo.”

Havia no meu caso uma cobrança muito grande em relação ao meu corpo, que mesmo estando em estado de gestação, deveria ser neutro. Essa obsessão impediu-me de compreender que antes de alcançar tal estado de neutralidade proposto pelo treino, era ainda mais importante conhecer as minhas partituras corporais, identificar no meu gestual aquilo que fosse autêntico e contrapor ao que se convencionou ser o neutro. Assim poderia trabalhar pouco a pouco as minhas particularidades no intuito não de escondê-las, mas, sobretudo ter domínio sobre a sua ativação. É muito antes um exercício de autoconhecimento que uma prática despersonalizante. Lecoq acreditava que a neutralidade era um estado onde o ator se apresentava receptivo aquilo que o cerca e indiferente aos conflitos internos.

Como um estado de receptividade ao que nos cerca sem conflito interior, seria de se supor a neutralidade como um conceito intangível. Kierkegaard um filósofo dinamarquês considerado por muitos como o pai do existencialismo escreveu sobre os conflitos do ser humano a partir da existência de cada um, analisando a liberdade sob os aspectos da angústia e do desespero que para ele são indissociáveis da vida. Ele nos relata em sua obra mais conhecida, O desespero humano, que...

Não há um só ser humano que esteja isento de desespero, que não tenha lá no fundo uma inquietação, uma perturbação, uma desarmonia um receio de não se sabe o que de desconhecido ou que ele nem ousa conhecer, receio de uma eventualidade exterior ou receio de si próprio. (KIERKEGAARD, 1961, p. 49)

Ora, a neutralidade se pretende ser do humano, portanto não existindo (acreditando que não exista) tal sujeito desapegado das questões existenciais, há de se esperar que o conceito de neutralidade tal como comportamento universal realizável por qualquer ser humano seja mais uma utopia que algo realizável na prática. Acredita-se que cada pessoa humana a partir de suas próprias vivências, inquietações ou etnia tenha sua própria versão do neutro. Tomarei um exemplo, absurdo talvez mas que servirá como ponto de partida: Imaginemos uma pessoa brasileira, nascida e criada no litoral. Baseando-se pelo padrão de comportamento das pessoas que observa cotidianamente, não terá uma mesma ideia de neutro que alguém nascido e criado no distante e tradicional Japão.

O que podemos observar, entretanto, é que ainda marcadas por tantas diferenças existe algo em comum. Os indivíduos diferem entre si, mas de um modo geral, caminhamos sobre duas pernas, nossos órgãos se organizam da mesma maneira dentro dos nossos corpos, o sangue circula em nossas veias bombeado pelo coração e todo o organismo funciona a partir de impulsos elétricos enviados pelo cérebro para os órgãos. A dinâmica desses fluxos determina também a forma e a velocidade como o ar entra e sai dos nossos pulmões o que confere diferentes qualidades aos nossos movimentos e pode também sinalizar as emoções que ativam determinado gesto. Todas essas funções ficam gravadas em nós e formam a nossa experiência. Isso nos torna seres únicos. Segundo Cremasco:

A tarefa da fenomenologia é desenterrar o 'solo original' na qual a criança participa e no qual o adulto recobriu com suas racionalizações. (CREMASCO, 2009, p. 54)

Quando lemos que Lecoq definia a neutralidade como um olhar da criança sobre o mundo podemos entender que é essa atitude fenomenológica que se espera de quem calça a máscara. A atitude de perceber o fenômeno e não de conhecê-lo. Entendemos por fenômeno aquilo que 'acontece' e por experiência aquilo que 'nos acontece'. Quanto à percepção existem várias maneiras de perceber o mundo, uma delas é a da criança que ainda não adquiriu linguagem o que seria a percepção pura livre de prejuízos ou "pré-conceitos".

Aproximemos então os conceitos de neutralidade e percepção, ambas necessitam do olhar da criança para que se realizem e ambas são primícias para a experiência.

A criança vive num mundo que acredita ser de imediato acessível a todos os que a cercam; ela não tem consciência nenhuma de si própria, nem aliás, dos outros, como subjetividades privadas (CREMASCO, 2009 p.54)

Quando adultos interagimos com o que se apresenta muito mais influenciados pela experiência do que pela percepção. Agindo pela experiência utilizamos frequentemente a economia cognitiva, nos afastamos assim da atitude fenomenológica e do olhar da criança. Ao “percebermos” um objeto ou um fenômeno, nos comunicamos com ele, nos demoramos sobre ele, permitimos que este nos surpreenda.

Assim, a percepção não é aquilo que acolhemos pelo olhar como ‘formas’ de conjuntos preexistentes. Ela tem sentido em função da subjetividade viva do ser que percebe – do próprio corpo enquanto centro de perspectiva, da intencionalidade ‘carnal’ a que nos referimos, sentinela silenciosa de nossos atos. (CREMASCO, 2009, p. 52.)

Se já possuímos uma experiência sobre o fenômeno, somos impelidos pelos padrões comportamentais adotados pelo nosso cérebro a não “perder tempo” explorando algo já conhecido. Tal postura nos torna seres estáticos incapazes para experimentar e incapazes também de perceber.

Chegamos então a um paradoxo. A experiência nos torna únicos e tal singularidade não serve à máscara neutra contudo, a própria vivência com a máscara é uma experiência. Podemos “perceber” o fenômeno sem tocá-lo por meio da experiência? Buscamos a solução evocando a criança resguardada em cada um de nós. Como a criança, devemos acreditar na imprevisibilidade da vida e perceber o fenômeno como ele se apresenta. Quando olharmos o que se mostra sob o ponto de vista da disponibilidade para o novo, nos apresentaremos insistentemente como sujeitos da experiência, abertos e disponíveis a permitir que algo nos toque, nos aconteça. Tal abertura se torna possível se negarmos a rigidez das coisas e acreditarmos em uma realidade sempre passível de mudança acessível a todo ser humano que se aperceba dela. Essa é a atitude da máscara neutra e o que se espera da aplicação da neutralidade no trabalho artístico.

*Depus a máscara e vi-me ao espelho  
Era a criança de há quantos anos...  
Não tinha mudado nada  
É essa a vantagem de saber tirar a máscara.  
É-se sempre a criança.  
O passado que fica,  
A criança.  
Depus a máscara, e tornei a pô-la.  
Assim é melhor.  
Assim sou a máscara.  
E volto à normalidade como a término de linha.  
Álvaro de Campos (Pessoa, 2002, p.467)*

### 3. TIRAR A MÁSCARA

#### 3.1 Do Silêncio à Palavra

“O drama começa pelo silêncio, e acaba por ele. Sai dele, para voltar a ele. É como uma ruptura, um fugitivo despertar, como uma exclamação discordante entre duas margens de silêncio. No começo, ainda não havia nada dito. No final, já não há nada que dizer. Tudo está consumado, através da ação”(COPEAU, 1913 apud, FALEIRO e GODINHO 2003, p.01)

Começamos a descida das montanhas e o nosso destino é a praia, ponto de partida e de chegada desta viagem. Tanto tempo reclusos nos faz às vezes esquecer que podemos falar. Descobrimos o valor da palavra assim como em alguns casos sua não necessidade ou aplicabilidade.

... a fala não é uma ação, não manifesta possibilidades interiores do sujeito: o homem pode falar do mesmo modo que a lâmpada elétrica pode tornar-se incandescente. (MERLEAU-PONTY, 2008, p.238)

A fala por si só não consiste em algo realmente expressivo. Da maneira como nos coloca Merleau-Ponty ela não é nada mais que uma característica biológica, sequer alcança o patamar de função, o que a tornaria algo vital. Uma lâmpada ainda que nunca seja acesa, continua sendo uma lâmpada. O que torna a fala realmente significativa é o acordo que se estabelece entre o ser que fala e o ser que ouve. Mas que padrões protegem tal acordo?

Em nossos cotidianos, as palavras são previsíveis, esperadas. Como em um texto clássico, sabemos quais são as falas das personagens e prevemos nossas reações a estas falas. No dia a dia quando cruzamos com um conhecido na rua, perguntamos “Como vai?” esperando que ele nos diga “Bem e você?” ao que responderemos, “bem”. Raramente temos a necessidade de saber se aquela pessoa está realmente bem, e sabemos disso, a pessoa que recebe a pergunta também sabe, mas mesmo assim continuamos cumprindo o ritual.

Depois de trabalharmos por tanto tempo a expressividade com a economia de gestos, não faz sentido pensarmos de maneira diferente com as palavras. Os gestos não as substituem não a todas elas, também não costuma ser

interessante que as sublinhem. Eugênio Barba em uma carta enviada a Grotowski trata deste tema como ele nomeia de a “discórdia entre ação e palavra”, ele diz que

... apenas a ação está viva mas apenas a palavra permanece, no espetacular deserto das cidades sujas e dos museus demasiadamente grandes. (BARBA, 1994 p.196)

O que a máscara neutra ensina é que as ações por mais que estejam vivas, são efêmeras sendo que as palavras se misturam ao caos, tornam-se visões permanentes, fazem-se ouvir ao longe, ecoam nos grandes espaços vazios de atenção em nossas populosas vidas. Por mais que se esteja no meio de um deserto ou dentro de um enorme museu repleto de paredes, onde não se possa ver se há mais alguém, pode-se acabar com essa dúvida pelo simples ato de gritar. As palavras complementam os sentidos que se expressam pelos gestos. Portanto, ações contextualizam e completam as palavras que precisam ser ditas, criam camadas de percepção onde é preciso se manter atento a cada segundo, porque até o silêncio é fala e comunica se faz entender.

Como aplicar censura às palavras? Para escolher as que precisam ser ditas vai depender de pra quem iremos dizê-las? Com que intenções faremos isto? Qual será nosso discurso quando estivermos clamando no deserto para quem não nos possa ver? Tal discurso se faz coerente com nossas ações? Se antes parecia difícil calar a palavra e dar voz ao gesto, agora o caminho de volta é que se apresenta inicialmente nebuloso.

### **3.2 Um Novo Estado De Consciência**

Voltamos à praia. Então você me pergunta se andamos em círculo e eu te respondo que de maneira alguma. Partimos com o espírito curioso com uma expectativa pelo porvir, atravessamos as dunas e a restinga, abandonamos pouco a pouco as paisagens que estávamos acostumadas a visualizar. Corajosamente atravessamos o deserto chegando à gruta que nos acolheu como embriões no útero materno e como se fôssemos um novo ser, saímos pela fenda de luz desvendando um vale cercado de montanhas que escalamos até o topo e depois descemos atingindo novamente as areias que se entregam ao mar.

Pode ser a mesma praia, ou talvez seja outra... O ponto a que quero chegar é que não se volta ao mesmo lugar duas vezes na vida. Teremos sempre algo novo em nossas almas que nos trará diferentes experiências, nos tocará de maneira singular. Temos areia sob os nossos pés, a água é salgada e fria e em tempos com certa regularidade ela avança com maior intensidade e toca nossos pés, deixando ao ir embora a sensação de que o chão é menos concreto e a vida menos rígida, contudo se olharmos para a linha do horizonte e nos fizermos a pergunta: O que eu vim buscar aqui hoje? Descobriremos que ela muito mais nos sugere um futuro do que nos limita insinuando que o mundo termine ali. Ela nos diz: “Veja até aqui seus olhos podem te levar.” Adiante tudo o que vier, vai depender de quais meios você escolherá para viajar. Assim é com a máscara neutra um vislumbrar de oportunidades, a abertura de um leque, um jarro vazio que se pode preencher. Se antes estávamos curiosos agora, arrisco-me a dizer que nos sentimos revigorados.

No primeiro capítulo exploramos as dúvidas e medos que invadem o ser que coloca a máscara pela primeira vez. Como se déssemos um passo atrás nos fizemos perguntas cujas respostas pareciam óbvias e com isso aprendemos que devemos sempre desconfiar do que parece óbvio. Pouco a pouco nos desprendemos das amarras que nos detinham na posição de conforto e nos entregamos ao caminho. Abdicamos de um rosto, de uma voz, de uma identidade. Entramos no território embrionário do silêncio e do vazio

No segundo capítulo vivenciamos o treino com a máscara, foi um capítulo basicamente dedicado ao corpo em movimento. A liberdade recém-descoberta a percepção que não se concebe fora da experiência sensorial. A criança cujo objetivo é conhecer, perceber, experimentar.

Usar a máscara nos coloca numa posição de um ser de possibilidades e infinito mais que de necessidades uma vez que reproduz não os gestos de determinado sujeito e sim a essência das atitudes humanas, e essa não é na maioria dos casos, a maneira como estamos acostumados a agir. Sem respostas imediatas pré-fixadas, corremos o grande risco de parar nesta fase do caminho. Seguir o fluxo permanecer em movimento é a proposta da prática para não se perder no desespero do Ser em contato com o paradoxo da existência.

No terceiro capítulo, agora já familiarizados com a atitude da máscara em nosso corpo, somos convidados a retirá-la, sentir as transformações em

nossa presença e reaprender a falar. Tanto nas observações que faço acerca da minha evolução quanto o que pude observar no contato com as turmas de 2014, é visível a transformação de estado daqueles que sinceramente se dedicaram ao treino. Observa-se uma significativa dilatação da presença cênica. Uma maior facilidade para se concentrar, uma afinada percepção acerca do momento, um ganho considerável no acabamento estético intuitivo e principalmente um estado de calma que dá espaço ao que quer que seja para se apresentar.

Ainda não há resultados definitivos a se apresentar e talvez eles sequer existam, porque não acredito em vida na arte como algo conclusivo, saciado. Sempre haverá perguntas depois das respostas. Este foi o motivo da minha grande identificação com a máscara neutra. A eterna busca, a quase certeza de que sempre haverá algo novo a se encontrar.

O teatro de animação, mais especificamente a máscara, tornou-se para mim, o método mais completo de treinamento do ator independente da técnica na qual ele decida se aperfeiçoar. Trabalhando para “dar alma” ao inanimado buscamos a compreensão da vida e do ser humano. Concordo com Copeau quando ele diz que a profissão do ator (atriz) consiste boa parte em:

(...) sair de si mesmo para apropriar-se de outrem, identificar-se a outrem. Não podemos doar-nos se não nos possuímos - [...] Para possuir a si mesmo é preciso concentrar-se, recolher-se. (COPEAU, 1921-1922.p.02 )

Quantos personagens eu encontro tantos mais eu abandono, me centralizo e assim vou conhecendo e compreendendo a humanidade em cada ser. A máscara tem sido este território de recolher-se. Um novo olhar a cada momento, um eterno resignificar, o ensinamento de que é possível ir além e retornar, sendo que o ser que volta já não é o mesmo que partiu e quanto mais eu avanço e retorno, mais próximo me sinto do início, do neutro.

## **Bibliografia**

### **Livros;**

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos - Máscaras, Bonecos e Objetos*. São Paulo: SENAC, 2002.

AMATUZZI . Mauro Martins. *Para uma psicologia humana*. Campinas- SP: Editora Alínea, 2001.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel; tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. SAVARESE. Nicola. *A arte secreta do ator, dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. 3ª edição. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor; as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COPEAU, Jacques. *Registros; Apelo*. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzzane Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32, 105-116, 120-130, 337-348.

COPEAU, Jacques. *Souvenirs du Vieux-Colombier, 1913-1924* [Lembranças do Velho-Pombal; 1913-1924]. Paris: La Compagnie de Quinze/Les Nouvelles Éditions Latines, 1931. p. 13-67, 69-125. – Tradução de José Ronaldo Faleiro.

DECROUX, Etienne. *Palabras sobre el mimo*. México: El apuntador, 2000.

FEIJOO, Ana Maria L. C. *A escuta e a fala em psicoterapia*. São Paulo: Vetor, 2000.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Hucitec, 2001.

FERRACINI, Renato. *Corpos em fuga corpos em arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva,

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. trad. de Maria Cristina Menezes. 2ª edição  
Lisboa: Relógio d'Água, 1997

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KIERKEGAARD, S. *O desespero humano*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1961.

LECOQ, Jacques - *O corpo poético : uma pedagogia da criação teatral* / Jacques Lecoq ; com a colaboração de Jean -Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias ; tradução de Marcelo Gomes. - São Paulo : Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010 .

LECOQ, Jacques. *O silêncio*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Ed. Bordas, 1987.

LINS, Daniel GADELHA, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze - Que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza: secretaria da cultura e desporto, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: BECA, 2001.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARTRE, Jean Paul. *Un théâtre de situation*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard, 1973

### **Teses e dissertações:**

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. SP: Ed. Unicamp, 2001.

LINHARES, Fernando Joaquim Javier. *A Máscara Como Segunda Natureza Do Ator: O Treinamento do Ator Como Uma "Técnica em Ação"*. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte , MG: 2011.

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Unicamp. Campinas, SP: 1990.

## Artigos:

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. in Revista Brasileira da Educação. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

CREMASCO, Maria Virginia Filomena. Algumas contribuições de Merleau-Ponty para a Psicologia em Fenomenologia da percepção. Rev. abordagem gestalt. Goiânia, v.15, n.1, jun. 2009 pp. 51- 54

ELDREDGE, Sears, A. HUSTON, Holins W. O treinamento do ator na máscara neutra. Tradução de Daniela F. Elyseu. 1993.

FALEIRO, J. R. ; A Escola do Vieux Colombier. O Teatro Transcende , v. 8, p. 47-50, 1999.

FALEIRO, J. R.: Ginástica & Jogo entre os Primeiros Alunos de Copeau. In: V CONGRESSO DA ABRACE: Criação e Reflexão Crítica., 2008, Belo Horizonte (MG). V CONGRESSO DA ABRACE: Criação e Reflexão Crítica.. Belo Horizonte: Abrace, 2008. p. 1-5.

FALEIRO, J. R.; GIANNETTI, G. C. ; BERTOLI, N. A. . Sobre a Poética de Atuação em Jacques Copeau. DAPesquisa , v. 3, p. 1-10, 2009.

FALEIRO, J. R. e GODINHO, Mariana. O espírito de Jacques Copeau. In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol.1 – nº 1, Florianópolis: Ago/2003 à Jul/2004

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia 2008, 13(2), 141-148