

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)

Centro de Comunicação e Expressão (CCE)

Departamento de Artes e Libras (DALi)

Artes Cênicas

DANIELE ROCHA VIOLA

**A jornada de uma experiência:
Da improvisação à máscara teatral**

FLORIANÓPOLIS,

2016

DANIELE ROCHA VIOLA

**A jornada de uma experiência:
Da improvisação à máscara teatral**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial à obtenção do título
de Bacharel

Orientadora: Professora Dr.^a Maria de Fátima de
Souza Moretti

Florianópolis,
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Viola, Daniele Rocha

A jornada de uma experiência : Da improvisação à máscara
teatral / Daniele Rocha Viola ; orientadora, Maria de
Fátima de Souza Moretti, 2016.

50 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Artes Cênicas,
Florianópolis, 2016.

Inclui referências.

1. Artes Cênicas. 2. Máscara Larvária. 3. Máscara
Neutra. 4. Treinamento do Ator. 5. Jogo. I. Moretti, Maria
de Fátima de Souza. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

DANIELE ROCHA VIOLA

**A jornada de uma experiência:
Da improvisação à máscara teatral**

Florianópolis, 07 de Abril de 2016

Prof. Dr. Sérgio Nunes Melo
Coordenador do Curso

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima de Souza Moretti
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro
Universidade Estadual de Santa Catarina

Prof.^a Ms.^a Débora Zamarioli
Universidade Federal de Santa Catarina

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, que tem acompanhado à distância esta jornada e, mesmo alimentados pela saudade, têm acreditado nas escolhas que tenho feito. Com amor, dedico o presente estudo a vocês, meus queridos pais, Dante e Cida, minhas irmãs, Marina e Mariana, meu irmão, Tiago e meu sobrinho, Enzo, pelo carinho, pelas conversas e pelo amor incondicional que têm me dado. E por me ensinarem que isto é necessário em qualquer trabalho.

“Não podemos permanecer nesta alternativa entre não compreender nada do sujeito ou não compreender nada do objeto. É preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, *para nós*, o *em si*.”

Merleau-Ponty

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus queridos colegas Antonio Cesar Maggioni, Blenda Emanuelle da Trindade e Agnaldo Stein que foram meus companheiros nessa jornada, tanto em sala de aula como integrantes do grupo Abaporu. Gostaria de deixar um agradecimento especial a Agnaldo Stein por me auxiliar com as traduções apresentadas nesse trabalho, assim como na revisão do texto e, especialmente, por ser um grande amigo que sempre está ao meu lado, independente do que aconteça dando muito apoio para seguir em frente.

RESUMO

O presente estudo aborda um método de preparação de atores, que vai das improvisações silenciosas até o uso de máscaras. Neste trabalho, percorro o processo que vivenciei com a professora¹ Maria de Fátima S. Moretti (Sassá Moretti), do curso de Artes Cênicas/UFSC, nas aulas de Improvisação I e II até as aulas de Teatro de Animação I, envolvendo máscaras neutras e larvárias, o que motivou a formação do grupo de pesquisa Abaporu. Orientados pela já referida professora, o grupo tem em seu cerne o trabalho com máscaras, sobretudo as máscaras larvárias e o estudo sobre a pedagogia de Lecoq.

Palavras-Chaves: Máscara Larvária; Máscara Neutra; Treinamento do Ator; Jogo.

ABSTRACT

This study addresses a method of actor's preparation, from silent improvisations to the use of the masks. In this work, I travel over the process that I experienced with the teacher Maria de Fátima de S. Moretti, at Performing Arts/UFSC) in the classes of Improvisation I and II till Puppet Theater I, involving neutral and larval masks, class that motivated the formation of the research's group Abaporu. With the guidance of this teacher, the group has at its core the work with masks and especially with larval masks, the study about Lecoq's pedagogy.

Key-Words: Larval Mask; Neutral Mask; Actor Training; Play.

¹ Professora de teatro de animação e organizadora do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) em Florianópolis/SC.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CAMINHO DA MÁSCARA NEUTRA: DE COPEAU A LECOQ	13
2 DA IMPROVISACÃO À MÁSCARA NEUTRA	17
2.1 A Máscara Neutra como processo pré-expressivo.....	26
3 DA MÁSCARA NEUTRA À MÁSCARA LARVÁRIA.....	29
3.1 Treinamento na máscara larvária: a técnica existe?.....	34
4 MÁSCARA LARVÁRIA E O MOVIMENTO	39
4.1. Movimento e expressividade	39
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, traço uma jornada iniciada no ano de 2013, sob orientação da professora Sassá Moretti, do curso de Artes Cênicas da UFSC, com a disciplina Improvisação I. Por meio dessa disciplina, acessamos alguns pontos da pedagogia de Lecoq. Nela vivenciamos a ação silenciosa para chegarmos à palavra em Improvisação II. Foi na disciplina de Teatro de Animação I que conhecemos o universo da máscara enquanto princípio de preparação do ator. A primeira máscara pela qual passamos foi a neutra, uma máscara sem uma expressão definida, em equilíbrio e que passa a sensação física de calma, na tentativa de proporcionar o estado de neutralidade. Este estado precederá a ação e, por isso, a máscara neutra vem antes de todas as outras máscaras, ela é considerada a base do uso de todas as outras máscaras. A máscara seguinte, proposta por Lecoq, é a larvária, pela qual eu e mais três amigos mantivemos o interesse em continuar estudando, por esta razão criamos o grupo de pesquisa Abaporu². Seguimos para além da sala de aula, sempre com o apoio da professora que nos cedeu as primeiras máscaras larvárias. Foi a partir delas que iniciamos a confecção, falhamos e acertamos, fizemos descobertas em nossos corpos atuantes, construímos algumas técnicas. E agora, transmito estes conhecimentos e experiências, em forma de TCC – Trabalho de Conclusão de Curso.

Durante a pesquisa mantivemos o estudo também com as máscaras neutras, por entender o papel que ela desempenha como base. Como suporte e parte fundamental da pesquisa, baseei-me na pedagogia da máscara neutra a partir de Copeau, Dullin e Lecoq, visto que o que trabalhamos hoje tem forte influência destes encenadores e pedagogos.

Copeau foi o primeiro a trazer a ideia de máscara neutra nomeada por ele de máscara nobre, discutindo a concepção de esconder o rosto para se mostrar. Dullin foi um dos alunos de Copeau e registrou as aulas de seu professor.

Lecoq, também herdeiro de Copeau via Jean Dasté (ex-aluno de Copeau, ator e diretor de teatro) e Marie-Hélène Dasté (filha de Copeau), em contato com a máscara nobre a renomeou para neutra em sua pedagogia e, posteriormente, criou as máscaras larvárias. O trabalho de Lecoq vai além das máscaras, pois ele funda uma pedagogia que tem um olhar especial para o ator, além de pensar no movimento, nos silêncios, pensa na formação do ator para além dos palcos.

² O grupo Abaporu tinha em sua formação Daniele Rocha Viola, Agnaldo Stein, Blenda Trindade e Antonio Maggioni. E a orientadora Prof^a Maria de Fátima de S. Moretti (Sassá Moretti).

Utilizando desse suporte teórico, iniciou-se a busca pelo trabalho com as máscaras larvárias. Máscaras muito maiores do que as máscaras neutras, brancas, com formas arredondadas ou com traços pontiagudos. Estas máscaras nos lançaram para outro universo, muito maior, mais expressivo, porém com a consciência advinda da neutra. Mantínhamos essa relação entre máscara neutra e máscara larvária por acreditar que, apesar de serem diferentes, elas se complementavam.

As nossas máscaras larvárias, assim como as neutras, não são exatamente como as de Lecoq, além disso, nosso trabalho passa por uma releitura de como trabalhá-las a partir das ideias descritas pelo autor. Com o objetivo de compreender na prática o que seria a pedagogia de Lecoq para estas máscaras, buscamos nosso caminho e diferentes possibilidades de usá-las no treinamento de atores. Mas como seria utilizar as máscaras em circunstâncias teatrais, visto ainda que poucos escritos encontramos sobre as máscaras larvárias? Como seria um treinamento de atores a partir destas máscaras? Imersos nesses objetivos aprofundamos a nossa jornada e buscamos olhar para o treinamento de ator associado à máscara.

Portanto, para tal estudo, servi-me de diários de bordo, ou seja, registros de cada aluno-ator, os quais foram realizados durante as disciplinas e durante a pesquisa. Esses diários dão suporte e auxiliam na discussão teórica.

Apresento, neste trabalho, caminhos que resolvemos seguir, olhares que tomamos diante de um novo treinamento e também, a partir das máscaras, aponto uma perspectiva de estudo do movimento. Várias relações puderam ser estabelecidas no decorrer do estudo que compartilho aqui.

Início o trabalho trazendo o aporte teórico de nossa base: Jacques Copeau, Charles Dullin, Jean-Dasté, Marie-Helène Dasté e Jacques Lecoq, tendo como fio condutor a máscara neutra com o capítulo 1, *O caminho da máscara neutra: de Copeau a Lecoq*.

No capítulo 2, *Da improvisação à máscara neutra*, apresento o início da jornada de nossas experiências desde as disciplina de Improvisação I até chegar aos trabalhos com a máscara neutra.

No capítulo 3, *Da máscara neutra à máscara larvária*, continuo a jornada apresentando o processo de transição entre as máscaras.

No capítulo 4, *Máscara larvária e o movimento*, eu aprofundo sobre o treinamento e a máscara larvária, por trazer uma visão mais específica sobre o movimento, baseando-me também em Laban. Ele também faz parte da renovação da

arte (no teatro, na dança, na educação, etc.) e estuda com afinco o movimento humano, trazendo terminologias e a classificação de tipos, no qual é chamado de “*Kinetography Laban*”.

Do capítulo 2 ao capítulo 4, apresento as experiências vividas nas disciplinas de Improvisação I e II e Teatro de Animação I, em momentos de pesquisa com o grupo Abaporu e em uma oficina ministrada que ministrei pelo grupo na VI Mostra Acadêmica de Artes Cênicas (MAÇÃ) da UFSC.

Por fim nas Considerações Finais, encerro o trabalho sobre a experiência dessa jornada.

Espero que este trabalho possa trazer para vocês, leitores, a visão de uma possibilidade para o treinamento de atores, com o uso das máscaras neutras e larvárias.

Bem vindos à jornada de uma experiência e boa leitura.

1 O CAMINHO DA MÁSCARA NEUTRA: DE COPEAU A LECOQ

Foi Jacques Copeau (1879-1949) quem deixou como legado a máscara nobre que, posteriormente, foi chamada de máscara neutra quando utilizada por Jacques Lecoq. Copeau, sendo um dos renovadores do teatro do século XX, trouxe com este objeto um pensamento acerca de seu uso, como a ideia de neutralidade.

A neutralidade, para Copeau, tratava de um estado de prontidão, em que “o ator deve saber silenciar, ouvir, responder, manter-se parado, iniciar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à quietude e silêncio, com todos os tons e meio tons que as ações sugerem”³ (COPEAU, 1955 apud RUDLIN, 2010, p 56).

Além dessa mudança de estado, Jean Dasté (1904-1994), genro e aluno de Copeau, também observou outros benefícios que eram trazidos ao “esconder” o rosto com algum artifício (inicialmente Copeau usou peças de roupas e meias, depois vieram as máscaras): esconder para mostrar-se e aprimorar-se, Dasté via claramente esse acontecimento com a máscara:

Quando o rosto é mascarado ou escondido, torna-se menos tímido, sente-se livre, mais corajoso e o falso é rapidamente percebido... A máscara exige ao mesmo tempo uma simplificação e uma extensão dos gestos; alguma coisa força você a ir para o limite dos sentimentos que estão sendo expressos. (DASTÉ, 1945 apud RUDLIN, 2010, p 57)⁴.

O ato de esconder o rosto mostrou para estes encenadores a possibilidade de se redescobrir em cena, em jogo, e atingir pontos mais profundos de uma ação ou de um gesto.

A máscara aparece aqui como um meio para o trabalho corporal, visto que, aquilo que era escondido pelas expressões faciais agora fica evidente no corpo. Todo gesto, todo movimento é percebido, a máscara expõe o que antes estava escondido e torna as ações mais sinceras. Associando, ainda, a necessidade de entregar-se à busca pelo movimento e transpor tudo que está dentro para fora, sem exageros e com generosidade.

³Tradução de Agnaldo Stein “(...) An actor must know how to be silent, to listen, respond, keep still, begin a gesture, develop it, return to stillness and silence, with all the tones and half tones that those actions imply”

⁴Tradução livre da citação: When the face is masked or hidden, one is less timid, feels freer, more daring and insincerity is quickly apparent. ... The mask demands both a simplification and an extension of gestures; something forces you to go to the limit of the feeling being expressed.

Têm-se, com a máscara, dois aspectos que culminam na *re-união* do corpo e mente, pois ao mesmo tempo que é trabalhado um estado, que está no âmbito da “não ação” ou “ação interna”, é também visado o corpo aparente e como ele age-reage. Os dois aspectos são indissociáveis, portanto, a máscara nobre tornou-se uma ferramenta que proporciona o encontro do ator consigo mesmo, unindo aquilo que a ciência biológica insiste em separar. A máscara neste momento, a meu ver, é vista como um meio para trazer o que é essencial dos atores para a cena, desnudando-os para quem os assiste.

Há, portanto, no cerne do trabalho de Copeau uma preocupação com a preparação dos atores, visto que ele estava em um período em que reinava o cabotinismo e a teatralidade se esvaía. Então, que outro elemento poderia ser mais teatral e preparar o ator para a cena do que a máscara nobre? A potência desta é constatada pela sua permanência no teatro, tanto que sua tradição seguiu diferentes caminhos e adaptações de seu uso, sendo que neste trabalho considero o percurso de Copeau, seguindo-se Jean e Marie-Hélène Dasté e, posteriormente, Lecoq (1921-1999).

A filha de Copeau, Marie-Hélène Dasté (1902-1994) e seu marido Jean Dasté, continuaram com o trabalho de máscaras, baseados na técnica de confecção aplicada na escola Vieux Colombier (figura 1). É a partir delas que podemos ter uma noção de como seria a máscara utilizada por Copeau (FREIXE, 2010). Essas máscaras nobres já não eram utilizadas exclusivamente para a preparação dos atores, mas também em espetáculos e foi com Lecoq que as máscaras voltaram a ser usadas fundamentalmente na pedagogia do ator (FREIXE, 2010).

Jacques Lecoq conheceu a máscara nobre através de Dasté, renomeando-a máscara neutra (figura 2). Lecoq também traz em seu trabalho a noção de neutralidade:

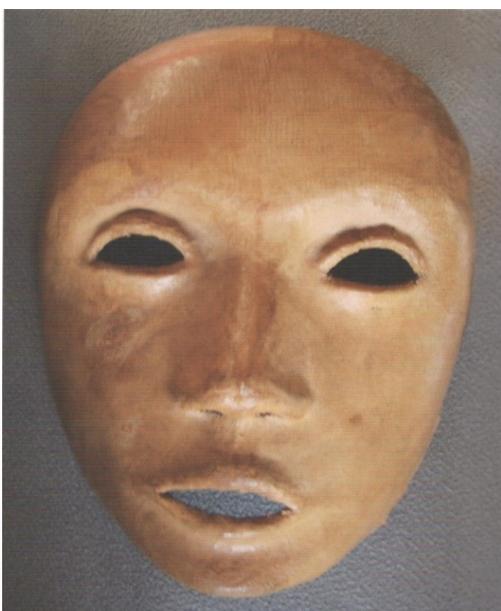
A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sintam o *estado de neutralidade* que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se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

Lecoq funda, a partir desse estado, uma pedagogia pautada no uso da máscara neutra, uma vez que ela apresenta-se como um caminho para a preparação do ator à

atuação. É importante ressaltar que Lecoq trata a questão do “neutro” como uma busca individual, pela limpeza de movimentos e pela disponibilidade do ator para o jogo.

Mesmo que a máscara tenha passado de objeto de preparação (Copeau), para objeto estético de espetáculo (Dasté) e que tenha mudado de aspecto, quando ela retorna para a pedagogia, em Lecoq é mantido todo o propósito inicial.

Figura 1. Máscara Nobre feminina, realizada por Marie-Hélène e Jean Dasté.



Fonte: FREIXE, 2010

Figura 2. Máscara Neutra confeccionada por Amleto Sartori para Lecoq.



Fonte: LECOQ, 2010

Copeau trabalhava com blocos de exercícios para a máscara, Dullin trabalhava com os sentidos, Lecoq desenhava sua pedagogia com pontos similares a estes dois pesquisadores, dando uma maior importância para o movimento. Além disso, ele deixa clara sua preocupação com o ator: “gostaria que o aluno estivesse vivo na vida e fosse um artista no palco. Além do mais, não se trata apenas de formar atores, mas de preparar todos os artistas de teatro” (LECOQ, 1996, p 44).

Copeau, em seus trabalhos, utilizava-se das improvisações silenciosas. Para consegui-las, ele utilizava as máscaras nobres a fim de eliminar comportamentos usuais e fazer com que os atores usassem outros sentidos (FREIXE, 2010). Lecoq também

realizava as improvisações silenciosas, contudo, eram feitas antes do uso das máscaras neutras, sendo o silêncio muito importante para as fases posteriores: “Eu preciso primeiro ouvir suas vozes. Eles improvisam sem máscaras a partir de temas realistas, coletivos, eles representam a vida cotidiana. Quando eles tiverem falado a gente passa ao silêncio da máscara neutra.” (LECOQ, 1986).

A importância desse momento é fundamentada no uso da ação *versus* palavra:

Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramos-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010, p 60)

A necessidade da palavra é algo que deve ser considerada na formação de atores, não que ela deva ser eliminada, porém, se somente depois de esgotada todas as possibilidades de ações físicas vier a palavra, esta será mais potente e significativa por ter uma raiz firme, que é a ação. O trabalho sobre o silêncio permite que o aluno-ator busque novas formas de comunicação, além disso, encaminhará o aluno para o trabalho seguinte, que é com a máscara neutra, certamente sem a palavra, visto que esta é uma máscara inteira e, mesmo que tenha abertura, não suportará a palavra. É no momento de trabalho com a máscara neutra que as ações e movimentações ficam mais evidentes, pois inexistem as palavras e as expressões faciais. O corpo então terá que dar conta da palavra e da expressão facial.

Após esse percurso histórico, a máscara neutra chega ao século XXI como uma das ferramentas de preparação de atores, no qual cada ator e/ou estudante (no nosso caso) se apropriará dela e de suas possibilidades de experimentação, independente da estética a ser trabalhada no espetáculo. Esse caminho da máscara foi importante por ter em sua utilização o foco para o ator, a partir disso estudamos a sua pedagogia.

2 DA IMPROVISACÃO À MÁSCARA NEUTRA

Do objeto imaginário à máscara, a professora Sassá construiu um caminho progressivo que está na esfera da preparação de atores. Em Improvisação I e II, trabalhamos o mergulho no imaginário, “o que”, “quem” e “onde”, entre outros. O importante a ressaltar é que, em Improvisação I, focou-se o trabalho silencioso, foi um processo essencialmente gestual, na ação e nas respostas do corpo.

A improvisação constituiu uma fase de preparação para o uso da máscara, os jogos realizados permitiram que os alunos-atores conhecessem a si próprios e aos colegas. Quando improvisava, estava colocando-me no caminho do desconhecido, pois nunca sabia o que o outro proporia em cena, tudo poderia mudar, a inconstância estava sempre ali. Mas o importante era vivenciar o jogo, seja com a improvisação, seja com as máscaras, ambos podem nos colocar no caminho pela busca das possibilidades que o corpo possui. Somente no final de Improvisação I é que a palavra falada apareceu nos jogos. Depois deste percurso, chegou-se às máscaras neutras. Primeiramente passou-se pela confecção, composta pelo trabalho com o molde negativo e, em seguida, o molde positivo. Sobre este, foi utilizada argila para eliminar os traços de expressão dos rostos, seguida da papietagem dos moldes.

Depois deste processo, vieram os cortes e a máscara foi finalizada. A máscara confeccionada é diferente daquela proposta por Lecoq, pois estas que foram criadas pelos alunos possuem pequenas aberturas para os olhos, para o nariz e não possuem aberturas na boca (figura 3). Essa foi a orientação da professora Sassá e, posteriormente, utilizando-a é que se perceberam as influências que essas características trouxeram para o estudo como atores.

O campo visual é diminuído, isso faz com que os alunos-atores se concentrem mais em seus próprios corpos e os coloca em estado de prontidão para poder perceber o outro com quem divide o espaço. É necessário manter a calma também, pois a respiração dentro desta máscara é um pouco mais difícil. Apesar destas diferenças, a construção de ambas as máscaras é pensada para que exista uma distância entre o rosto e a mesma. Conseguimos este efeito no momento em que é trabalhada a argila para eliminar as expressões do rosto, sendo assim, os moldes resultaram em um tamanho maior que os rostos. Além disso, para aqueles que não conseguiram o afastamento necessário para uma boa atuação, são usados pequenos pedaços de espuma nas faces, no queixo ou ainda na testa. Segundo Lecoq,

Uma máscara neutra, como todas as outras máscaras, aliás, não pode aderir ao rosto. Tem de conservar uma certa distância do rosto, pois é justamente com essa distância que o ator pode verdadeiramente jogar. Também é preciso que ela seja ligeiramente maior do que o rosto. A dimensão real de um rosto, que se encontra, por exemplo, nas máscaras mortuárias, não facilita o jogo nem sua força expressiva. Essa observação é válida para todas as máscaras. (LECOQ, 2010, p 69)

Como se pode observar, Lecoq intensifica a busca por um espaço entre o rosto e o objeto máscara para uma boa atuação.

Figura 3 - Máscaras neutras confeccionadas por alunos durante a disciplina de Teatro de Animação I, com Sassá Moretti, e utilizadas para a pesquisa do grupo Abaporu.



Fonte: Arquivo pessoal.

Máscaras prontas para o uso. É orientado o ritual para vesti-las para os primeiros passos com a máscara. O ritual apresentado pela professora Sassá inicia mantendo-se de costas para a plateia. Observa-se a máscara. A mão é passada pelo rosto, sente-se cada parte dele e, então, a mão é passada por dentro da máscara. Veste-se a máscara, cada um sente esse momento de estar com este objeto no rosto, e só então os alunos-atores se viram e começam a caminhar. Copeau tinha um ritual com muitos passos para se calçar a máscara:

- a. Bem assentado/acomodado no meio da cadeira, sem se inclinar contra o encosto. Pernas afastadas para garantir perfeito equilíbrio. Pés rentes ao chão.
- b. Estique o braço esquerdo horizontalmente para frente, na altura do ombro; ele segura a máscara, suspensa pelo elástico. A mão direita

também se estende, polegar segurando o queixo, indicador e o segundo dedo apreendendo a abertura da boca.

c. Estique o elástico acima do topo da cabeça e coloque a máscara na testa.

d. Baixe a máscara sobre o rosto.

e. Simultaneamente inspire, feche os olhos e calce a máscara.

Em tudo isto, apenas os braços e as mãos estão ativos. Eles executam os pequenos movimentos necessários para firmar a máscara no rosto, arrumar o cabelo, verificar o ajuste adequado do elástico, de modo que a máscara prenda bem e não fique frouxa.

f. Simultaneamente, respire e coloque os antebraços e as mãos nas coxas. Os braços, assim como os cotovelos, tocam o torso, os dedos não alcançam completamente os joelhos.

g. Abra os olhos, inspire, então simultaneamente feche os olhos, expire e incline a cabeça para frente. Ao inclinar a cabeça, as costas tornam-se ligeiramente arredondadas. Nesta fase, braços, mãos, torso, e cabeça estão completamente relaxados.

h. É aqui, nesta posição, que o clareamento da mente ocorre. Repita mentalmente ou diga, se isto ajudar, durante um determinado tempo (2, 5, 10, 25 segundos): ‘Eu não estou pensando em nada, eu não estou pensando em nada...’ Se, por causa do nervosismo, ou porque o coração está batendo muito forte, o ‘eu não estou pensando em nada’ for ineficaz, concentre-se no cinza-escuro, aço, açafraão, azul, ou em outra tonalidade encontrada no interior dos olhos, e estenda-a indefinidamente no pensamento: quase sempre, esta tonalidade apaga o pensamento consciente.

i. Simultaneamente, inspire e endireite-se, então expire e abra os olhos.

Agora o ator mascarado, suficientemente recolhido, pode ser habitado por personagens, objetos, pensamentos. Ele está pronto para atuar/performar dramaticamente. Quando o ator não está sentado, mas de pé, nada muda; no entanto (veja h), as costas não devem ficar arredondadas, porque o peso da cabeça arrastaria o tronco para frente. (RUDLIN, 2010, p 57-58).⁵

⁵ Tradução de Agnaldo Stein: “(a) Well seated in the middle of the chair, not leaning against the back of the seat. Legs spaced to ensure perfect balance. Feet flat on the ground. (b) Stretch the left arm horizontally forward, shoulder high; it holds the mask, hanging by its elastic. The right hand also stretches out, thumb holding the chin, index and second finger seizing the opening of the mouth. (c) Stretch out the elastic over the top of the head and put the mask on the forehead. (d) Lower the mask over the face. (e) Simultaneously inhale, close the eyes and shoe the mask. In all this, only the arms and hands are active. They carry out the small movements necessary to fasten the mask on the face, arrange the hair, verify the proper adjustment of the elastic, so that the mask will cling well and hold without slackness. (f) Simultaneously, breathe and place forearms and hands on the thighs. The arms, as well as the elbows, touch the torso, fingers not quite reaching the knees. (g) Open the eyes, inhale, then simultaneously close the eyes, exhale and bend the head forward. While bending the head, the back becomes slightly rounded. In this phase, arm, hands, torso, and head are completely relaxed. (h) It is here, in this position, that the clearing of the mind occurs. Repeat mentally or utter, if this helps, during the necessary time (2, 5, 10, 25 seconds): ‘I am not thinking of anything, I am not thinking of anything. . .’ If, through nervousness, or because the heart was beating too strongly, the ‘I am not thinking of anything’ is ineffective, concentrate on the blackish grey, steel, saffron, blue, or other shade found inside the eye, and extend it indefinitely in thought: almost always, this shade blots out conscious thought. (i) Simultaneously, inhale and sit upright, then exhale and open your eyes. Now the masked actor, sufficiently recollected, can be inhabited by characters, objects, thoughts; he is ready to perform dramatically. When the actor is not seated but standing, nothing changes; however (see h), the back should not be rounded, for the weight of the head would draw the torso forward.”

O ritual para Copeau era composto por muitas etapas e com muitos detalhes, com o objetivo de preparar o ator para usar a máscara sem negligenciá-la. E também reconhece que todos esses passos não são obrigatórios depois que já não se é um iniciante: “Todas essas fases são para iniciantes. Depois, a técnica pode ser alterada. Mas... nunca deveria ser negligenciada”⁶ (RUDLIN, 2010, p 58).

Lecoq também apresentava um ambiente de reconhecimento, um ritual para se vestir a máscara, como componente da jornada, “Este reconhecimento se faz necessário, pois a máscara envolve um vazio. O ator vai habitá-la. Vai emprestar seu rosto, vai tomar posse da cavidade disponível nesta máscara.” (BELTRAME, 1992, p 20). Naturalmente, os rituais vão sendo modificados e adequados às características dos diferentes grupos. O meu primeiro contato também passou por uma experiência de preparação e foi adaptado ao tempo e contexto do grupo:

O primeiro contato é ritualizado, sentimos o rosto da máscara sem expressão, depois de contempla-la tocamos toda ela, então tocamos nosso rosto... com a mão direita seguramos a máscara e com a esquerda o elástico e aí a vestimos... Foi difícil, me senti sufocada, a respiração ficou difícil e forçada (...). Precisei tirar a máscara e recoloca-la, ainda foi difícil, tentei-me acalmar, virei e comecei a andar. (registro do meu diário).

Passar por esse momento é muito importante, pois isso irá refletir em toda a prática futura com as máscaras. Ritualizar este momento torna os alunos-atores mais conscientes do trabalho com as máscaras, pois faz perceber que ela não pode ser tratada como um simples objeto cotidiano, e sim, uma ferramenta de trabalho, que irá nos ajudar como um amigo em uma jornada, em busca do conhecimento.

Após a caminhada inicial e a percepção do corpo com a máscara, partiu-se para o primeiro exercício, que consistia em virar-se para a plateia, apresentar-se, ir até o lugar escolhido, deitar-se, dormir e mostrar-se dormindo e respirando (precisava ser visível para o público a respiração da máscara). Retomo aqui a minha percepção registrada no diário:

Tentei buscar várias posições para deitar e tentar fazer a máscara respirar, estiquei, encolhi, torci, ia tentando fazer a máscara seguir o movimento respiratório do meu tronco e só no finalzinho falaram que

⁶ Tradução livre de “All these phases are for beginners. Later, the technique may be altered. But . . . it should never be neglected”.

eu consegui [o olhar de fora nesse exercício é muito importante (...), pois a sensação interna nos engana e nossa visão é limitada] me levantei, olhei para todos e fui embora. (Registro do meu diário).

Pela experiência vivida, percebi que a busca pelo entendimento do corpo em ação é muito maior do que aparenta. Enquanto plateia, ao observar os colegas, não via aparecer grandes acontecimentos, contudo, enquanto atriz em exercício, notei uma grande ação interna, aconteciam grandes mudanças no meu corpo para que um gesto mínimo aparecesse e não deixasse a máscara morrer. Acredito que com a experiência a máscara neutra nos proporciona momentos inesquecíveis de busca e prazer nas ações, embora é necessário um grande esforço para atingir as sutilezas da expressão corporal.

O estudo do corpo, da ação e do sensível através da máscara neutra é algo muito potente para o ator. Há diferentes formas de se chegar à respiração da máscara, sabe-se que não há uma técnica definida para todos, mas o importante é que cada ator encontre seu caminho. Lecoq, quando trabalha com a máscara, não traz uma fórmula ou um método de como utilizá-la, “Não se deve dizer como fazer para interpretar bem sob a máscara neutra (...). Dizer aos alunos seria o melhor meio para eles não conseguirem mais usá-la. Ficariam demasiado preocupados com seu uso correto, quando antes de tudo, devem vivenciar sensações” (LECOQ, 2010, p 72). É na fala deste pedagogo teatral que se pode reafirmar a ideia da jornada individual dos que vestem a máscara. Portanto, o que se tem são caminhos de experimentações com esse objeto, existem jogos e aspectos importantes a serem observados, mas não uma forma. A máscara neutra, na verdade, é um meio para atores estudarem seus corpos em movimento e pesquisarem outras possibilidades de serem e estarem em cena.

Passando por esta fase inicial, comecei a pensar sobre a neutralidade e expressividade dos corpos, ideias pré-concebidas ou ações planejadas e como isso interferia diretamente na ação. Era perceptível o excesso de movimentos em alguns, o super cotidiano ou habitual em outros e a dificuldade de ajustarem-se ao jogo proposto. Em alguns momentos os alunos-atores propunham ações demais. Dentro destas constatações, percebi o trabalho a ser feito em função da neutralidade proposta por Lecoq, que irá trabalhar sobre o uso da máscara e o estar presente:

Usar uma máscara neutra, não quer dizer não participar de situações nas quais a gente se encontra, mas apresentar-se nelas em estado de calma, sem conflitos prévios, nem ideias a priori, estar disponível aos

acontecimentos, um pouco espantada, olhar de uma maneira ingênua, prestes a descobrir. (LECOQ, 1986)

O trabalho de Lecoq leva para uma neutralidade além do corpo, além daquilo que é aparente. Aponta para um estado mental neutro, que seria a “limpeza de pensamentos”, pois tudo aquilo que passa pelo mundo das ideias irá refletir nos corpos/ações, por isso a importância de manter-se calmo. Se o pensamento está repleto de ações pré-concebidas, ideias, etc. perde-se a chance de vivenciar o novo e desfrutar do momento presente. E por isso, este tipo de máscara atua no campo psicofísico de atores, ser e estar, movimento como manifestação física de uma ideia, mesmo que seja a ideia da descoberta que reverberará em ação.

Lecoq aprofunda na prática o estudo do estar, ser e apresentar-se neutro estabelecendo uma ponte à ‘economia de movimento’ e à ‘compreensão do mundo’ através de um olhar ‘limpo’:

A prática da máscara neutra desenvolve a disponibilidade para compreender o denominador comum dos seres e das coisas, do que pertence a tudo e não a um só. Ela é neste sentido, uma máscara coletiva que, dramaticamente, chama o coro. Este estado neutro suscita uma ‘economia dos movimentos’ que nos conduz na direção de um ‘gesto piloto’, como pode ser o andar em relação a todas as maneiras de locomoção humana. Não existe evidentemente, um gesto tipo, nem um estado neutro único que seria um ponto fixo, imutável, de todas as coisas, um direcionamento: a gente “tende para”. (LECOQ, 1986)

Há, neste excerto, um apontamento importantíssimo no que se refere à existência de múltiplos ‘neutros’. É ressaltada, portanto, a **busca**, situando a máscara neutra também como um caminho em direção ao que nos é comum ou universal, ou seja, que atinge ao coletivo sem destruir o que é particular de cada ser humano, com seus olhares e suas (in)compreensões.

Ao mesmo tempo em que esta máscara é mostrada por Lecoq como uma máscara “coletiva” por atingir uma esfera universal, a percepção ao utilizá-la é que ela é egoísta, individualista, pois habita apenas seu próprio universo. Muitas vezes, encontrei-me nesse estado interno, de vivenciar meu momento em relação à minha imaginação. Um jogo em que pude sentir isto, foi o da névoa proposto pela professora Sassá, que consistia em dormir e acordar, porém, ao acordar, a pessoa vê muita névoa, anda por ela, em seguida encontra um lago lindo, joga-lhe uma pedra e observa, despede-se e vai

embora. As possibilidades para se trabalhar a expressão corporal com a limpeza de movimentos nesse jogo é muito grande, pois é um ambiente cheio de estímulos que podem se manifestar pelas sensações que o corpo expressa. Ao resgatar esse momento de quando joguei, percebi o quanto foi sensível a minha experiência:

Como fui bem ao extremo da névoa, quando chegou à visualização do lago deu um contraste, e eu trouxe a sensação mesmo (internamente, acho que chegou ao externo também), revivi aquela sensação que tenho sempre quando chego ao ponto “final” de uma trilha, nesse momento do jogo me reconectei com a natureza (essencial na minha vida), viver isso no jogo foi lindo pra mim. Preenchida com essa sensação, peguei a pedra e lancei, estava tão lá que quase não consegui ir embora. (Registro do meu diário)

A experiência desse jogo tocou-me profundamente, no olhar da plateia ficaram visíveis as mudanças de estado, as passagens do acordar e ver a névoa, da névoa para o lago, lago para a pedra, da pedra para o lago novamente. Para o olhar externo o exercício foi cumprido, para mim, foi uma experiência de reviver algo. Depois disso, não consegui comentar sobre os exercícios de meus colegas, observar o que aqueles corpos diziam, mergulhados cada um em suas subjetividades e objetividades mostrou-me o quão difícil seria dizer algo, mesmo reconhecendo a importância que tem esse olhar de fora. Percebi a profundidade na qual a máscara pode levar e, ao mesmo tempo, coloca a contradição, pois o olhar de fora é importante e, ao mesmo tempo, não é o mais importante. Para quem vive este momento com verdade e presença, o que significaria um “muito legal, vi as mudanças, etc.” diante de um universo de acontecimentos internos? O que parece mais complicado é que a vida pessoal simplesmente emerge no momento cênico, que é bom por permitir vivenciar o jogo com mais sensibilidade, mas isso precisa ser percebido para não se perder o controle.

Apesar dessa contradição, o olhar de fora é importante, pois está se trabalhando para o outro (o público), perceber o que eles percebem é fundamental para compreender o como cada um está expressando suas ideias e pensamentos através do corpo. O corpo é um grande espaço de experiências.

A neutra [...] propõe ao ator ampliar todos os seus sentidos, encontrando a essência das ações e situações vividas. A máscara neutra não é um personagem, é um estado apoiado na calma e na percepção. Com ela, o ator entende o que é um corpo decidido, presente, vivo, dentro de um estado de representação (FONSECA, 2013, p 246-7)

A máscara neutra é a porta para o uso de outras máscaras e, ainda, abre caminho para o conhecimento desse corpo-personalidade que a veste. Tamanha é a sua relevância que o Grupo Moitará⁷, pesquisando máscaras desde o fim dos anos 80, utilizou primeiramente a máscara neutra, pois trabalham em contínuo, em uma linha gradativa, e a neutra é o início.

Assim como o Moitará, entendo que, para estudar o movimento da máscara larvária, é necessário possuir consciência do corpo em ação e buscar pela limpeza dos gestos. Com um corpo “em branco”, há mais possibilidades de se pintar diferentes cores da expressão do movimento.

Com o grupo, é possível perceber e aprofundar sobre outras questões, como o trabalho da visão, pois, como já comentado acima, as máscaras neutras feitas pelos alunos têm uma abertura muito pequena nos olhos (bem menor se comparada com a máscara proposta por Amleto Sartori, que é quem confeccionava as máscaras para Lecoq), proporcionando uma visão “limitada”, assim como as máscaras larvárias. Outra percepção foi em relação à autoconsciência, como exemplo segue o registro do diário:

A visão periférica sumiu, via somente a frente, o que é bom para o foco. Meu deslocamento tornou-se lento e meu rosto parecia se apoiar na máscara, quase um rosto relaxado. Percebia o meu caminhar, a mudança dos focos eram precisos. (Registro do meu diário)

Aqui há outro trabalho: diferentemente de Lecoq, que trabalha o olhar também na máscara, a professora Sassá elimina a expressão dos olhos. O olhar se dará exclusivamente em função do posicionamento da máscara, pela ponta do nariz. O ator que usa esta máscara terá de se esforçar mais para mostrar algo só com o corpo, para ter calma ao caminhar, pois terá limitações com a visão periférica.

O deslocamento, as sensações despertadas e as percepções geradas são as principais ‘ocupações’ do ator que possui a máscara neutra. Entender tudo isso concretamente é um processo importantíssimo para o uso das máscaras seguintes. Pois, uma vez que se entende o próprio corpo, tem-se o controle, sabe ouvi-lo e toma consciência sobre ele. Ao entrar em outra máscara, haverá um suporte mínimo para a busca de uma nova expressão.

⁷ O Grupo Moitará foi criado em 1988 no Rio de Janeiro, onde atualmente residem. Desde seu início trabalham com máscaras.

O uso desta máscara atua também diretamente na percepção do ator em relação ao próprio desenvolvimento do processo e do conhecimento desse corpo expressivo. Sempre retomamos o trabalho com a neutra no grupo Abaporu, refazíamos exercícios, repetíamos inclusive os primeiros passos:

Retornar à máscara foi prazeroso. Consigo perceber minha evolução em andar com a máscara, não há mais tanta preocupação em esbarrar-nos outros e tenho esbarrado pouco. O exercício de triangulação me surpreendeu. Tínhamos de seguir uma partitura de movimentos simples. Contudo, o simples não foi previsível. Na hora de realizar o exercício, um “será” submerso relampejava. E o fato é que a máscara neutra torna esse “será” evidente para o público, assim como o faz com gestos pequenos. Tudo ela amplia, nada parece com ela escapar. (RELATO DE A – Integrante do grupo Abaporu)

Além do reconhecimento do processo, da percepção de mudanças, o ator-pesquisador evidencia outra constante da máscara, que é a concretização do pensamento, pois tudo fica visível para o espectador, como já mencionado, corpo e mente (psicofísico) são unos.

Nas experiências que vivi vestindo as máscaras, tenho um reconhecimento maior do uso do corpo, como transferências de peso, uso da coluna e visualização de objetos.

No trabalho com os objetos, pude perceber que consegui retirar estímulos deles para que o jogo se desenvolvesse. E consegui encontrar caminhos interessantes sem o objeto. Contudo, é com ele que estava mais livre para explorar. Pois, ele por ser algo desconhecido para as máscaras, gerava a motivação necessária para instigar a máscara a investigar, o que refletia no parceiro de jogo. Portanto, o objeto desempenha um papel importante nas experimentações.

Além destas experiências, foi possível inter-relacionar a página em branco com a pré-expressividade, que em um dado momento conversam na condição de práxis da pesquisa teatral. E desse universo da preparação de atores, que mergulhamos na pedagogia da máscara, explanarei subseqüentemente.

2.1 A Máscara Neutra como processo pré-expressivo

Tinha então, depois deste aprendizado em sala de aula, uma vontade imensa de pesquisar cada vez mais e enquanto grupo de teatro estávamos atentos a cada detalhe. Ao me deparar com o livro *A Arte Secreta do Ator* de Eugenio Barba e Savarese, com uma leitura atenta me perguntei: seria possível, nesse momento, fazer uma relação entre a página em branco, proposta por Lecoq, com a pré-expressividade, proposta por Eugênio Barba?

Barba subdivide a *Expressão* do ator nos subníveis da pré-expressividade e da expressividade, afirmando que a pré-expressividade, se for olhada separadamente, antes da expressão, será o momento de trabalhar a **energia do ator**, a **presença** e o **bios cênico**:

“o nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator (...) o nível pré-expressivo é um nível operacional: não é um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, no decorrer do processo de trabalho, visa fortalecer o *bios cênico* do ator” (BARBA e SAVARESE, 2012, p 228).

Ferracine discute este conceito de Barba, aprofundando o trabalho do ator:

(...) pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz, e principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da presença onde o ator se trabalha, independentemente de qualquer outro elemento externo, ou quer seja texto, personagem ou cena. (FERRACINE, 2003, p 99)

O pré-expressivo refere-se, portanto, ao processo, ao trabalho sobre si, é onde atores fundam uma base consistente, pois trabalha no físico e além dele: o *bios*. Barba, ao trazer a ideia de *bios cênico*, acaba se tornando bem próximo da ideia de Lecoq, mesmo que possuam meios diferentes. Lecoq valoriza muito essa fase de estudo do ator (o processo), tanto que cunha o termo “página em branco”, uma fase também de preparação:

É preciso, então, começar eliminando as formas parasitárias, que não lhes pertencem, retirar tudo aquilo que possa impedi-los de encontrar a vida em sua forma mais próxima daquilo que ela é. Temos de retirar um pouco daquilo que sabem, não para simplesmente eliminar o que sabem, mas para criar uma página em branco, disponível para receber

os acontecimentos externos. Despertar neles a grande curiosidade, indispensável à qualidade da interpretação (...). (LECOQ, 2010, p 57)

A forma que ambos os processos acontecem são diferentes, havendo um ponto de convergência: a busca da técnica que vem de si próprio. No pré-expressivo, há a técnica pessoal de representação, que é “uma busca individual que resulte numa pesquisa dos caminhos que levem a um encontro com suas próprias energias, organizando-as no espaço e no tempo” (FERRACINE, 2003, p 100). A página em branco também é uma fase em que os atores experimentam novas possibilidades e pesquisas. Especificamente na máscara neutra, os atores farão encontros consigo próprios.

Há na máscara neutra um elo com a pré-expressividade, pois, após terem “se livrado dos vícios”, os atores começarão a buscar novas formas de expressão, vão abrir espaços para buscar em si suas vozes. Além disso, a máscara é vista por Lecoq como pedagógica, ou seja, de preparação do ator e seu material, que é o corpo, para um momento futuro, que é a interpretação ou a atuação.

Além da consciência corporal e a limpeza de movimentos, a máscara neutra ajuda a perder clichês, manias, a quebrar hábitos do corpo cotidiano e reconhecer a ação das mudanças de estado. Essa percepção permite possibilidades para uso futuro, quase que como uma biblioteca pessoal na qual os atores estarão munidos para o jogo cênico.

O trabalho pré-expressivo em Lecoq passa pela pesquisa da neutralidade, pela busca individual do que é neutro para cada ator, pois o corpo humano sempre será manifesto de algo, sempre terá algo a dizer. Isto não diminui a importância de se buscar um estado de neutralidade, pois este atingirá diferentes estados de compreensões, que se encontram em fundamentos e princípios comuns, tornando a neutralidade uma questão pessoal (COSTA, 2005, p 34). Costa, ao discutir sobre esta questão, traz algumas visões sobre esse estado neutro, que está ligado a uma atitude interna e não ao indivíduo. O trabalho sobre o neutro relaciona-se às ações e atitudes, distanciando-se da psicologia de uma pessoa, busca-se algo comum entre todos. Diante disso, o exercício com a máscara neutra solicita, daqueles que a utilizam, que exercitem a escuta para exercer o ser (COSTA, 2005, p 34-5).

Todo esse processo da busca da neutralidade, da preparação do ator com a máscara neutra, é inerente à página em branco de Lecoq. Nela trabalha-se a vida que há no ator, assim como trabalha Eugênio Barba. Ambos buscam por esse *bios* cênico.

O *bios* cênico, a vida em cena, esteve presente também na minha experiência dentro do grupo Abaporu com a máscara neutra. Ao mesmo tempo em que se buscava a página em branco, os alunos-atores não se desvencilhavam da vida que emergia da máscara. Isto tornou valoroso o trabalho com a máscara seguinte, a larvária, pois passada a fase inicial, carregava uma energia e uma presença já diferenciada do começo do trabalho. Possuía então, uma preparação física e psicológica para aprofundar.

3 DA MÁSCARA NEUTRA À MÁSCARA LARVÁRIA

Depois de muitos estudos e trabalhos corporais a partir da máscara neutra, o grupo adentrou ao mundo das máscaras larvárias, a partir de oficinas oferecidas pela professora Sassá. As máscaras larvárias foram

Descobertas nos anos 1960, no carnaval de Basileia, Suíça, (as máscaras larvárias) são grandes máscaras simples que não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte. (LECOQ, 2010, p 96)

E assim são descritas as máscaras larvárias por Lecoq, que fazem parte de seu processo pedagógico.

Para colocar as máscaras larvárias em jogo, é muito importante que os atores passem pela máscara neutra. Uma vez que se passou por uma fase de “limpeza” do gesto, agora, com estas grandes máscaras, pode-se utilizar um gestual mais exagerado, grotesco, e também rondar pelos caminhos das sutilezas. O importante é se deixar levar pela forma, pelo jogo e descobrir o que pulsa desta máscara.

Estar disponível para experienciar o momento com esta máscara pode ser uma oportunidade para o novo, para a aprendizagem de algo que irá reverberar em forma de essência e técnica no instante da ação cênica. Pois “aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém (...). Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar” (SPOLIN, 2010, p 3). Jogar com as máscaras larvárias é estar disponível para aprender, e como se aprende? Pela experiência, que neste caso acontecerá no jogo teatral. Após o uso delas, os atuantes têm consciência do papel do ambiente e o seu potencial para a aprendizagem, o ambiente é também o outro que joga, que atua em parceria. Tendo o outro como ambiente, aprende-se a aprender, aprende-se que a máscara larvária apresenta vários fios que conduzem a diferentes caminhos, então esse processo que acontece mais no externo (bem diferente da máscara neutra) libera confiança nas possibilidades da máscara. Como aconteceu em uma oficina que ministrei pelo grupo Abaporu, na VI Mostra Acadêmica de Artes Cênicas (MAÇÃ) da UFSC, onde em um dos exercícios as pessoas precisavam somente se olhar e ficavam livres para seguir com a máscara larvária:

Consegui deixar a máscara guiar, deixava o jogo acontecer livremente, principalmente se o jogo sugeria interação com as outras pessoas, a máscara ficava mais presente e a pessoa em baixo dela ficava menos, então tudo era mais fácil, simples e natural. Achei muito interessante o jogo com objetos para conseguir entrar no mundo da máscara que não é o mundo do cotidiano. (RELATO DE P).

A experiência em função do ambiente acontece através do olhar, que em cada um traz uma perspectiva diferente da qual temos sobre os objetos e os espaços, que juntos formam um sistema. Esse espaço/objeto é portador de compreensões, é translúcido por receber uma infinidade de “olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido (...), o objeto é visto, portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura de horizonte” (PONTY, 2006, p 106). Portanto, quando P trabalha com os objetos vestindo a máscara larvária (que estruturalmente limita a visão do ator), ela acaba por se utilizar de uma experiência perceptiva, por ter um olhar a partir de uma determinada perspectiva/ângulo e permitir que o ambiente estabelecido possa lhe ensinar e/ou propor algo. Assim como para o outro ator e para os espectadores, apresentavam-se outras perspectivas, pois o ambiente era dividido por todos, assim como o tempo, mas cada um tinha seu próprio olhar, seja por questões internas (resultado de experiências que cada um vivenciou) como externas (determinadas, por exemplo, pelo local de onde se via).

A prática de *experienciar*, pela definição de Spolin (2010), é “(...) penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo” (p 3), portanto, novamente entra-se em relação com a pré-expressividade no que se refere ao *bios* cênico, visto que se está trabalhando além do físico. Em minhas primeiras vivências, o meu entendimento era unicamente pelo físico e, conseqüentemente, o intelectual. Só no decorrer da prática é que me permiti intuir, a minha vivência permeou esses elementos de forma diacrônica e, ainda hoje, eles operam em sintonias diferentes.

Ainda sim, é possível estabelecer relação com os três elementos citados por Peter Brook, que são pensamento, sentimento e corpo:

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, 2015)

O corpo/físico, pensamento/intelectual e sentimento/intuição, quando em equilíbrio na cena, podem promover uma experiência mais profunda para quem assiste e, é claro, para quem está atuando. Mantendo essas intenções em igual ação, nestes três talvez seja possível acender a faísca da vida, do *bios*.

É, então, nesse excerto que materializo minha busca pessoal como atriz: um equilíbrio dos três níveis, dos três elementos, a busca do *bios* cênico, pois não é só de ideias, ou somente de técnica ou apenas de emoção que se basta o trabalho, é a harmonia deles que irá *essencializar* a atuação. Na máscara, existe essa possibilidade que se dá pela experiência vivida por meio do jogo teatral e da criação. Foi buscando solucionar questões e superar dificuldades que o grupo começou a desenvolver uma técnica.

As **técnicas** que surgiram, nasceram de questões que apareciam no jogo. Os questionamentos e as pesquisas de corpo surgiam do jogo. A **intuição** surgiu naturalmente em algumas cenas e exercícios. Contudo, juntá-las parece ser um desafio, ou melhor, tomar consciência delas, pois em alguns momentos elas aparecem.

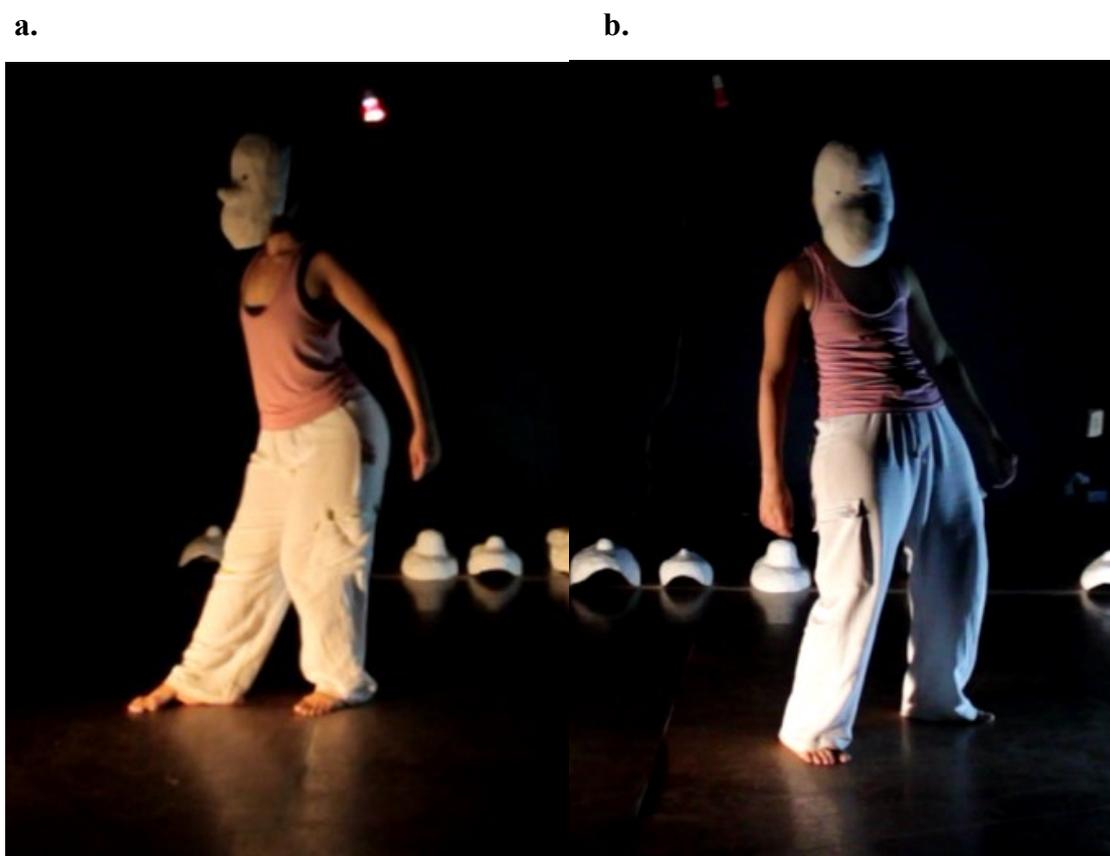
Tinha então dois caminhos em relação à máscara larvária: o caminho do treinamento e o caminho do estudo do espetáculo. Durante a pesquisa, voltei minha atenção à área do treinamento.

Em um primeiro momento, a máscara foi pensada para o treinamento. Ao mesmo tempo, foi necessário buscar o entendimento da forma dessa máscara, visto que um dos motores para desenvolvimento do gestual é a composição visual dela. Com a possibilidade do uso da forma, é possível situá-la também no âmbito da pré-expressividade. Lecoq apresenta dois caminhos para se trabalhar as máscaras larvárias:

A primeira é em direção a *personagens e situações*, caricaturados, um pouco à maneira de certos desenhos humorísticos. As máscaras vestem-se com figurinos verdadeiros, chapéus... como na vida comum, e explorando diversas situações realistas, que transpomos para o nível das máscaras. Na outra direção, buscamos a *animalidade* ou a *dimensão fantástica* da máscara. (LECOQ, 2010. p 96).

Não segui, necessariamente, esta forma proposta por Lecoq, porém, com o corpo neutro⁸, começou-se a criar uma imagem corporal, encaminhando-se para a criação de uma personagem. Deixando-se “levar pela forma, tal como proposta pela estrutura da máscara. Esta se torna, então, como um veículo, arrastando todo o corpo no espaço, em movimentos específicos, que dão vida ao personagem” (Lecoq, 2010, p 94). Nas figuras 4a e 4b, trabalho com duas máscaras diferentes e em função das formas que elas possuem.

Figura 4 - A busca do corpo pelo cotidiano e pela forma.



Fonte: Arquivo pessoal - máscara Moretti.

O caminho pela forma fazia com trabalhasse com diferentes variáveis físicas, como transferência de peso, deslocamento pelos quadris, mudança no posicionamento dos pés, etc. E, a partir disso, lancei-me para o jogo com os outros.

⁸ Utilizo-me da palavra neutro no sentido de um corpo com menos clichês e consciente, pois no início do trabalho com a máscara neutra, muitos gestos e movimentos eram algo do meu cotidiano que passavam despercebidos. É com a máscara neutra que tomamos consciência.

Também tentei ir em direção oposta ao que a máscara propunha, a ideia de *contramáscara*:

(...) proponho que se faça exatamente o contrário, o inverso do que, aparentemente, a máscara sugere. Por exemplo: uma máscara que ofereça evidentemente a expressão de um “imbecil” será, primeiro, interpretada como tal. O personagem será de preferência idiota, tímido, atrapalhado. Em seguida, consideramos o personagem como um sábio, genial, seguro de si, surpreendentemente inteligente. O ator interpreta, então o que chamamos de *contramáscara*, fazendo aparecer um segundo personagem por trás da mesma máscara, trazendo uma profundidade bem mais interessante (LECOQ, 2010, p 98)

Ambas as possibilidades são ricas, pois permitem buscar diferentes níveis de profundidade do personagem, além de nos munir de meios para pesquisa corporal e para o jogo.

Contudo, na oficina que ministrei pelo grupo Abaporu, a interação com o outro se fez mais marcante do que a composição física, embora esta tenha sido trabalhada por um longo período:

Com estas máscaras, eu ficava como uma criança que queria jogar, com objetos e com as outras máscaras, buscando um encontro. Mas também vivendo a própria subjetividade e a própria solidão, com um sentido positivo e divertido. Gostei muito de não poder falar e deixar tudo no corpo, porque tudo parecia mais verdadeiro e sem mentira: a máscara diz sempre a verdade com seu corpo! (RELATO DE M)

M se coloca também aberto em relação ao acontecimento externo, com o entendimento do corpo como portador da sinceridade na cena. Os componentes físicos nem sempre são percebidos, embora o aspecto físico esteja muito presente na ação, pois percebeu o uso não cotidiano do corpo na cena quando estava vestindo a máscara. O treinamento, neste caso, é o jogo teatral que passa invariavelmente pelo corpo e pela experiência com o outro ou o ambiente.

A partir do que foi exposto, noto que é possível trabalhar a técnica do corpo e uma técnica do jogo teatral, esta se dá pela experiência do jogo em si, ou seja, jogar diversas vezes e assim criar um repertório ou uma habilidade de reagir ao que é proposto. Mas, existe de fato uma técnica visando um treinamento com máscaras larvárias?

3.1 Treinamento na máscara larvária: a técnica existe?

Após algumas experimentações e o surgimento de dificuldades com a máscara larvária, comecei a caminhar para um meio de encontrar formas de superar esses obstáculos. Dentre elas, uma que se apresentou mais eficaz: a partir da forma sugerida pela máscara larvária, era construída uma postura a partir da coluna, em seguida um gestual com as mãos e, posteriormente, um posicionamento dos pés e um caminhar (essa construção poderia concordar totalmente com a máscara ou ser o oposto dela); na medida em que as composições corporais eram testadas, vários “seres” eram criados na composição máscara-corpo. Esse caminho, para o grupo, tornou-se uma técnica possível de ser transmitida e com um resultado eficaz (figuras 5a, 5b – trabalho sobre a técnica citada). Entendendo técnica como um ato tradicional eficaz, que é aquele passível de transmissão e entendido como um ato de ordem mecânica, física ou físicoquímica (MAUSS, 1974, p 217), posso dizer que foi criada uma possível técnica para o início das investigações.

A técnica, definida desta forma conduziu-me para o entendimento da jornada, pois algo que pôde ser repetido e permitia que o jogo fluísse bem na maioria das vezes, proporcionou o entendimento do processo de criação da técnica. Para Mauss, as técnicas passam inevitavelmente pelo corpo, “entendo por essa expressão [as técnicas corporais] as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 1974, p 211). Tem-se, talvez, a criação de uma técnica para as máscaras larvárias, descoberta pela experiência corporal que foi vivenciada. Visto que Lecoq deixou um campo bem aberto sobre este tipo de máscara, pude experimentá-la e ter a formulação da técnica fundada pelo corpo.

Desse modo, há a técnica que veio do estudo na busca do corpo para a máscara e as técnicas que já estão incrustadas no trabalho com as máscaras, como a triangulação.

Figura 5 - Fotos da oficina no VI MAÇÃ (Mostra Acadêmica de Artes Cênicas)⁹: Experimentando a técnica.

a.



b.



Fonte: Arquivo pessoal - Máscaras Moretti e Grupo Abaporu.

Esta técnica mais as outras associadas às máscaras de uma forma geral, como a triangulação e o pontuar, não compreendem a totalidade do trabalho com as larvárias, tendo em vista que o componente *improvisacional* é fundamental. Ele passa pelo campo da experiência, desviando da pobreza de vivências.

⁹ Neste exercício, trabalhamos a técnica citada sobre postura, gestual e pés.

Viver o jogo faz parte do processo. Como ele se dará dependerá de como cada ator trará sua corporeidade¹⁰ para a cena. Nesse universo da máscara, não se pode simplesmente acumular técnicas, caso contrário corre-se o risco de sufocar o ser criativo de cada indivíduo, deixando-o tecnicamente capaz, porém pobre em experiência, o que pode matar o jogo.

No processo, tenho a técnica, ao mesmo tempo em que diferentes experiências de ser e estar no jogo são abraçados. Essas ações vividas mostram a união entre técnica e jogo. Nas figuras 6a e 6b, pode-se notar a proposta da técnica aplicada ao jogo em duplas, em que em cada ator tem uma composição da coluna, posicionamento dos pés, trabalhos com as mãos e a prontidão para jogar com o parceiro de cena, para reagir à proposta que virá. Caracteriza-se, aqui, essa técnica como meio de passar pela experiência no jogo, trazendo o olhar a partir de suas próprias perspectivas e ângulos, sensações internas sobre os sentidos de seus próprios corpos. E assim, apresentam-se em cena as experiências já existentes em cada um, assim como, geram-se novas experiências do jogar.

Figura 6a - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica.



Fonte: Arquivo Pessoal - Máscaras Moretti e Grupo Abaporu.

¹⁰ “a corporeidade é uma característica da existência material do humano (...), está associada à ideia de integridade, porque é a junção, a integração profunda ente a pessoa do ator e a forma do corpo” (ROMANO, 2005. p 180-1). Portanto, a noção que estabeleço aqui é a relação do corpo como manifestação do subjetivo do ator/atriz, isso significa concretizar suas experiências e gerar outras no jogo (para si e para o outro)

Figura 6b - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica.



Fonte: Arquivo Pessoal - Máscaras Moretti e Grupo Abaporu.

Portanto, a técnica pode ser estabelecida no treinamento da máscara larvária, porém ela passa invariavelmente pela experiência, constituindo a alma desse processo.

A compreensão de uma técnica no treinamento é a possibilidade de preparar-se para diferentes momentos da cena, portanto, apesar de ser estabelecida uma técnica muito específica para as máscaras larvárias, têm-se aqui vários elementos que podem contribuir para o desenvolvimento do personagem ou do performer em cena. Isto porque se atingem algumas variáveis do movimento.

A técnica e o jogo coexistem no trabalho das máscaras larvárias, enquanto processo, e atuam diretamente na formação dos atores. O jogo é a essência do teatro, sem jogo não há cena, não há teatro, não há técnica. Esta, por sua vez, se estiver ausente no jogo, deformará a cena, deixando-a suja, apressada, gerará um trabalho sem consciência de si, pois é ela que aproxima o indivíduo do uso sábio de seu corpo. A técnica existe no trabalho de máscaras larvárias e é necessária, tanto esteticamente como no treinamento por fundamentar o trabalho em qualquer outra estética teatral.

Compreendido que o jogo, que representa a experiência, é tão importante quanto a técnica, pode-se partir para o estudo particular do movimento e seus componentes no trabalho com as máscaras.

4 MÁSCARA LARVÁRIA E O MOVIMENTO

O trabalho com a máscara larvária pode nos levar para caminhos muito criativos pelo potencial de criações corpóreas. A construção da personagem se dá também pela composição do corpo, sendo a máscara larvária um fio condutor sugestivo para a criação. Contudo, este corpo também se movimenta e é onde podemos decupar os diferentes fatores que estão envolvidos, como a velocidade do caminhar e da movimentação geral (lento, rápido, regular), amplitude (grande, médio, pequeno), distribuição no espaço (planos alto, médio e baixo; relação com o foco), tempo (acelerado ou desacelerado). Estes ainda podem ser combinados de diferentes formas nos segmentos do corpo, ajudando a compor as características da personagem.

Durante a pesquisa, alguns elementos do movimento são visíveis e percebidos, contudo, eles não foram decupados demoradamente durante a prática como faria a pesquisadora Eldrege, que trabalha minuciosamente cada movimento do corpo na busca da neutralidade (compreendendo o corpo, o movimento e a mente). Sobre o movimento em si, Eldrege propõe exercícios para analisa-los, visando sempre a busca da neutralidade que determinado corpo pode oferecer. Ela segue tanto pela possibilidade de observação externa (o parceiro observando o exercício do colega) como a auto-observação. No primeiro caso ela afirma que o parceiro poderá identificar movimentos que são intrínsecos de cada indivíduo (ELDREGE, 1993). A segunda possibilidade é pautada na percepção que cada um teve com a experiência e, por isso, não há observadores. Todo esse trabalho desenvolvido por Eldrege é baseado no uso da máscara neutra. Aqui, nesta pesquisa, a discussão é sobre o estudo do movimento que surge de ambas as máscaras estudadas (neutras e larvárias).

4.1. Movimento e expressividade

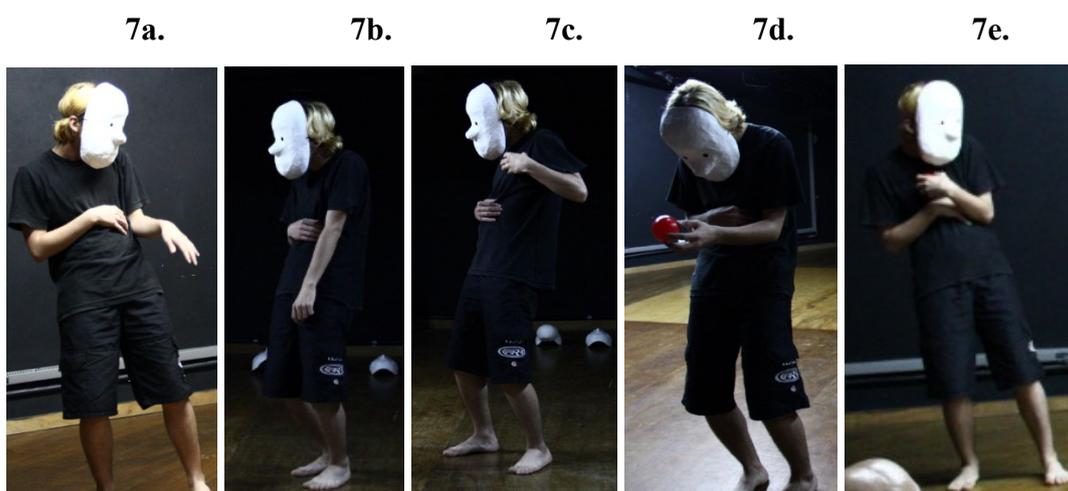
Até este momento pude perceber elementos da composição corporal a partir da máscara larvária, o que me conduz para o estudo do movimento, visto que pode ser utilizado na criação da cena e na formação de repertório motor e criativo do ator.

O primeiro aspecto é sobre a postura, esta “tem basicamente a ver com a posição do tronco, o qual pode sofrer um número bem extenso de variações” (LABAN, 1978, p

91), visto que o posicionamento do tronco é definido pela movimentação da coluna (LABAN, 1978, p 90).

A postura torna-se, via máscara, um meio de desenvolvimento de um movimento expressivo que agirá influenciando todos os outros segmentos corporais e, uma vez em jogo, todos estes serão transpostos no espaço criando um caráter para a personagem. A exemplo, na figura 7 tem-se o ator que criou uma postura partindo da máscara e desenvolveu o jogo com as suas variações. Noto na sequência mudanças na coluna (região das escápulas, quadril e pescoço) e alterações no pé de apoio (em consequência de pequenos deslocamentos do centro de gravidade). E assim, o movimento, além das percepções técnicas, ganha expressividade, ou seja, as diferentes combinações de uso do corpo na cena dizem e significam algo.

Figura 7 - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica.



Fonte: Arquivo pessoal – Máscara Moretti.

Pelas alternâncias da “forma” da coluna e troca dos pés de apoio, podemos ver mudança na atitude/interesse do ator nas figuras 7 (de 7a até 7e).

A partir destas percepções, a postura associada à expressividade do movimento conduziu-me para um olhar diferenciado da qualidade da movimentação, a qual relaciono com os fatores do movimento sugeridos por Laban: fluxo, peso, tempo e espaço. O primeiro dos fatores é referente ao ‘como’ do movimento, à tensão muscular que pode ser livre (fluxo contínuo) ou restrita (fluxo controlado/contido)¹¹, respectivamente (FERNANDES, 2006, p123-4). Já o peso relaciona-se com ‘o quê’, às

¹¹ Utilizo-me dos termos apresentados por Ciane Fernandes que tem um estudo sobre o sistema Laban/Bartenieff

"mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para empurrar, puxar ou carregar objetos, tocar em outro corpo, etc." (FERNANDES, 2006, p 131-2). Para a leitura destes dois fatores, considerei a seguinte segmentação das ações: movimentação da coluna, gestual dos braços-mãos, caminhadas e deslocamentos. Em relação ao fluxo, notei que, dada a característica da máscara e conseqüentemente a postura, os indivíduos apresentavam qualidades diferentes desse fator em função da coluna. Na situação do jogo da figura 7, a caminhada do ator seguia um fluxo contido assim como a maioria da movimentação de pegar e entregar a bola. A movimentação das extremidades eram mais visíveis em relação ao tronco, visto que o ator preocupou-se com a manutenção da posição. De acordo com Laban,

(...) os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e depois fluem gradualmente em direção das extremidades dos braços e pernas são em geral mais livremente fluentes do que aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar. (...) Deve-se notar principalmente que um movimento de chicotear das extremidades superiores se origina no centro do tronco, seguindo então para os ombros, parte superior dos braços, terminando nos antebraços e mãos, ao passo que a fluência controlada da pressão se inicia nas mãos, a tensão associada à ação de pressionar se espalha para o interior do corpo, primeiramente para os pulsos e antebraços e, em seguida, para a parte superior dos braços, ombros e finalmente, para o centro do corpo e tronco. (LABAN, 1978, p 47-8)

A partir desse olhar de Laban e da análise da movimentação deste ator em cena, percebi que as ações geralmente enfatizadas eram das extremidades associadas a uma leve tensão empregada no movimento da personagem. Já a atriz em experimentação com a máscara (figura 8), tinha a movimentação dos braços com um peso leve que acontecia em decorrência do percurso desenhado pela coluna e, por isso, defini a movimentação dela como fluxo livre.

Figura 8 - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica.

8a.



8b.



8c.



8d.



Fonte: Arquivo Pessoal – Máscara Moretti.

No fator peso, ambos os atores se apresentaram opostos novamente. O ator traz elementos que visualmente nos indicam para um peso forte, as linhas de movimento são geralmente para baixo, condicionado pela postura envergada do tronco/ombros (mais visível nas imagens 7b e 7d). Associado a isto, o ator apresenta no caminhar, que empurra o chão para se deslocar, momentos de maior flexão dos joelhos. Na figura 9, podemos perceber isso quando ele entrega o objeto, onde traz o peso para a ação através dos joelhos.

Figura 9 - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica..

9a.



9b.



Fonte: Arquivo pessoal – Máscaras Moretti e Grupo Abaporu.

A atriz (figura 8), apesar de possuir naquele momento uma movimentação para baixo, ela visualmente é mais leve, o que se dá pela sensação e intensão ao se sentar ou abaixar. Em ambos, existe um trabalho com transferências de peso e mudanças no centro de gravidade, porém, o controle e a forma de utilização destes contribuíram para as sensações de leveza e peso fraco.

O terceiro fator, tempo, está relacionado com a variação de velocidade do movimento (devagar para rápido e vice versa), está ligado ao ‘quando’ (FERNANDES, 2006, p 135), à tomada de decisão: “As decisões podem ser tomadas ou inesperadas e subitamente, deixando que uma coisa desapareça e seja substituída por outra, num dado momento, ou aos poucos” (LABAN, 1978, p 185). Este fator é muito dinâmico por estar relacionado à variação. No caso do trabalho com as máscaras larvárias, o fator tempo acaba por construir o jogo, que decorre também por criar respostas inesperadas e dinâmicas. E é o que acontece em um dos jogos realizados (figuras 10a até 10d), em que a cena caminhava em direção ao ritmo lento e, de repente, algo externo (a música) muda. Os movimentos começam acelerar aos poucos. Um dos personagens acaba acelerando mais, o que faz com que o outro perceba o “exagero” e desacelere. Assim, cria-se a dinâmica do jogo.

Figura 10 - Fotos da oficina no VI MAÇÃ: Experimentando a técnica.

10a.



10b.



10c.



10 d.



Fonte: Arquivo pessoal – Máscaras Moretti.

O quarto fator, espaço, está ligado à atenção (ao espaço ou ao objeto), ao pensamento, referindo-se ao ‘onde’. Ele pode ser caracterizado pelo unifoco (direto) ou multifoco (indireto)¹² (FERNANDES, 2006, p 126-8). A princípio, este fator pareceu o mais difícil de perceber nos exercícios e jogos, pois os focos de atenção eram diretos e, quando havia alguém multifoco na movimentação, a construção corporal parecia

¹² Utilizo-me dos termos apresentados por Ciane Fernandes que tem um estudo sobre o sistema Laban/Bartenieff

confusa, “suja”. Ou seja, vários pontos de atenção no corpo do ator desconstruíam a possibilidade de imagem. Contudo, se for pensado o multifoco no jogo para a dramaturgia da cena e o unifoco para a ação do corpo, é possível que se consiga uma consistência maior para a cena. Um exemplo de jogo para se chegar a essa composição seria “Enamorados e Detetive”, em que duas máscaras espionam (detetives) e as outras duas tentam não serem espionadas (enamorados). O objetivo dos detetives é descobrir se os espionados são amantes e os enamorados têm como objetivo não serem descobertos, e cada um terá ações curvas para atingir seus objetivos. Os detetives não vão direto ao ponto, e os enamorados também não, cada um faz um caminho em cena para atingir seus objetivos. Isso seria uma ação dramática multifoco. Já os segmentos corporais iriam se movimentar em unifoco.

Esses dois últimos fatores, neste contexto da máscara, contribuem muito para as relações de jogo pela possibilidade de outras camadas de criação da cena.

Observando esses fatores, pode-se dizer que são elementos que surgiam em cena em decorrência da composição corporal, a partir da técnica proposta. Um próximo passo de estudo seria conscientizar da existência desses fatores no movimento, pois, com esta percepção, os atores-alunos poderiam chegar a um corpo ou a ações mais consistentes e jogar com as intenções.

Existe um longo processo de treinamento no que foi visto até o presente momento. O estudo começou com o jogo (improvisação), foi o momento de primeiro contato, de perceber a situação dada. Parti, então, para as máscaras neutras, no qual o corpo ficava mais evidente, o trabalho passava a ser sobre si próprio, momento de limpeza e formação da página em branco. Posteriormente, vieram as máscaras larvárias, que unem o jogo e o trabalho sobre si. Dentro do processo das máscaras larvárias, abrem-se bifurcações do estudo sobre a técnica, jogo e análise do movimento. Todo o percurso é em função de uma preparação de atores, que se caracteriza como uma jornada de estudo do ator, na qual ele vai se conhecer a si e aquele outro que habita o mesmo espaço.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo é o lugar da expressão individual de cada ser humano no mundo, é nele que residem as marcas de nossas histórias pessoais. Cada gesto, cada forma de andar, de olhar, não é gratuito, é nossa identidade manifesta, consequência do que vivemos. Nossa personalidade fica evidente quando vestimos a máscara neutra, principalmente na primeira vez, pois carregamos tudo que nos é conhecido. Porque partimos do que é mais seguro, vivenciar a máscara nos coloca sempre no desconhecido. Nesse momento inicia o processo de autoconhecimento, tanto naquele que está com a máscara quanto aquele que observa, que também é muito importante no processo. Há a oportunidade de perceber o que é habitual nos gestos e movimentos de cada um para desbravar outros caminhos, tirar aquilo que é demais sem acabar com a nossa identidade. Após esse momento, continuamos o nosso mergulho, vestimos as máscaras larvárias que nos proporcionam meios de pesquisar o corpo, de utilizá-lo de formas diferentes e ainda trabalhar o cognitivo, pois além do movimento é necessário reagir à improvisação, perceber, entender e tomar uma decisão dentro do jogo. Nesse sentido, posso dizer que este treinamento compreende aspectos físicos e psíquicos, o exercício não é apenas uma ginástica, ele está inserido no meio cênico.

O treinamento no universo das máscaras não é apenas uma repetição de exercícios, são sempre importantes acontecimentos (principalmente se houver o erro). Vivências, experiências nas quais cada ator deve conseguir registrar em sua memória física e emocional aquilo que descobriu, que “errou” ou percebeu. Deve também estar disponível para arriscar-se e lançar-se para a pesquisa de si e do outro. Além disto, a pesquisa com as máscaras larvárias me impulsionou para o movimento e seu estudo. A tentativa de compreender seus fatores contribuiu para a minha preparação enquanto atriz. Todas essas questões são trabalhadas no processo por fazerem uma ponte entre a partida e a chegada do ator em cena.

Percebi neste trabalho caminhos pedagógicos e métodos de treinamento não baseados somente em técnicas, mas também em jogo. É um treinamento que faz o ator pensar integralmente, pois ele precisa responder em diferentes esferas da ação. Contudo, o trabalho só é efetivo se for coletivo.

Trabalhar as máscaras larvárias foi um processo no qual pude articular diferentes conceitos, da técnica da máscara em si ao estudo do movimento. O trabalho que vai da improvisação até o uso das máscaras larvárias é um percurso de estudo no qual deixa

marcada sua pedagogia, sua forma de ver os atores e prepará-los para a cena, processo pelo qual também pude vivenciar aqui durante as aulas de improvisação, de máscaras e com o grupo de pesquisa.

A improvisação, em minha vivência, constituiu-se como uma preparação para o uso da máscara. A jornada pela improvisação iniciou-se pelo silêncio, pelo gesto e pelo jogo e culminou nas máscaras neutras.

Tendo vivenciado essa jornada pela improvisação, mergulhei no mundo das máscaras, tendo como porta de entrada a máscara neutra. A transição é muito interessante, pois ao mesmo tempo em que mostra elementos da experiência vivida na improvisação, a máscara neutra nos exige esses elementos, por vezes de formas diferenciadas.

Mas, antes de se iniciar o jogo com a máscara neutra, vivenciei o ritual para calçá-la. Diferente de Copeau, que se cercava de detalhes durante este momento, o ritual que estava imersa era mais breve, porém não menos importante. Passar pelo ritual me fez ter uma conduta ética necessária ao trabalho com a máscara, pois passei a ver o objeto (máscara) com maior respeito e cuidado. Comecei confeccionando a máscara como um trabalho de artes, mas após o ritual, olhava-as de modo diferente com maior cuidado. Durante as oficinas que ministrei tentei passar este respeito e carinho com o objeto-máscara e pude notar um maior compromisso com o trabalho de máscaras e com os parceiros de cena. Essa atenção nesta fase faz muita diferença no decorrer do processo, o aluno e ator, liga-se intimamente cada um consigo mesmo. Senti profundamente isso quando memórias vieram em jogo, passaram pelo corpo, depois pela consciência e, conseqüentemente, transformaram meu olhar diante do outro em jogo, pela subjetividade que cada um pode carregar naquele momento de buscas. Isso me levou para uma nova transição, que partiu primeiramente da consciência de limpar a movimentação para a busca de corpos expressivos, é a transição do neutro para a expressividade. Nesse momento, coube um pensamento sobre a pré-expressividade, termo trazido por Eugênio Barba, pois o que estamos fazendo abrange toda essa fase do pré-expressivo ou da página em branco (aos olhos de Lecoq), ambos atingem a preparação da energia, a presença, a vida em cena. Além disso, é um trabalho essencialmente corporal, é cada aluno e ator em relação com seu próprio corpo, fazendo descobertas de coisas que já são pré-estabelecidas e até então desconhecidas. Tomando conhecimento disto, parti para o trabalho árduo de quebrar com a ação impensada, com os clichês resultantes da vida cotidiana.

A página em branco e a pré-expressividade, termos correlatos, apresentam-se como fortes objetivos nesse trabalho de buscas e estudo do corpo, pois vou além de perceber, estou construindo possibilidades para a expressão corporal em cena e que passa pela consciência.

A máscara larvária apresenta características simples, formas simples e pode ser possuidora de grande profundidade. A pesquisa passa pelo corpo a partir da forma da máscara, que pode ser exatamente aquilo que aparenta, como pode ser o oposto do que parece ser. São caminhos eficientes e comprovados no jogo. Durante o processo, para se atingir essas propostas, pensei na questão da técnica e do jogo e na relação de ambos. Em um primeiro momento, o que se apresentou mais latente foi a busca por essa técnica, até chegar a algo que pareceu eficiente e, então, percebi que faltava o componente 'jogo', que foi desenvolvido durante algumas práticas. E foi incrível perceber o desenrolar deste processo, uma caminhada de construção coletiva onde pude testar e criar meios para compor personagens com as máscaras, compartilhar o processo e vivenciar o jogo.

No universo das máscaras larvárias, onde o movimento pode ser tanto sutil como grotesco, abriu-se a possibilidade de estudar o movimento, fazer sua análise e compreender o quanto ainda posso utilizar desses meios para a composição cênica.

É evidente que, se o ator estiver atento ao que produz, terá ganhos expressivos para a cena, pois responderá prontamente ao que surge, tendo um olhar focado e um corpo em estado de atenção: algo pode acontecer a qualquer momento.

O treinamento a partir das máscaras neutras e larvárias é extremamente mutável, cabendo a cada grupo extrair a essência do que é este trabalho e agir criativamente sobre os processos de estudo. Cria-se o jogo e, em jogo, observa-se o corpo do outro e o seu próprio. Todos trabalham estando dentro ou fora da cena/jogo, cada um é muito importante independente de onde esteja.

A jornada que se iniciou com a improvisação e foi até a máscara larvária e o estudo do movimento, termina aqui enquanto resultado de um processo acadêmico, contudo, enquanto processo artístico ele ainda segue com todas as suas possibilidades de preparação, treinamento e criação.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: **Um dicionário de antropologia teatral**. InternationalSchoolofTheaterAntropology (ISTA). Editora Realizações Editora, Livraria e Distribuidora LTDA. São Paulo/SP. 2012

BROOK, Peter. A Porta Aberta: **As Artimanhas do Tédio**. Disponível em <<<https://pt.scribd.com/doc/57873906/A-Porta-Aberta-Peter-Brook>>> Acesso em 20 de setembro de 2015.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **ensaios sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense LTDA. 8ª ed. São Paulo/SP. 2012. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BELTRAME, Valmor. **A Máscara e o Ator**. 1992. 44p. Artigo para disciplina do Mestrado. Mestrado em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Florianópolis, 1992.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: O ator no teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul-SC: Ed. Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

DULLIN, Charles. «Improvisation» [Improvisação], p. 109-131, *in Souvenirset notes de travail d'unacteur* [Lembranças e Notas de Trabalho de umAtor]. Paris: Odette Lieutier, 1946. — Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

ELDREGE, Sears A. HUSTON, Hollis W. **O treinamento do ator com a máscara neutra**. 1993. Tradução de Rhafael Moretti e Vanessa Moretti.

FERNANDES, Ciane. O Corpo em Movimento: **o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. Annablume Editora. São Paulo/SP. 2006

FERRACINE, Renato. A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Capítulo: **Da Pré-expressão à Expressão**. Editora UNICAMP. Campinas/SP. 2003.

FONSECA, Venício. Máscara Teatral – linguagem, metodologia e dramaturgia do Grupo Moitará. **Móin-Móin** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Encenação Teatral. SCAR Jaraguá do Sul e UDESC- Florianópolis. 2013.

FREIXE, Guy. [Quarta Parte.] I — A Máscara «Nobre» na Escola do Vieux-Colombier (1921-1924). [QuatrièmePartie] [I — **Le masque «noble» à l'École du VieuxColombier(1921-1924)**], p. 119—134, *in Les Utopies du Masque sur les scènesEuropéennes du XXesiècle*. [As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do

século XX]. Montpellier: l'Entretemps, 2010. Col. LesVoies de l'acteur. Tradução inédita de José Ronaldo FALEIRO.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Summus editorial. 5ª ed. 1978. São Paulo. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: **Uma pedagogia da criação teatral**. Editora Senac. Edição SESC SP. São Paulo. 2010.

_____. Rolê du masque dans la formation de l'acteur. In **Le masque-du Rite au Théâtre**. Paris,CNRS. 1986. Tradução de Valmor Beltrame. Florianópolis, 1991.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Volume II. Editora E.P.U e EDUSP. 1974. São Paulo/SP. Tradução de Mauro W. B. de Almeida

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Editora Martins Fontes. São Paulo/SP. 2006. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura

ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: **Teatro Físico**. Editora Perspectiva: Fapesp. São Paulo/SP. 2005.

RUDLIN, Jonh. JACQUES COPEAU: THE REQUEST FOR SINCERITY In HODGE, Alison (Ed.). **Actor Training**. 2 ed. Editora Routledge. New York. 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2010.