

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA:

**A neutralidade como estudo prévio do ator no teatro de máscaras e no teatro de
formas animadas**

Tháísea Mazza Fernando

UBERLÂNDIA

2019

THAÍSEA MAZZA FERNANDO

FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA:

A neutralidade como estudo prévio do ator no teatro de máscaras e no teatro de formas animadas

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Graduada em Teatro pelo Programa de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, orientado pela Professora Dra. Vilma Campos do Santos Leite.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Vilma Campos do Santos Leite (orientadora)

Professora Dr. Mario Ferreira Bitt Piragibe (coorientador)

Professora Dr. José Eduardo de Paula

Professora Dr. Getúlio Góis de Araújo

UBERLÂNDIA

2019

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao ser, na figura de um Deus ou deusa, uma energia ou o que seja, que me ampara, me ilumina, me guarda, e me possibilita estar aqui hoje, viva, presente, saudável, cercada de amor.

À minha mãe, Telma, e meu pai, Mauro, porque sem o seu apoio e amor incondicional seria completamente impossível estar onde estou hoje, e ter vivido tudo o que vivi. Obrigada por me encorajarem e por não me deixar desistir.

Agradeço também aos meus avós, Neuza e Élvio, por todo apoio à neta que tenta sobreviver fora do ninho; às minhas tias e tios que estão sempre prontos a ajudar e acolher; ao meu irmão Jonas, pelo carinho fraterno à seu modo; à minha cunhada Juliane, cujos conselhos me auxiliaram muito nos caminhos de pesquisa. À toda a família, obrigada!

Agradeço ainda à família Costa e Freitas, especialmente Fátima Maria da Costa e Welerson Freitas (In memoriam), pelos conselhos, carinho e aconchego de uma segunda família, mineira.

À Vilma Campos, minha professora, orientadora companheira de pesquisas e de jornadas, minha amiga. Sua postura enquanto profissional e enquanto pessoa me inspira, e traz ensinamentos que ultrapassam a academia, traduzindo seu comprometimento com a vida. Obrigada pela “paciência de Jó” e pela caminhada nos últimos seis anos.

Ao Mario Piragibe, professor, co orientador, amigo, companheiro de pesquisas, pai da Tina, que tem o brilho da vontade nos olhos, um coração muito aberto e compreensivo, estando sempre disposto a criar e compartilhar seus estudos, suas viagens, lado a lado com os estudantes. Obrigada por acreditar em mim, e aguentar a “drama queen” que lhe escreve.

Ao professor Eduardo de Paula, por aceitar o convite a compor esta banca, por todo o conhecimento compartilhado nas disciplinas ofertadas na graduação em Teatro na UFU, pelo cuidado e satisfação ao ensinar.

Ao professor Getúlio Góis, por aceitar compor esta banca, pelos momentos de aprendizado, na ESEBA, em disciplinas e cursos em minha trajetória como graduanda, em dias de jogatina, pelos conselhos em momentos de crise existencial. Obrigada pela amizade, carinho, afeto, por ser esse ser de luz. Você me faz enxergar meu reflexo com outros olhos.

A todos os professores e professoras, técnicos e técnicas do curso que dividiram comigo não somente horas dentro de uma sala em prol de disciplinas, mas um pouco de

suas vidas. É nesse tipo de educação que acredito. Especialmente Ana Carneiro, Ana Wuo, Daniele Pimenta, Edu Silva, Camila Tiago, Luis Leite, Fernando Aleixo, Mariene Perobelli, e Renata Meira.

À todos os colegas que já passaram pelo grupo de pesquisa em máscara, de 2013 para cá, meu muito obrigada. Especialmente aos ‘charlatões’ do grupo Os Mascaratis!

Aos parceiros de trabalho do Grupo de Pesquisa em Formas Animadas, (ou Nucelten Puppets) Mario Piragibe, Luciano Pacchioni, Celio D’ávila, Tuany Fagundes. Vocês alimentam minhas pesquisas. Especialmente Raabe Rocha, por todas as conversas e aventuras vividas.

Agradeço ainda aos colegas de turma das disciplinas cursadas na UFSC, especialmente Sassá Moretti e os amigos do Grupo Abaporu.

A Maria Clara, querida amiga da História, pelo apoio e conselhos!

Às Millenials, Marina Rebelatto e Marcela Marcucci, por estarem sempre comigo, não importa a distância. Vocês fazem toda a diferença!

Aos amigos Leo Thim, Matt Perinotto, Vitor Lucredi, Filipe Claudiano, que me auxiliaram nas pesquisas e emoções.

A cada amigo que teve o carinho de dispor alguns momentos para me dar palavras de afeto e coragem para essa empreitada. Elxs sabem quem são.

Meus agradecimentos remetem à muitos anos de luta, por isso agradeço também Dra. Josély Graziano, e a todas as pessoas que me ajudam a zelar pela minha saúde, e estar em paz com a minha diabetes, que chega para mim no início dessa jornada. Foram longos anos desde a descoberta, passando por muitas crises, mas nunca desistindo de tentar viver com sabedoria e harmonia. Aproveito para dedicar este trabalho às pessoas que acham que uma doença crônica significa imobilidade e impotência. You can do it!

E a Welerson Filho, amigo e companheiro querido, pelo amor construído nos últimos anos, por estar ao lado nas crises, nas alegrias, e nas palas. Obrigada por ser!

Resumo

Esta pesquisa apresenta o processo de graduação da estudante em questão, focando no seu percurso com o Grupo de pesquisa em Máscaras, de 2013 a 2019, e com o Grupo de Pesquisa em Formas Animadas, de 2018 a 2019, ambos situados no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, bem como o trabalho intitulado “Híbrida”, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina durante programa de mobilidade acadêmica nacional. Esta apresentação tem o intuito de refletir sobre o estudo da neutralidade enquanto elo entre os dois grupos, entendendo este elo a partir da criação e desenvolvimento da cena citada. A pesquisa introduz uma discussão sobre semelhanças e diferenças da abordagem da neutralidade no campo de máscaras e no campo de formas animadas, refletindo sobre a importância deste estudo para a formação e preparação do ator no Teatro.

Palavras-chave: Grupos de pesquisa, Teatro de Máscaras, Teatro de Formas Animadas, Neutralidade, Formação.

Abstract

This research presents the graduation process of the student in question, focusing on her career with the Research Group on Masks, from 2013 to 2019, and with the Research Group on Animated Forms, from 2018 to 2019, both located in the Theater course of the Federal University of Uberlândia, as well as the work entitled "Hybrid", held at the Federal University of Santa Catarina during a national academic mobility program. This presentation intends to reflect on the study of neutrality as a link between the two groups, understanding this link from the creation and development of the scene mentioned. The research introduces a discussion about similarities and differences in the approach of neutrality in the field of masks and in the field of animated forms, reflecting on the importance of this study for the formation and preparation of the actor in the Theater.

Keywords: Research groups, Masks Theater, Theater of Animated Forms, Neutrality, Formation.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Máscaras neutras.	22
Imagem 2: Fotografia onde vemos Lecoq contemplando a máscara feita a partir da experiência relatada por Tiche.	23
Imagem 3: Mascaras Neutras prontas para uso.	24
Imagem 4: Dentro do Laboratório de Teatro de Animação, Cenografia e Figurino da UFSC.	29
Imagem 5: Trechos da cena (1).....	31
Imagem 6: Trechos da cena (2).....	31
Imagem 7: Trechos da cena (3).....	32
Imagem 8: Trechos da cena (3).....	34
Imagem 9: Trechos da cena (4).....	34
Imagem 10: Trechos da cena (5).....	35
Imagem 11: Trechos da cena (6).....	35
Imagem 12: Trechos da cena (7).....	36
Imagem 13: foto pré apresentação.....	36
Imagem 14: Trechos da cena (8).....	37
Imagem 15: Ensaios.....	38
Imagem 16: Pierrot, de Philippe Genty.	43
Imagem 17: Desenho do boneco para construção.	46

SUMÁRIO

PRIMEIRO CAPÍTULO – INTRODUÇÃO	8
ATENÇÃO! Desvio na pista.	12
Término do desvio na pista.	15
SEGUNDO CAPÍTULO – O Grupo de Pesquisa em Máscara e a Máscara	
Neutra.....	17
2.1 Apresentando o Grupo de Pesquisa em Máscara.....	17
2.2 O estudo da neutralidade com a máscara neutra	20
INTERMEZZO – UM MARCO	29
TERCEIRO CAPÍTULO – O Grupo de Pesquisa em Formas Animadas e o boneco	
de treino.....	39
3.1 Apresentando o Grupo de Pesquisa em Formas Animadas	39
3.2 A neutralidade e o boneco de treino de Nikki Tilroe.....	41
CONCLUSÃO.....	48
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	52
ANEXOS.....	54

PRIMEIRO CAPÍTULO - Introdução

Compreendo que uma tarefa do pesquisador em artes na academia é encontrar o modo de apresentar sua pesquisa sem descaracterizar a subjetividade de seus processos, também produtores de sentidos, uma vez que se referem à arte. (Vianna, 2017, p. 15).

Começo abrindo a reflexão com esta citação, porque nela está o que acredito: uma pesquisa que não está desligada da minha trajetória pessoal na academia, ao contrário, analiso aqui alguns trechos significativos dos caminhos que percorri como estudante de um curso de graduação em Teatro, em que territórios deixei pegadas, e como estes territórios¹ me modificaram. Esta pesquisa não está desligada das questões subjetivas que contaminam o meu olhar e atravessam o meu corpo quando faço escolhas por temas a serem observados, porque ao me conectar com as minhas vontades, compreendo a produção de sentidos em relação às minhas respostas ao que a academia (e tudo que diz respeito a este contexto) me proporcionou neste processo de graduação.

Em primeiro lugar, quero falar da minha trajetória de formação acadêmica. Quando penso nela, me vem a ideia da ótica do ZOOM. Em alguns momentos, dou um ZOOM IN, outros ZOOM OUT. O zoom out, o grande mapa, é esse percurso dentro do curso de graduação. Sabe o que mais me impactou? Os grupos de pesquisa que participei. Foram vários, mas em dois grupos, o Grupo de Pesquisa em Máscaras e o Grupo em Pesquisa em Teatro de Formas Animadas,² fui mais presente. Por causa do meu trabalho com os grupos de pesquisa, eu criei cenas, espetáculos, viajei, produzi eventos acadêmicos, fiz uma mobilidade nacional, entrei em disciplinas específicas, alterando meu tempo de curso na graduação, eu desenvolvi muitos projetos de pesquisa, oficinas, enfim, acho que fiz muita coisa!

E agora meu desafio está em mostrar a você leitor a construção desta formação, sem fazê-lo se perder neste caminho. Sistematizar essa trajetória, evidenciando como a experiência com a máscara e com o teatro de formas animadas direcionaram a minha formação e que questões mais específicas trouxeram, tornam-se o norte dessa caminhada. Sinto que, quase como por dedução, ou por intuição, fui me levando nos processos, e

¹ Quando digo territórios, estou pensando em todas as disciplinas que já fiz, todas as iniciações científicas e tecnológica, todos os anos nos grupos de pesquisa, todas as viagens que fiz, poucas, mas incrivelmente marcantes em questão de conteúdo, emoção, relação afetiva com o ser humano dentro do espaço do conhecimento (acadêmico, popular, amigável familiar... humano).

² O Grupo de Pesquisa em Máscara é coordenado pela Professora Vilma Campos e o Grupo de Pesquisa em Teatro de formas animadas é coordenado pelo Professor Mario Piragibe. Eles serão respectivamente mencionados como GP em Máscaras e GP em Formas Animadas.

hoje, olhando para trás, percebo que todos os lugares por onde passei fazem muito sentido para mim, e tanto o fazem, que as dores que senti, se diluíram em meio às satisfações e alegrias de sentir o desenvolvimento de diversos trabalhos, contatos e amizades. Sim, algumas pegadas estão falhas no caminho, muitas pisadas tortas, pisadas em pedras pontiagudas, peguei alguns estrepes no pé, andei com eles por um bom tempo... Tudo isso faz parte do percurso.

Nesta introdução, é importante para mim te contar minha trajetória do ingresso na Universidade até o momento presente, junho de 2019, porém, há uma parada que quero fazer. Ou seja, te apresento uma espécie de linha do tempo, e depois, nos próximos dois capítulos, volto, para me deter no início dos estudos em cada um dos dois grupos de pesquisa abordados, porque acredito que são nestes procedimentos iniciais que se encontra um elo entre os dois grupos, materializando-se para mim como um foco de pesquisa.

Esse elo foi avistado por mim morando dentro de um exoesqueleto que construí. Um corpo mesmo, físico, e esse corpo me fez ver que eu tinha ali um pé em cada grupo de pesquisa. Esse corpo me convidou a fazer minha retrospectiva, e olhar para o estudo da neutralidade na máscara e no teatro de formas animadas, que será melhor abordado à frente, em um ponto característico da estrada.

Agora que te situei, quer vir comigo na sequência dessa introdução? Preparado pra andar? Então vamos lá.

Meu processo de formação de atriz (ainda é muito estranho dizer que sou atriz, prefiro dizer que sou estudante de atriz) começa antes mesmo de entrar no curso de teatro. Enquanto cursava a graduação em História, em 2013, tendo aulas no COMUFU³, me candidatei a uma bolsa do programa institucional de graduação da UFU (PIBEG) com o eixo temático “aprimoramento discente”, para estudar a máscara da Commedia Dell’arte⁴ em contextos escolares. A bolsa era ofertada pela professora Vilma Campos, com uma vaga destinada a pessoas de fora da graduação em teatro, promovendo assim o encontro entre nós. Um dos pré-requisitos era estar matriculada na disciplina optativa “atuação com

³ Projeto de extensão do curso de teatro da UFU que visa oferecer aulas de teatro à comunidade em geral, ofertadas pelos alunos do curso em período do estágio na Licenciatura.

⁴ Trata-se de um gênero teatral que ascendeu na Itália durante o Renascimento. Os atores vestem máscaras que representam figuras específicas deste gênero, divididas em duas categorias sociais - servos e patrões - e muitos nomes de máscaras se tornaram consagrados em seu percurso histórico.

máscaras”⁵ ofertada por ela. Não pestanejei e disse sim, sem saber que seria o início de uma grande jornada de pesquisa.

A maioria dos alunos desta disciplina decidiu continuar investigando a máscara logo após o término da mesma e, nos entendendo enquanto Grupo de pesquisa em Máscara⁶, montamos o espetáculo de rua “Os três reis magos”⁷ dirigido pela professora Ana Carneiro⁸. No elenco estávamos eu, Danilo Correa, Call Oliver, Lucas Nasciutti e Emanuelle Anne usando máscaras da Commedia Dell’arte e Vilma Campos usando nariz de palhaça. Meu caminho como pesquisadora de máscaras, assim como minha trajetória no GP em Máscaras do curso, se iniciava.

Paralela à montagem dos reis magos, e finalizada um pouco depois, estava o projeto de bolsas de graduação de aprimoramento discente que mencionei acima e ao qual me vinculei, que resultou em uma cena com duas figuras, também da Commedia Dell’arte, apresentada em salas de aula da Escola Municipal Josiany França, em Uberlândia, no ano de 2014. A cada semestre o grupo de pesquisa buscava suas ambições de aprendizagem, instigando novas formas de apreender as máscaras, e fortalecendo pesquisas de alunos e professores, como é o caso do pós doutorado da própria professora coordenadora, trazendo conhecimento de algumas máscaras peruanas para o grupo e para o curso em si.

Ainda em 2014, iniciei uma parceria com a atriz Juliana Maltos, graduanda do curso naquele momento, para montar um espetáculo de teatro dança com a temática centrada na Capoeira, suas raízes, mitos e tradições, onde dois sujeitos surgiam na roda através das máscaras teatrais. O trabalho, intitulado “Camugerê” teve pré-estreia na Bienal da UNE (edição no Rio de Janeiro), e estreia em julho de 2015. A partir daqui sinto-me provocada a formalizar meus estudos por meio de um plano de Iniciação Científica para este trabalho, buscando contato com máscaras africanas. A pesquisa resulta na confecção de uma máscara específica para o espetáculo Camugerê, que segue

⁵ No novo currículo do curso, a disciplina tem o nome de T.E.P.P.A. máscaras. Tópicos especiais em práticas poéticas artísticas – máscaras.

⁶ O grupo de pesquisa em Máscaras já existia desde 2007, dedicando-se à montagem do espetáculo “Como dói o amor” para circulação em escolas de Educação Básica, visando o fortalecimento de práticas teatrais nesse contexto. Com o afastamento da professora para doutorado entre 2008 e 2010, o grupo suspendeu as atividades. Em 2011 e 2012 a profa. Vilma vincula a pesquisa em máscaras ao Programa de Apoio a Projetos Institucionais com a Participação de Recém-Doutores (PRODOC) CAPES com o projeto Comicidade e Riso coordenado pelo prof. Narciso Telles com a participação da profa. visitante Joice Aglae.

⁷ Auto de Natal escrito por Luis Leite.

⁸ Professora do curso de Teatro à época, e colaboradora do programa de pós graduação em artes cênicas e hoje, está aposentada.

com Juliana em uma versão solo (mas na companhia de todos/as os/as ancestrais da capoeira).

Em 2015, o GP em máscaras⁹ se engajou na produção de um seminário no curso de teatro – VI INTERFACES Máscara – onde recebemos a presença internacional de Donato Sartori e Paola Piizzi, para conferências sobre a máscara teatral e seus trabalhos, e o legado de Amleto Sartori, pai de Donato, mascareiro italiano que trabalhou diretamente com Jacques Lecoq no momento de desenvolvimento de sua escola. Do intento de trazer Donato ao Brasil, foi possível que Ana Carneiro acompanhasse uma oficina de confecção de máscaras teatrais no espaço do grupo Moitará¹⁰, no Rio de Janeiro, e logo após, Ana dividiu conosco os conhecimentos compartilhados nesta imersão. Na ânsia de pô-los em prática, o grupo de pesquisa se reuniu, no início de 2016, para nossa primeira oficina de confecção de máscaras na UFU. Pelo contato constante neste grupo de pesquisa procurava encontrar meios de descobrir e trabalhar minha pesquisa em outros espaços de criação, como foi o caso do Camugerê... (na verdade, tudo me guiava inconscientemente pra máscara, em todos os seus âmbitos de pesquisa, porque é neste lugar que me apliquei, e neste lugar que sentia segurança em falar.

As lembranças e os acessos aos registros, (que são, na maioria, fotos, vídeos, e alguns textos pessoais, arquivados e espalhados em vários lugares... armários, grupos de facebook, hd's do curso...) apontam caminhos onde as informações se cruzam, nascem de intersecções, e rememorando todos estes processos, percebo o quanto foi rico estar em constante contato com o grupo de pesquisa.

Uma outra edição da disciplina “Atuação com máscaras” foi ofertada em 2015 e Lucas Mali, aluno matriculado nela e também na disciplina dramaturgia ministrado igualmente por Vilma, escreveu texto intitulado “Tem carço nesse Angu”, que mobilizou todo o grupo naquele momento a tentar transformar essa dramaturgia num espetáculo. Vilma estava a sair de licença para o pós doutorado dela, e então, os alunos da disciplina que quiseram continuar após o término do semestre, e o coletivo que estava no GP naquele momento, se comprometeu a dar segmento na montagem deste texto. Dois anos depois, nascia o grupo Os Mascaratis, e o trabalho “Do Fundo do Baú”, um espetáculo totalmente autoral que vem como um desdobramento do texto anterior, além

⁹ O Grupo é vinculado ao GEAC Grupo de Estudos e Investigações Sobre Criação e Formação em Artes Cênicas cadastrado no CNPq e com participação de vários docentes do curso de Teatro da UFU. O evento Interfaces é coordenado por um desses a cada edição.

¹⁰ Grupo Teatral do Rio de Janeiro que tem seu foco no teatro com máscaras. Alguns integrantes do grupo já fizeram cursos com Donato Sartori na Itália,

das vontades das pessoas envolvidas neste processo colaborativo¹¹, cujo elenco era composto por: Emanuelle Anne, Lucas Mali, Fernando Bruno, Mario Leonardo, eu, e direção de Welerson Freitas Filho. “Do Fundo do Baú” estreou em julho de 2017

Em agosto do mesmo ano, outras intersecções feitas dois anos antes reverberavam ainda, como o encontro entre Ana Carneiro e Blenda Trindade¹² na Oficina no Moitará, que me fizera conhecer virtualmente o grupo teatral Abaporu¹³, de Florianópolis. Este grupo investigava as máscaras larvárias, máscaras diferentes de todas que eu já tinha visto e estudado, e a vontade alvoroçada de me aproximar delas, me levou a me inscrever em um programa de mobilidade acadêmica nacional¹⁴ para o curso de Artes Cênicas da UFSC, em Santa Catarina, durante o segundo semestre de 2017. Logo após a estreia de “Do Fundo do Baú”, o espetáculo saía em turnê pelos campus da UFU por meio de um edital de extensão, e eu saía para me encontrar com estas máscaras¹⁵.

ATENÇÃO! Desvio na pista.

Para estar em contato com o grupo Abaporu, ao fazer a inscrição para a mobilidade, queria me matricular nas disciplinas mais próximas do tema. No semestre 2017.2 não estava sendo ofertada a disciplina Teatro de animação 1 (disciplina ligada à máscaras), apenas o Teatro de animação 2, que abordava outras linguagens de formas animadas. Ali foi o primeiro lugar que tive contato com o campo da máscara pensado através do teatro de formas animadas. Então, nesse semestre estava matriculada em “Teatro de animação 2” “Teatro de sombras (optativa)” e “som”. E em diversos outros horários estava em atividade com o grupo Abaporu, observando seu trabalho. O que eu não contava era que as prioridades se invertessem, ou melhor, que eu fosse pra lá esperando um resultado e encontrasse outro, porque almejava aprender mais sobre as

¹¹ “Com raízes na criação coletiva, teve também clara influência da chamada “década de encenadores no Brasil (década de 1980), bem como no desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas. (GUINSBURG, FARIA, LIMA. *Dicionário do Teatro Brasileiro*, 2009, p. 279)

¹² Naquela época era graduanda da Universidade Federal de Santa Catarina, e diretora do grupo teatral Abaporu.

¹³ Grupo que surge de um grupo de pesquisa em máscaras dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Suas pesquisas voltavam-se para a máscara neutra, máscara larvária e clown.

¹⁴ Programa de bolsas oferecido pela universidade Federal de Uberlândia, sendo estas remuneradas ou não, para que alunos possam cursar semestres ou anos específicos em outras instituições federais. Neste caso, por ser uma mobilidade nacional, é possível escolher instituições federais em todo o Brasil.

¹⁵ Não participei dessas apresentações desse período e o grupo fez a substituição no elenco devido à minha participação na mobilidade nacional.

máscaras larvárias, mas por diversas razões e circunstâncias, percebo que naturalmente me engajei mais no estudo e composição de uma cena sobre bonecos híbridos, confeccionando a boneca que uso na cena “Híbrida”, pois se tratava de um dos processos avaliativos da disciplina a qual estava vinculada.

Quando voltei para Uberlândia, após alguns meses, percebi a dimensão que este trabalho tinha tomado em minha vida, pois a partir dessa cena me interessei por estar dentro do grupo de pesquisa de formas animadas da UFU, e ainda continuei apresentando esta cena em uma temporada no espaço Maison Louise¹⁶ por um curto período. Foi uma loucura muito grande estar imersa na criação e produção deste estudo sobre o boneco híbrido. Eu estava em outra cidade, outro estado, longe de tudo e todos, e durante 5 meses, poderia me dedicar a outro estudo, através do que meus colegas estavam acostumados a ter contato. Em Florianópolis existem muitos professores que se dedicam a estudar o teatro de formas animadas, e entendem a máscara como parte desta linguagem, ainda que reconhecendo como ela é gigantesca em seu universo, criando sua própria poética e interpretação, marcando a história de muitos países tanto do oriente como do ocidente, apresentando a cultura e tradição através de sua potência.

Junto à Fatima Moretti (Sassá Moretti), professora dentro das disciplinas supracitadas (Teatro de animação 2 e Teatro de Sombras), eu pude me abstrair um pouco de todos os trabalhos que estava envolvida, e me permitir, num hiato, explorar outras formas de expressão sob manipulação, possibilitando uma conexão com vontades que permaneciam suspensas, como é o caso do meu interesse pelo corpo híbrido, que namorava a partir de fotos pelo Pinterest, google imagens, vídeos do youtube e nada mais...

Quais foram minhas inspirações para chegar na minha cena? Te digo: vídeos de um workshop realizado por Natacha Belova¹⁷; Maiêutica: o trabalho de Raquel Mutzenberg¹⁸, que por acaso se iniciou dentro da oficina citada, da qual eu vi em vídeo, e só me toquei depois; Gritos, espetáculo da cia. Dos a Deux¹⁹; Daiane Baumtgartner²⁰ e sua boneca Violeta. Estes são os artistas principais, mas muitos outros surgiram durante

¹⁶ Espaço cultural independente em formação na cidade de Uberlândia, gestado pelo coletivo Maison Louise

¹⁷ Artista plástica, atriz e diretora teatral de Bruxelas. Produz muitas oficinas sobre confecção de bonecos híbridos.

¹⁸ Artista formada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (2013) e mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (2017). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: maiêutica, teatro de animação, dobra.

¹⁹ Cia criada em 1998 em Paris, residindo no Rio de Janeiro, cujos membros são André Curti e Artur Ribeiro.

²⁰ Artista paulista pesquisadora do teatro de animação, além de produtora, dramaturga e iluminadora. É criadora e manipuladora da senhora Violeta, uma boneca híbrida.

minha pesquisa. Mas voltarei a esse assunto mais à frente, quando finco um *marco* em meu percurso.

O que posso te dizer por agora é que o processo de criação da cena “Híbrida” durante a mobilidade foi o início de uma autoprovação que surgia, a respeito do meu lugar de investigação. As formas de manipulação do boneco criado por e a partir de mim, escolher dialogar dramaturgicamente com o boneco, utilizando partes do meu corpo e partes do boneco, e principalmente, a suposta facilidade em captar dinâmicas de comunicação do teatro de animação, causava em mim o questionamento: eu estava ainda na mesma linguagem familiar há tantos anos ou estava de fato investigando processos diferentes, mas com aspectos em comum? Também fui provocada por alguns colegas de trabalho, se a “Híbrida” era máscara ou teatro de animação, uma vez que manipulo sua cabeça com a minha boca, causando ilusão de máscara em determinados ângulos de vista da cena, possibilitando diversas interpretações. Ou seja, nesse momento do meu percurso, me vi pisando no território de pesquisa da máscara, e no território do boneco... Mas, hipoteticamente, os territórios/continentes, antigamente, não eram Pangeia?

Foram questões que trouxe na mala comigo, de volta para Uberlândia, junto com minha nova cena. Quando voltei para Uberlândia Minas Gerais, decidi procurar o GP de Formas Animadas da UFU, e o professor Mario Piragibe, com a finalidade de seguir estudando a cena recém criada. Tinha anseios por aumentá-la e de investigar alguns elementos que se colocavam como desafio na minha manipulação. Assim, por conta destes anseios, inscrevi meu último projeto de pesquisa, para ser aprovado como Iniciação Científica Tecnológica, onde faço a ponte que tanto espero falar por aqui: relação entre princípios e procedimentos da máscara neutra e do boneco de luva, com a finalidade de despontar caminhos para a continuação da cena Híbrida.

Êpa, Opa, êpa opa, espera um pouco, quê? Boneco de Luva? Como assim? Da onde veio isso? Calminha digníssimo leitor, tudo fará sentido mais à frente (pelo menos assim espero) no capítulo três, onde contarei a você meu percurso agora em pista dupla. Brevemente, te explicou agora que tudo isso tem a ver com o universo do Teatro de formas animadas, universo que resolvi mergulhar desde então.

Para isso, entrei no GP de Formas Animadas em janeiro de 2018, no mesmo momento em que Mario estava voltando do seu pós doutorado na Inglaterra, e lá, ele teve contato com um material de trabalho, considerado como procedimentos básicos para o

treinamento na manipulação de bonecos de Luva, segundo a visão de Nikki Tilroe²¹, e esta visão se associa à noção de gramática da manipulação abordada por André-Charles Gervais e Marcel Temporal. A partir deste momento também me matriculo pela segunda vez em uma disciplina (agora ministrada por Mario) de Teatro de formas animadas²² e dentro deste espaço de aprendizado, tenho a possibilidade de construir cenas e aprofundar meus estudos na manipulação de vários tipos de materiais, dos mais cotidianos, como bonecos, a sacos de lixo ligados a varas.

Os resultados da junção de estudos da disciplina com o GP levou os participantes do grupo a levantar um espetáculo de variedades com o intuito de apresentação em espaços ligados ao comércio (bares, restaurantes, brechós e feirinhas) e seguimos nessa pesquisa, paralela à minha atividade de pesquisa de iniciação científica.

Término do desvio da pista

UFA! Chegamos ao presente, onde escrevo esse texto de conclusão de curso. E aí? Foi um longo caminho pra você? Pois pra mim, foi.

Estudar o teatro a partir da máscara e do teatro de formas animadas separadamente me faz acessar alguns métodos de trabalho e criação muito mais rápidos do que outros. Nessa trajetória que contei até então, ocultei as disciplinas que eu fiz no curso, com os outros professores que tive contato. Não me preocupei em te contar que estudei a interpretação a partir de Stanislavski, a improvisação a partir dos jogos teatrais de Viola Spolin, ou Keith Johnstone, não te disse que montamos Mahagonny para estudar o teatro épico e as fases de Brecht; ou que estudamos alguns textos dramáticos contemporâneos e montamos pequenas cenas na disciplina voltada para o teatro de Grotowski, e que em Pedagogia do Teatro fiz uma instalação autoral no saguão, ou mesmo eventos paralelos ao currículo obrigatório, como as vindas esporádicas do professor Roberto Tessari²³, que efervesceram ideias para a realização do espetáculo “Do

²¹ Nikki Tilroe (1942-2005) foi uma atriz e bonequeira estadunidense, que teve trabalhos famosos na televisão, muitos deles feitos com Jim Henson, criador dos Muppets. O contato com seus estudos vem através do livro “Movement in puppetry performance” (1988).

²² Vale mencionar que no currículo do nosso curso, as disciplinas com foco em máscara e/ou formas animadas são tidas como optativas, levando os nome atuais de T.E.P.P.A: tópicos especiais em práticas poéticas artísticas. Somando as vezes que participei das disciplinas como aluna ou monitora, entre máscaras e formas animadas, em toda minha graduação cursei 6 vezes, sendo 4 vezes disciplinas optativas voltadas para máscara, 2 vezes disciplinas voltadas para animação, com um bônus de 2 vezes disciplinas voltadas para sombra. O que isso quer me dizer? Ou melhor: que isso quer nos dizer?

²³ Professor da Università di Torino, Itália, pesquisador da Commedia Dell’Arte, e cultura dos ciarlatani na região da Itália.

Fundo do Baú”, e outras viagens que fiz relacionadas a outros estudos com grupos de pesquisa (para citar apenas alguns dos episódios marcantes). Mas, pela minha dedicação à pesquisa com máscaras, quando me deparo com um momento sozinha, e longe de tudo, sinto que as primeiras ferramentas que acesso para a criação de uma cena, para o trabalho de ator, são as que aprendi com a pedagogia das máscaras. Assim, proveitosamente as utilizei para um processo de criação que mesmo sem eu ter consciência disso, se utilizava das mesmas ferramentas que eu já tinha acesso. Logo após, entendo que talvez a pedagogia que eu esteja falando não seja apenas proveniente da máscara, mas compartilhada com o universo das formas animadas.

Mas que ferramentas são essas? Posso citar algumas. No entanto, quero me deter às iniciais, os primeiros ensinamentos para quem veste uma máscara, e também, acredito eu, para aqueles que se iniciam na manipulação de formas animadas. Falo agora dos princípios que aprendemos quando estudamos a neutralidade. Nesse momento então, abordo como eu vejo o trabalho que acontece dentro do GP em máscara, e para este grupo sinto que tenho mais apropriação para falar, uma vez participo dele há 6 anos incessantemente (no máximo, com um intervalo de 6 meses, em Florianópolis (SC), mas como lá eu também estava em contato com máscaras neutras, máscaras larvárias, e temáticas em comum, sinto que só mudei de estado, mas continuei em contato com o estudo). No entanto, me deterei apenas às etapas iniciais de aprendizado sobre máscara, que é o que interessa para a minha pergunta, pois se ficasse falando de todos os caminhos que acompanhei, todas as máscaras que exploramos, só esse relato permite mais uma pesquisa de TCC.

Logo após esse momento, falarei de como se deu a minha participação dentro do GP em formas animadas. Para este momento, minha fala será mais curta, uma vez que trabalho com este grupo há apenas 1 ano e meio. Porém, como dito anteriormente, já que meu foco de interesse é em como a pessoa se inicia no teatro de formas animadas, é válido trazer esta experiência, me colocando como uma pessoa que realmente está na fase inicial.

Ficou claro por que falarei destes grupos agora? Entende que é porque estes caminhos se confluem dentro do que entendo como aporte teórico e prático mais latente da minha formação enquanto atriz para meus trabalhos, e que parece, é que se completam neste momento em que descubro os dois juntos? Ok. Situados de como será meu relato agora, vamos lá...

Segundo Capítulo - O grupo de pesquisa em máscara e a máscara neutra

*Todos os dias é um vai-e-vem
A vida se repete na estação
Tem gente que chega pra ficar
Tem gente que vai pra nunca mais
Tem gente que vem e quer voltar
Tem gente que vai e quer ficar
Tem gente que veio só olhar
Tem gente a sorrir e a chorar
E assim, chegar e partir.*
**Música “Encontros e Despedidas” –
Fernando Brant e Milton Nascimento**

Apresentando o grupo de pesquisa em máscaras

Este GP é um espaço dedicado à pesquisa de toda e qualquer máscara que esteja ligada (ou não necessariamente ligada) ao teatro, mas que se queira fazer uma ponte com o mesmo. O grupo é coordenado pela Professora Vilma Campos, e as primeiras atividades começaram em 2007, com a montagem do espetáculo “Como dói o amor”. Limito meus comentários a essa cronologia dos primeiros anos do grupo, não especificando sua metodologia ou conteúdo porque eu começo a participar do mesmo em 2013.

Este foi o lugar que entendi com uma grande horizontalidade entre todos os participantes, incluindo a professora. Porque desde que entrei para a formação do grupo, em meados de agosto de 2013, Vilma tem a prática de dizer “e então? O que queremos fazer?”. Nesse momento, cada participante coloca sua vontade, o que quer estudar, se existem orientandos dela ali, reserva-se um momento para estudar as temáticas de suas pesquisas, mas nada acontece de maneira imposta, pelo contrário, tudo é estruturado para tentar abarcar da melhor forma possível, os interesses de todos os participantes.

Não pretendo retornar aos eventos mencionados na introdução, que constroem tanto o meu caminho, como o caminho do GP em questão. Meu foco aqui é voltado para a metodologia do grupo.

A cada semestre o GP buscava suas ambições de aprendizagem, instigando novas formas de apreender as máscaras, e fortalecendo pesquisas de alunos e professores, promovendo, como exemplo, experimentos que ajudaram na realização do TCC de Danilo Correa, egresso do curso; experimentos com som na pedagogia do corpo e máscara, como parte do projeto de Iniciação Científica de Paola Kianda, na época graduanda do curso de música; o GP também funcionou como espaço de extensão para

alunos que quiseram continuar a experimentar algumas dinâmicas com máscaras e espaços externos, recebendo atores da cidade interessados no estudo, mestrands e também alunos de outros cursos. Por ser uma pessoa que esteve presente nos últimos seis anos de trabalho, acompanhei pessoas indo e vindo. Como na música “Encontros e Desencontros” que serve de epígrafe a esse capítulo.

Penso aqui agora...que o trecho citado dessa música tem relação não só com as pessoas que passaram pelo grupo, mas também com os meus interesses. Algumas vontades ficam escondidas, só esperando o melhor momento para saírem e se manifestarem no mundo concreto... algumas vontades apenas passam... outras se agarram ao coração e mesmo sem entender porquê, ficam pra sempre...pra sempre até hoje.

As passagens de todos foram sumamente importantes, marcando tempos históricos para este espaço de convivência. Embora não tenha sido a escolha temática para o meu trabalho de conclusão de curso, reconheço que no GP em máscara, assim como nas diferentes edições da disciplina optativa “Atuação com máscara” há material para o desenvolvimento de uma monografia, já que são espaços que têm alimentado estudantes interessados em desenvolver o que a máscara teatral tem a lhes oferecer.

É importante mencionar que para estar neste espaço, existe um pré-requisito: é necessário que o/a estudante já tenha tido algum contato com máscara, o que chamamos de “Iniciação à máscara”, confiando que através dessa iniciação, já está explicado para a pessoa que não podemos tratar essa máscara como tratamos qualquer outra, como as que são encontradas facilmente em lojas de R\$1,99, ou lojas de decoração.

Mas por que esse procedimento? Porque não é sempre que nós voltamos às premissas do uso da máscara, trabalhando suas convenções, de acordo com as intenções do grupo. Para isso, detenho-me por um instante para refletir sobre o conceito mais geral sobre a máscara:

A máscara, desde suas mais remotas aparições, é a representação de um vulto divino, humano ou animalesco, heroico, terrificante ou cômico que um indivíduo pode impor ao próprio vulto, cancelando-o e assumindo suas características. Esta operação de transformação exterior, mas também interior, tem um conteúdo mágico e por isso coloca-se originalmente no âmbito religioso, mesmo que as razões que determinam esta transformação possam ser muito variadas. A máscara, considerada como objeto em si, parece dotada de uma Valença mágica e religiosa, porque é o instrumento que torna possível a metamorfose de um indivíduo fazendo-o diverso de si e conferindo-lhe outros poderes. A máscara encerra a força necessária para produzir a metamorfose: é, sim, um objeto, mas um objeto carregado de uma energia secreta e obscura. (CALENDOLI, 2013, p.35).

Trago a enigmática definição de Giovanni Calendoli para tratar desta criação do homem, quase tão antiga quanto sua própria existência, carregada de significados e representações, que a torna um objeto múltiplo, nunca perdendo sua importância através das gerações. A máscara, antes de ser um objeto cênico, em nossa sociedade, é também um objeto famoso, dotado de diversas conotações. Ela pode ser utilizada como decoração e simplesmente ser pendurada em uma parede; pode ser utilizada de maneira mais superficial em fotos e festas sociais, como aniversários, bailes de máscara, onde o objeto apenas complementa um traje; é também muito difundida e usada como símbolo de nossa festa popular mais conhecida, o Carnaval, e aqui a máscara tem uma função social e histórica, intimamente ligada à tradição e à filosofia da qual nasce a necessidade de carnavalizar por um período do ano, dentro de um contexto religioso, livrando-se de um possível peso de uma identidade, e possibilitando ser quem você queira ser a partir do disfarce.

Também estudada na psicologia, a máscara evoca uma ideia relacionada a comportamento social, e a discussão acerca desse tema transita entre a psicologia, sociologia, história e antropologia. Lévi-Strauss (2013) aponta os usos cotidianos de máscaras, pois a todo momento somos carregados de nomes, símbolos, classes, situações que nos diferem uns dos outros, tornando-nos indivíduos em condições representativas, para além da condição de ser e existir. Dessa forma, o autor expande o conceito de máscara enquanto uma função social, por isso ela é tão antiga quanto o surgimento das primeiras civilizações.²⁴

Nesse sentido, também encontramos o uso de máscaras em celebrações ritualísticas e tradicionais em muitos países, algumas delas relacionadas ao teatro, e outras que nem chegam perto desta definição.

Sem nos delongarmos sobre a história deste objeto, esta breve apresentação explicita dentro destes contextos, ainda que superficiais, a compreensão do objetivo específico deste GP: o tipo de abordagem em que a máscara é estudada dentro do Teatro, ou seja, sobre que tipo de abordagem estudamos a máscara: dentro do teatro. Para isso, consideramos se a pessoa já teve algum contato inicial com máscara (seja ela qual for, palhaço, Commedia Dell'arte, outras expressivas...) e é aqui que damos início à abordagem metodológica em questão. Nesse sentido, como quero falar do espaço inicial do estudo com a máscara, você leitor que me acompanha, deve estar imaginando uma

²⁴ Podemos encontrar no léxico junguiano o conceito de “Máscara social”, que consiste na ideia de Jung de que o indivíduo não é senão um acordo entre ele e a sociedade, a respeito do que ele deve ser, se tornar ou sobre as funções que desempenha.

linha cronológica, tal como montei no primeiro momento deste TCC. Porém, nós voltamos ao estágio inicial de formação em máscara em vários momentos ao longo dos anos no grupo de pesquisa. Nas várias edições da disciplina optativa “atuação com máscaras ou T.E.P.P.A. máscaras” voltamos no tempo e revisitamos a primeira máscara que, geralmente, acessamos no processo de formação de ator: as máscaras neutras, observadas sob viés pedagógico de Jacques Lecoq.

O estudo da neutralidade com a máscara neutra

Jacques Lecoq foi um ator, diretor e professor de teatro, que fez parte do movimento do século XX onde buscava-se o aperfeiçoamento do ator de teatro. Pensava-se que o ator precisava ter uma formação ampla, trabalhar corpo e mente, ter contato com diversos tipos de treinamento, para que estivesse habilitado a fazer tudo o que lhe fosse pedido. Preocupado com a formação do ator, Lecoq monta em 1956, na França, sua “École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq”, que até hoje, segue formando milhares de pessoas, e por isso, seus conhecimentos são amplamente difundidos através da cena e da pesquisa.

A estrutura curricular da escola perpassa por diversos âmbitos de estudo: o improviso, o cuidado e desenvoltura do corpo, a confecção de materiais cênicos importantes, o estudo de referências importantes para o teatro, como também a necessidade de se despir de todo o seu conhecimento, como uma filosofia, cujo intento está em livrar-se de suas concepções e assumindo uma postura constante de aprendiz.

Vários autores apresentam um percurso histórico até que Lecoq chegasse à “máscara neutra.” Luciana Cesconeto, por exemplo, em sua dissertação de mestrado defendida na UDESC explica:

Esse objeto, denominado a princípio de “máscara nobre”, foi utilizado pela primeira vez com fins pedagógicos na formação do ator por Jacques Copeau, no início do século XX. Foi um recurso encontrado por Copeau principalmente para eliminar as possibilidades de expressão facial do aluno-ator a fim de explorar as possibilidades do seu corpo como um todo em movimento. O termo “máscara neutra” foi introduzido por Jacques Lecoq, um pedagogo que continuou e aprofundou a estratégia de sua utilização. (CESCONETO, 2002, p. 55).

Copeau, movimentado pelas constatações que fazia a respeito de sua realidade - como crítico de arte até então - busca uma abordagem nova para a formação do ator, compreendendo que este precisava encontrar um modo diferente de trabalhar tanto sua profissão, quanto seu sujeito social. Neste sentido, cria a escola “Vieux-Colombier”, cuja

estrutura curricular continha tanto disciplinas voltadas para a atuação, como jogo teatral, máscara, mímica, canto, dicção, improvisação; disciplinas teóricas, como a história do teatro e cultura geral; até disciplinas diversas, indiretamente relacionadas, como trabalhos manuais. Como dito, um dos componentes era a atuação com a máscara “máscara nobre”.

O princípio de cobrir o rosto no trabalho pedagógico surgiu quando Copeau tentou, um dia, solucionar o problema de uma aluna que não conseguia expressar os sentimentos de sua personagem em cena. Cobriu o rosto dela com um pano e o resultado foi positivo: a aluna relaxou e imediatamente expressou com o corpo todo o que lhe havia sido solicitado (CESCONETO apud CHANCEREL, 2002, p. 57).

Como Jacques Lecoq foi aluno indireto de Copeau (teve aulas com Jean Dasté, que foi aluno no “Vieux-Colombier”) traz sua própria definição da “máscara nobre”, e, com críticas à mesma, a compreende e a apresenta como “máscara neutra”. Sua definição é a seguinte:

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

Assim como no Vieux-Colombier, Lecoq propõe o treinamento com a máscara neutra enquanto um dos principais componentes curriculares de sua própria escola, e o que mais me chama atenção é o fato de que muitas pessoas que tiveram contato com estas escolas, difundem amplamente a pedagogia da máscara neutra enquanto potência para o ator descobrir principalmente que o teatro é feito com o corpo todo, e essa carência do estudo do corpo se deve ao modo como o ator trabalhava a partir das concepções dramáticas vigentes até o século XX.

Tiche Vianna (2017) problematiza a repetição fiel e recorrente que muitos fazem da sequência pedagógica de Lecoq, observando a “reprodução de uma forma de fazer e não da apropriação de um conhecimento”, e a partir disso estabelece como critério importante para sua pesquisa, a necessidade de estudar esta mesma sequência mas a partir de suas próprias apropriações e relacionando-as com seu contexto de trabalho. Assim entendendo o trabalho com este objeto dentro do GP da Máscaras em Uberlândia. Em diversos momentos nós estudantes não entendíamos a necessidade nem o efeito da proposta de algum exercício feita por Lecoq, por isso faz-se necessário parar a execução

da proposta para analisar em debates ou experimentos mais decupados e aprofundados, até encontrar o seu objetivo, a sua essência, concluindo assim os efeitos do trabalho do ator depois de passar pelo treinamento com esta máscara.

Com respeito à sua composição, a máscara neutra pode ser feita de couro, fibra de vidro ou papel e cola²⁵, sendo que o fundamental é que as características físicas da máscara neutra busquem a essência de um rosto humano, com linhas de expressão que não acentuem uma intenção fixa, com suavidade, e ao mesmo tempo, potência expressiva.²⁶



Imagem 1: Máscaras neutras.

Fonte: Tese de doutorado de Tiche Vianna.

As máscaras desta foto foram confeccionadas em couro, pelo professor e artesão Fernando Linares²⁷, residente em Belo Horizonte, e pertencem ao Barracão Teatro²⁸. Confeccionar uma máscara neutra não é fácil, pois é preciso cuidado ao compreender quais são as linhas essenciais de um rosto humano. Existe a discussão do que é um rosto neutro, mas não me aterei a este ponto, porque é um assunto muito demorado, que culminaria em um capítulo próprio para esta discussão. Mas é importante mencionar que muitos mascareiros e artistas plásticos já se debruçaram sobre o estudo do rosto neutro

²⁵ Algumas pessoas chamam esta técnica de carta pesta, outras de papier collé, ou papietagem, ou apenas empapelamento.

²⁶ Em estudos sobre a neutralidade em si no teatro de formas animadas, os objetivos de retratação do rosto humano não são necessariamente iguais, e esse fato contribui para minha investigação de convergências e divergências do estudo do mesmo tema nas áreas diferentes.

²⁷ Professor do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisador e mascareiro.

²⁸ Grupo Teatral/Coletivo Teatral formado e coordenado por Tiche Vianna, atriz diretora e pesquisadora do teatro de máscaras, e Ésio Magalhães, ator, palhaço e professor de Teatro.

para criação deste tipo de máscara. Tiche traz um artesão muito importante para a área das máscaras no mundo todo.

Amleto Sartori, artista incansável na pesquisa de uma forma que traduzisse uma face e se tornasse viva cenicamente, trabalhou durante meses esculpindo esta forma, observando Jacques Lecoq, o ator que com ela trabalhava, refazendo-a inúmeras vezes até encontrar algo que o satisfizesse. Trabalhou ao lado de Lecoq muitas vezes, ambos procurando encontrar formas vivas e presentes no espaço cênico. Criaram modelos de máscaras neutras que são usadas até hoje em muitos países da América do Sul, Europa, Ásia. Isso pra não dizer no mundo todo, pois seus ex-alunos, seus seguidores, se espalharam pelos continentes, dando continuidade ao que foi iniciado, ganhando força em meados do século XX, e que continua sendo difundido até hoje. (VIANNA, 2017, p.70.).



Imagem 2: Fotografia onde vemos Lecoq contemplando a máscara feita a partir da experiência relatada por Tiche.

Fonte: LECOQ, 2010.



Imagem 3: Máscaras Neutras prontas para uso

Fonte: Registro pessoal

A Imagem 3 mostra o naípe de máscaras neutras que foram adquiridas pela Professora Vilma Campos junto ao Professor Eduardo de Paula²⁹, para uso durante as disciplinas do curso de Teatro da UFU. Estas máscaras buscam o estilo da máscara de Amleto Sartori e Lecoq, como podem observar a partir do formato do olho, e estilo do nariz. Elas têm tamanhos variados, na tentativa de abarcar diversos tipos de rosto, pois o ideal seria confeccionar uma máscara que se adeque perfeitamente ao seu rosto, no entanto, pelo curto tempo das disciplinas, é difícil contemplar o momento de confecção.

Um estudante que nunca teve contato com este objeto pode entender que é preciso criar um personagem para a máscara, assim como a maioria das máscaras expressivas. No entanto, com esta máscara especificamente, é como dar um passo atrás, para a partir daí, caminhar dois ou três passos à frente. Por isso Lecoq a entende como aquela que precede todas as outras. Ela está no espaço da pré-expressividade. Neste sentido, Tiche afirma que “Ao olharmos uma delas, parece estarmos diante da ausência de qualquer expressão objetiva de caráter. Não é um personagem, não é ninguém em especial, é apenas

²⁹ Compradas em uma feira de artesanato na cidade de São Paulo e confeccionadas por Moreno Toro.

um estado de calma e de curiosidade diante do mundo” (VIANNA, 2017, p. 67). Ou seja, não é necessário construir uma história que imprima características indenitárias a este ser. O importante é trazer anima ao corpo ali presente, ela é, em suas próprias palavras, “um ser presente no espaço de sua atualidade”, de modo que “não nos interessa saber quem é este ser, mas como um corpo nos mostra suas afetações quando colocado em relação a algo e alguém” (VIANNA, 2017, p. 67).

Compreendemos com ela um estado de calma e repouso, ao mesmo tempo um estado de alerta, de resposta à todo e qualquer estímulo que possa causar movimento na máscara, estados que compõem a presença do ator em cena. Quando partimos da inatividade, ou seja, da ausência de movimento para a ação, temos a possibilidade de entender o que é excesso e o que é essência nesta atividade, chegando ao estudo da economia de movimento.

Uma 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. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui, não há personagem, mas um ser genérico neutro. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. (LECOQ, 2010, p.71).

Lecoq aponta que “Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos.” (LECOQ, 2010, p. 71.). Estudar o movimento com a máscara é importante porque é a partir do movimento que se lê sua reação. No entanto, como o rosto do ator permanece velado, é a partir do corpo que o ator deve expressar suas emoções. Muitos apontam aqui o paradoxo da máscara: você esconde para revelar, compreendendo com esta frase que escondendo o rosto revela-se a potência do corpo que fala a partir da ação e reação. Nesse sentido, com o intuito de dar expressividade e conexão entre a máscara e o resto do corpo, Lecoq instrui que os olhos da máscara metaforicamente estão no nariz

Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com uma máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo. Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. (LECOQ, 2010, p.71).

O trecho citado acima dá margem para entrarmos no estudo das técnicas e da metodologia dentro do GP. Fazemos uma preparação corporal que antecede o uso do objeto, como pular corda, exercícios inspirados no tai-chi-chuan conduzidos pela

professora Vilma, alguns jogos teatrais que despertem a atenção, foco, e tragam o corpo-mente para o “aqui e agora”. O GP procura visitar formas de aquecimento e exercícios feitos por outros professores que também tem o mesmo tipo de estudo para ampliar o repertório e possibilitar novas experiências.

Um dos exercícios propostos tem como instrução: ir até o fundo da sala, vestir a máscara de costas para a plateia (uma das convenções seguidas) virar-se para o público, seguir até à frente do espaço (entendido como palco), virar-se e então retornar para o espaço inicial, finalizando o exercício. Com esta ação mínima, de caminhar num espaço de visibilidade e atenção, como é um palco, o ator percebe a si e ao todo. O espaço o compõe e ele compõe o espaço. Ao meu ver, este é um dos exercícios cruciais para entender o que a máscara neutra evoca, principalmente se experimentado com e sem a máscara também. A diferença ajuda a compreender como este recurso possibilita criar diferentes sensações no corpo do ator, perceber o quanto a máscara chama atenção, e o quanto qualquer mínimo movimento torna-se muito visível para a plateia.³⁰

O exercício do adeus ao barco é outra proposta importante na metodologia de Lecoq. Felisberto Sabino da Costa (2006) aponta que a essência desse exercício é encontrar um gesto em comum, que é o “adeus de todos os adeuses”, colocando que “a máscara neutra permite abordar a dinâmica profunda da situação, sem estar associada a um contexto específico, nem a um personagem, na busca de um denominador comum do gesto”.

A Viagem Elemental, outra atividade pedagógica de Lecoq, propõe que os atores se conectem com imagens e sentidos relacionados à natureza, transformando-se em repertório de criação expressiva. Particularmente, acho um dos exercícios mais difíceis de todo o repertório de Lecoq, pois é onde o ator deve ter conhecimento de seus limites corporais, e se não os sabe, descobre-se durante a ação. Por ser, a princípio, imagético, o ator deve se guiar pela condução dos quatro elementos e buscar as diferentes dinâmicas

³⁰ Fazendo um breve parênteses, pude observar a reação de crianças de doze anos ao experimentar este exercício, com uma máscara neutra (ou o máximo que poderia se aproximar da neutralidade, naquelas circunstâncias). Durante meu estágio supervisionado na Escola ESEBA, o professor Getúlio Góis trouxe experiências com o intuito de atingir os pressupostos da neutralidade para sua turma do sexto ano do ensino fundamental. No momento da proposição do exercício, pensei ser uma experiência muito pequena, ínfima, para alunos que já estavam há várias semanas se exercitando para este momento. Mas é aí que entendemos que muitas vezes menos é mais. Eles tinham tanto o que se expressar com a máscara, que não lhes cabia apenas sentar e deixar-se serem observados. Os corpos pediam mais, e não foi um professor ou um estagiário que pediu para que se expressassem. A compreensão lucida destes alunos quando, em roda de conversa após os experimentos, responderam à todas as conclusões já postas por Lecoq e outros grupos teatrais, demonstra a capacidade pedagógica do recurso aqui estudado

de movimento é capaz de fazer, para encontrar qualidades expressivas que são usadas posteriormente enquanto potências dramáticas.

Outros exercícios de exploração de dinâmicas técnicas mas que considero como fundamentais da pedagogia da máscara neutra, como por exemplo a triangulação. Suscitada pela indicação de Lecoq, a respeito do olho da máscara se encontrar no nariz, deve-se compreender que o público terá a atenção atraída para onde a máscara mostrar que está olhando, e se há mais de uma máscara em cena, é necessário que essa atenção não seja compartilhada, fazendo assim com que uma máscara de cada vez se expresse. Todas estas orientações não são leis, mas contribuem para que o jogo entre as máscaras aconteça. Lecoq diz que se duas máscaras estão em cena, nada poderiam dizer uma à outra, no entanto, quando o palco começa a ser compartilhado, quem assiste a dinâmica começa a compreender melhor o que é o ato de *dar o foco* e *tomar o foco* apenas com o ato de direcionar o corpo todo em direção a algo ou alguém. Dentro dos encontros com o GP de Máscara, alguns exercícios que Vilma têm na manga, como o “jogo da bola”, que aprendeu com Esio Magalhães no Barracão Teatro, são exercícios para treinamento do palhaço, e são muito esclarecedores para quem ainda não captou a dinâmica de direcionamento de atenção estabelecida com essa técnica.

Para melhor compreensão do que abordo na próxima parte deste texto, reflito que, ao meu entender, a triangulação foi um dos recursos mais utilizados e *compartilhados* entre os dois grupos de pesquisa, e foi uma das técnicas de base para que a cena “Híbrida” ganhasse corpo e dramaturgia. O simples fato de direcionar a atenção de um corpo para comunicação em uma cena silenciosa (no caso, o corpo é muito semelhante ao corpo humano, então entendemos mais facilmente que é com os supostos olhos dessa cabeça, que ela se atenta ao que deseja) causa interpretações, desenhando-se assim a dramaturgia da cena na cabeça de cada espectador. Felisberto Sabino (2005) aponta que “No território da animação, a máscara colabora duplamente: possibilita o exercício, visando um corpo cênico, e potencializa o ator quanto aos princípios para a atuação com um objeto”

Finalizando aqui, por enquanto, minha reflexão a respeito da máscara neutra, é comum pensar que ela é apenas um recurso para se atingir outro nível de expressão onde não cabe mais seu uso. Compreendo esse pensamento a partir das memórias das experimentações, que eram sempre curtas, pois é como se todos tivessem gana de sair da máscara neutra para experimentar as máscaras expressivas. No entanto, contendo a ansiedade, percebíamos o quão possível é deter-se durante muito tempo explorando os mesmos exercícios, que as possibilidades ainda não se esgotariam, e a dificuldade atual

de chegar aos mínimas condições de atuação que ela propõe já são desafios constantes a se colocar.

A máscara neutra não se restringe apenas a ser passagem para a utilização da máscara expressiva, de modo que, vinculá-la somente a essa possibilidade é torna-la um caminho unívoco. Ela não constitui um receituário, pois uma metodologia não se explica apenas pelos seus procedimentos, mas também pelos conceitos (ou princípios): a máscara neutra é uma pedagogia para (trans)formação do ator, revelando os meandros do seu corpo-mente. Na orientação, a prática dominante é via negativa, dado que a máscara é o território de todas as suas possibilidades. O professor não diz ao aluno o que ele deve fazer, mas a partir daquilo que ele faz, o que não coaduna com os princípios estabelecidos pela máscara. (COSTA, 2006, p. 117).

Ao buscar minhas referências para a escrita reflexiva sobre a máscara neutra na formação do ator, tal como o estudo de aspectos do corpo neutro para o teatro de formas animadas (abordado no próximo capítulo) observo a variação de opiniões e pensamentos sobre a importância desse estudo, e buscar o que se entende por “estudo da neutralidade” no treinamento do ator parece ser a chave que liga todas as vozes lidas e ouvidas até então. Recorrentemente vejo autores formando uma rede de diálogos para respaldar e compor assim sua própria noção de neutralidade bem como o crédito dado à formação que perpassa por esse estado.

Para Ana Maria Amaral, a máscara neutra “destina-se ao treinamento do ator que pretende expressar-se por intermédio do Teatro de Animação” (COSTA, 2006, p.103); Maria de Fátima Moretti propõe o estudo da neutralidade como busca incessante do essencial, para tornar o ator consciente daquilo que lhe é próprio. Erika Retzl visa encontrar um estado psicofísico de equilíbrio, construindo um estado de presença pleno; Armindo Bião traduz a máscara em seus pequenos gestos, e acredita que a neutralidade é utópica, mas a busca por ela faz com que o ator evidencie a potência expressiva do mínimo. Valmor Beltrame também caminha no sentido da crença de uma neutralidade utópica, porém confere ao “aluno-autor” um estado disponível ao jogo, liberando-se das características pessoais que seriam empecilhos para a fluência desse jogo.

INTERMEZZO

UM MARCO³¹



Imagem 4: Dentro do Laboratório de Teatro de Animação, Cenografia e Figurino da UFSC.
Fonte: Registro Pessoal

³¹Te convido agora, para este momento, ouvir a música “Anabasis”, do álbum Anastasis (2012) do grupo australiano-britânico Dead Can Dance. A música que rege minha cena, e o grupo musical que me acompanhou no processo de criação coreográfica da cena.

Durante minha mobilidade acadêmica explicada na introdução deste texto, no ano de 2017, me permiti desenvolver um trabalho de confecção e criação cênica na disciplina de Teatro de Animação 2, ministrado por Sassá Moretti, na UFSC. Levei dois meses para finalizar os objetos de cena: uma cabeça, dois braços e um tronco. O processo de confecção levou mais tempo que a criação da movimentação, que na verdade já vinha cozinhando em minha mente simultaneamente à artesanaria, e aqui entendi um dado importante sobre ser artesã: pensar o modo de operar o material é fundamental para determinar como o material será feito. Do que é feito, qual o peso, tamanho, cor, consistência...tudo isso está intimamente ligado à como ele ganhará vida em cena. Assumindo que nunca tinha confeccionado nada parecido com o que está nascendo ali, fui na fé, com a cara e a coragem, aceitando “a estética do feio” como eu dizia, por não ter técnica para um bom acabamento da minha obra. Dois meses de confecção, algumas semanas ensaiando, para gerar uma cena de sete minutos. Seu nome:

“HÍBRIDA.”

Uma cabeça surge, flutuante, sozinha, cercada por uma multidão de olhos atentos aos seus movimentos. Sentindo a dissonância entre a composição do seu eu e dos vários ‘eus’ que a assistem, em busca de um corpo, a cabeça anima braços ali presentes, só pelo poder do seu olhar. Estes braços não te servem, são iguais aos seus, mas ainda não são meus. Os braços que vê, logo em seguida, jogados no chão, esses sim! Podem me servir! Uso a anima dos primeiros braços para pegar os segundos, que se encontram no chão. Preciso analisá-los, descobri-los, eles têm mobilidade, e conexões soltas... mas, como esses braços se movimentam? Hm...vejo que os braços da multidão são ligados a um tronco... tronco...igual a este! Que vejo aqui ao lado, jogado também! Uso então os primeiros braços animados para atar todos estes membros encontrados no chão e ah.... Vejo agora um corpo para mim! Se parece com os corpos atentos que me vêem... não se parece? Quero me ligar a este tronco! Ainda usando os primeiros braços que encontrei, visto meu corpo novo, e então minha cabeça já flutua sobre meu próprio tronco e braços! Mas quero mais... Quero mais mobilidade! Quero me deslocar! Este tronco se liga agora a pernas, que permaneceram quietas e dobradas o tempo todo. É tudo muito novo, é o primeiro descobrimento desse andar. A altura que tenho, a imponência que recebo, me apodero deste corpo e me empodero com ele! Sou igual a vocês...(?)



Imagem 5: Trechos da cena (1).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.



Imagem 6: Trechos da cena (2).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.

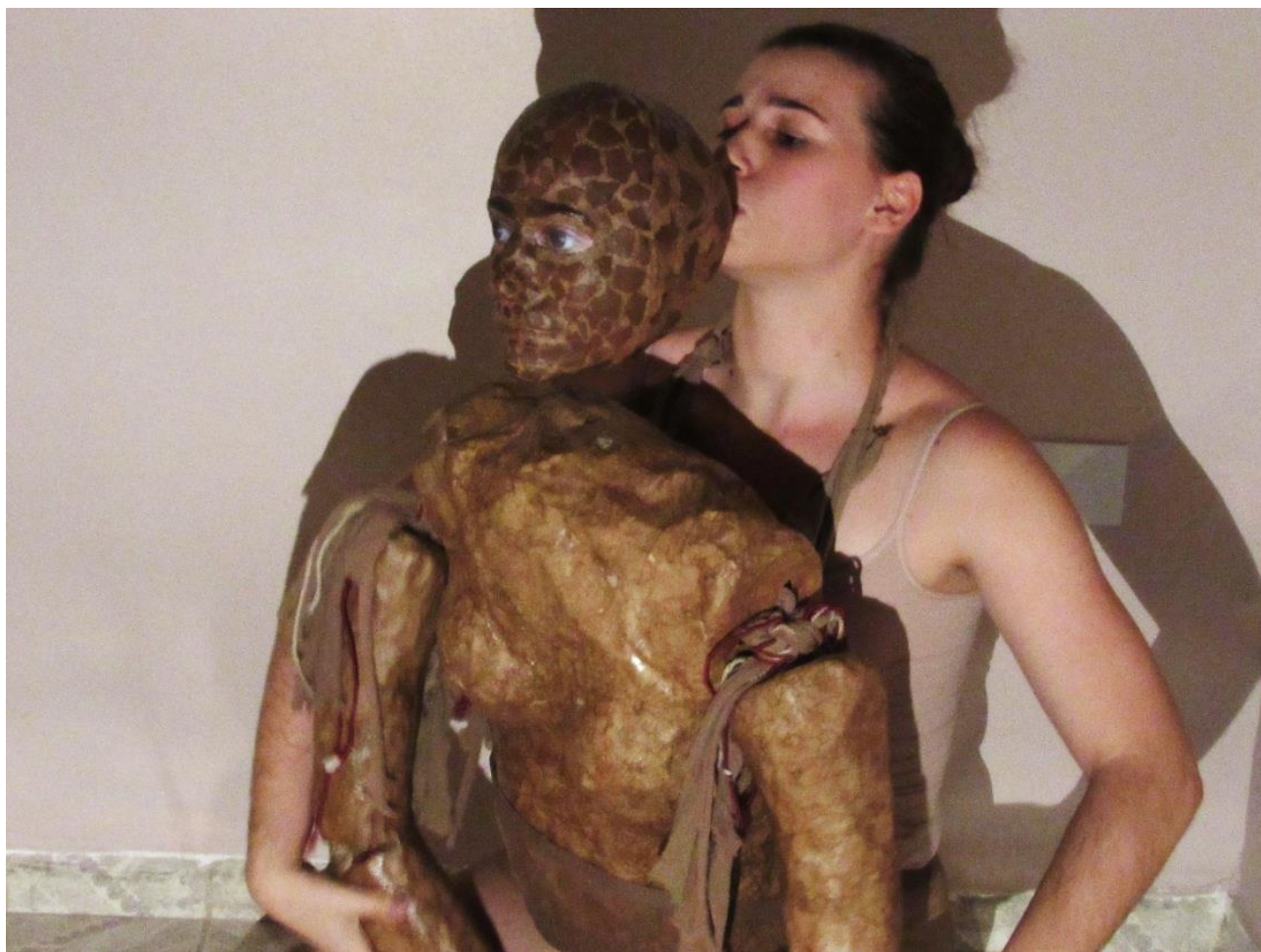


Imagem 7: Trechos da cena (3).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.

Este texto faz parte da cena. Foi escrito com profunda ligação com o que minha mente pensa quando estou em cena, animando todos os objetos. Existe uma crise de identidade neste texto. Eu falo como se a cabeça que animo estivesse falando, mas uso a primeira pessoa pra mostrar os pensamentos dela. Falo em primeira pessoa, como Híbrida, porque acho que é interessante analisar o que realmente acontece em minha mente quando faço esta cena. Esta cabeça então é um alter ego ou um personagem totalmente fora de mim? Eu me anulo quando estou em cena animando a cabeça? Minha intenção desde sempre, desde o início deste trabalho, foi não me anular. Pois, se quisesse, poderia vestir uma malha preta que tampasse todo o meu corpo, dando destaque e foco apenas para a cabeça e os membros jogados no chão, como acontece em dinâmicas e tradições de alguns tipos de teatro de formas animadas. Porém, quando a cabeça busca animar os braços da atriz manipuladora – eu – ela olha para a pele da atriz, olha para o material que consiste esse braço, e analisa as diferenças entre esse braço e os braços

jogados. Embora ela não tenha a atividade concreta de se olhar no espelho durante a cena, para reconhecer que a cor do material que compõe sua cabeça é igual à cor do material que compõe o braço, isto se coloca implícito quando a cabeça nota as diferenças entre os braços. Por isso visto uma malha da cor da minha pele, e não preta. Agora, a título de experiência, mudarei a pessoa do discurso no texto dramatúrgico da cena, para que se possa visualizar as dissociações (isso se elas realmente existem).

Uma cabeça surge, flutuante, sozinha, cercada por uma multidão de olhos atentos aos seus movimentos. Sentindo a dissonância entre a composição do seu eu e dos vários eus que a assistem, em busca de um corpo, a cabeça anima braços ali presentes, só pelo poder do seu olhar. Estes braços não te servem, são iguais aos do público, mas ainda não são seus. Os braços que vê, logo em seguida, jogados no chão, esses sim! Podem lhe servir! A cabeça usa anima dos primeiros braços para pegar os segundos, que se encontram no chão. Precisa analisá-los, descobri-los, eles têm mobilidade, e conexões soltas... mas, como esses braços se movimentam? Hm...ela vê que os braços da multidão são ligados a um tronco... tronco...igual a este! Que vê aqui ao lado, jogado também! A cabeça então usa os primeiros braços animados para atar todos estes membros encontrados no chão e ah.... Vê agora um corpo para si! Se parece com os corpos atentos que lhe vêem... não se parece? Ela quer se ligar a este tronco! Ainda usando os primeiros braços que encontrou, “veste” seu corpo novo, e então a cabeça já flutua sobre seu próprio tronco e braços! Mas quer mais... Quer mais mobilidade! Quer se deslocar! Este tronco se liga agora a pernas, que permaneceram quietas e dobradas o tempo todo. É tudo muito novo, é o primeiro descobrimento desse andar. A altura que tem, a imponência que recebe, se apodera deste corpo e se empodera com ele! “Sou igual a vocês” ...(?)



Imagem 8: Trechos da cena (3).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.



Imagem 9: Trechos da cena (4).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.

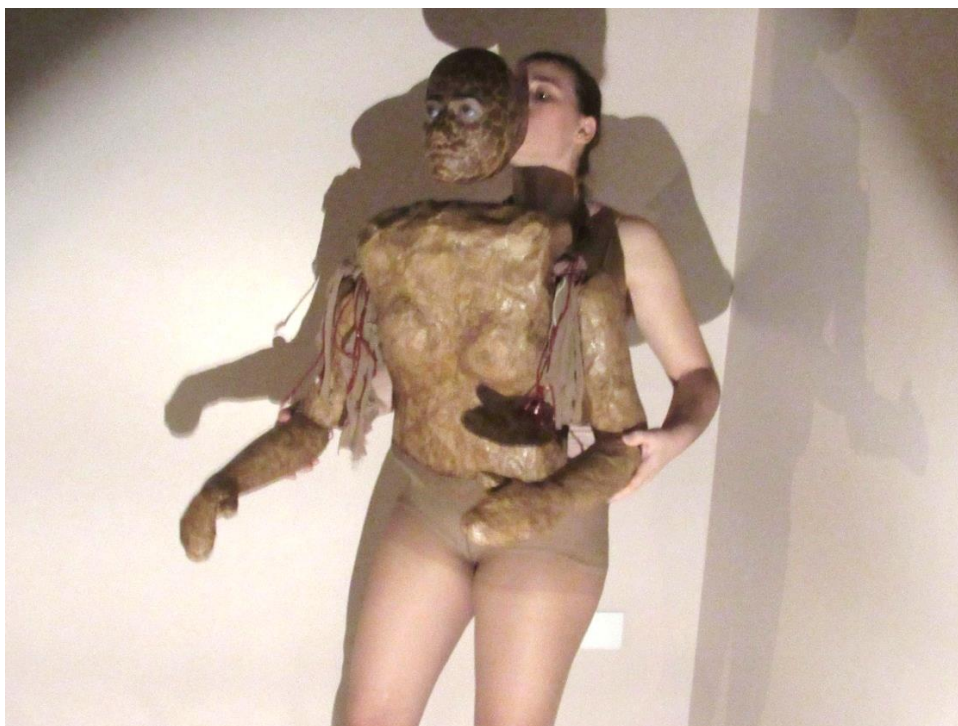


Imagem 10: Trechos da cena (5).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.

Eu penso como a cabeça estava pensando... mas quando entramos na discussão de que é necessário se pensar o objeto enquanto protagonista, eu devo dissociar a narrativa dela da minha?

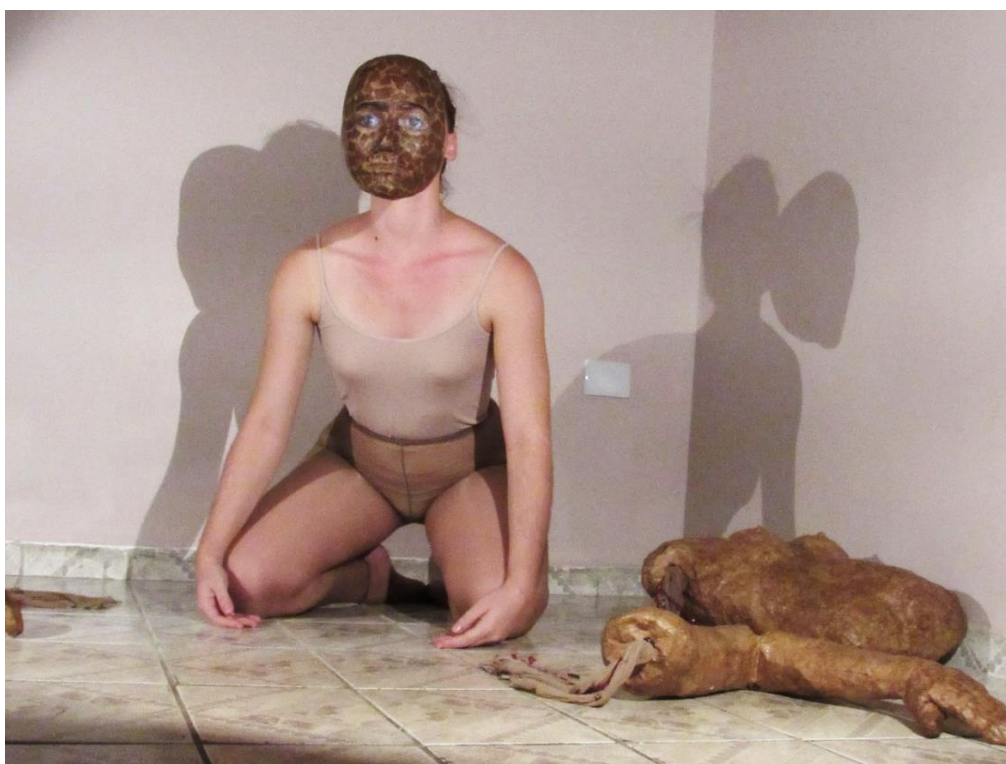


Imagem 11: Trechos da cena (6).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.



Imagem 12: Trechos da cena (7).

Fonte: Registros feitos por Célio D'ávila durante apresentações em Maio de 2018 no Espaço Maison Louise.

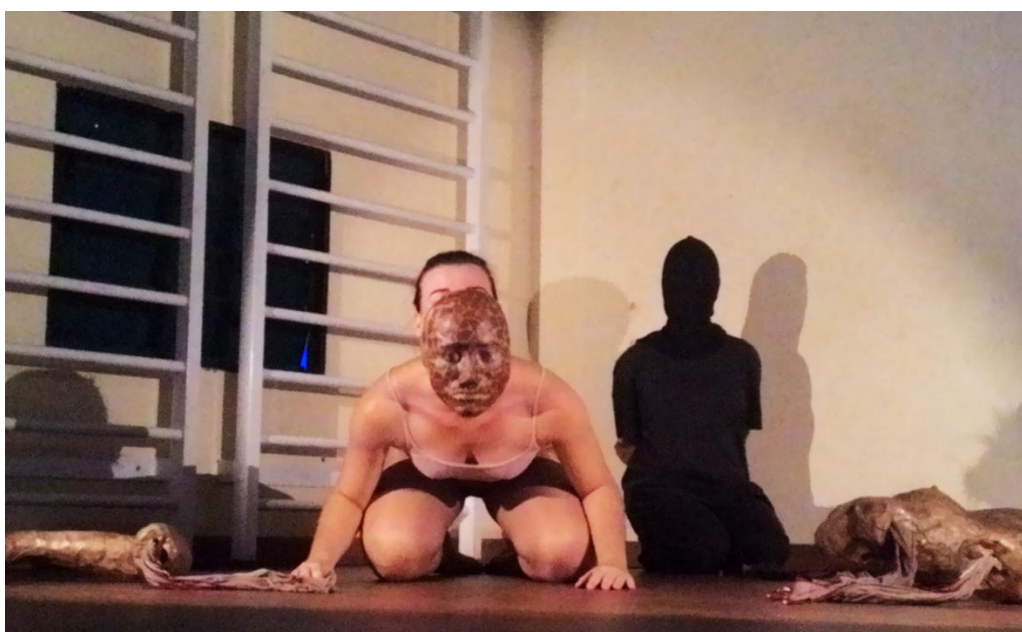


Imagem 13: Foto pré apresentação. **Obs:** Antes da apresentação na semana de abertura do curso de Teatro no semestre 2018.1, na sala LAC, Bloco 3M. Na foto, a pessoa ao fundo é Raabe Rocha, atriz convidada para um desdobramento da cena naquele dia, em virtude da recém tragédia de Marielle Franco.

Neste dia, em específico, ao invés da “Híbrida” sair caminhando por uma porta, como costume, ela é alvejada com 9 balas (representado através de efeito sonoro) ao que deixa cair o corpo inerte no chão, e a pessoa de preto encobre o corpo com um saco plástico tingido de vermelho³².

Fonte: Registros pessoais

³² Curioso pensar aqui no significado do nome da música utilizada. Em uma pesquisa rápida (fonte: Wikipedia) O termo “Anabasis” remete aos escritos de Xenofonte, importante soldado grego, que narra a história de um avanço militar em grande escala, em 401 a.C, em direção ao império persa. Anabasis, em grego, significa literalmente “ascensão” ou “subida”. Desconhecia seu significado até o exato momento em que lhe escrevo isso.

Certo. Agora digo a você o seguinte: a cena não tem fala nenhuma, uma vez que eu manipulo a cabeça com a minha boca, e para o resto, como dito, uso meus braços. Então como essa narrativa aparece na cena? Usando a triangulação, alteração de ritmos e velocidades dentro das ações de triangulação, para traduzir as reações da cabeça, que é o protagonista pensante na cena. Todas as técnicas utilizadas são técnicas que já se encontravam internalizadas em mim através de anos de prática com a máscara? Porque em nenhum momento pensei “vou usar o que aprendi com máscara para fazer esta cena”. Eram as ferramentas mais acessíveis para mim, principalmente, considerando a dificuldade encontrada: manipular um objeto com a boca.



Imagem 14: Trechos da cena (8)

Fonte: Registros feitos por colegas do curso, durante sua estreia, em Dezembro de 2017, no encerramento da disciplina Teatro de Animação 2, na UFSC.



Imagem 15: Ensaios.

Fonte: Registro pessoal feito na UFSC, em Dezembro de 2017

Como dito anteriormente, quando “Híbrida” nasce, apresento a cena e logo em seguida, parto de Florianópolis, com a mala cheia.

FIM DO *INTERMEZZO*.

TERCEIRO CAPÍTULO – O grupo de pesquisa em formas animadas e o boneco de treino

*Coisa que gosto é poder partir
Sem ter planos
Melhor ainda é poder voltar
Quando quero...*

**Música “Encontros e Despedidas” –
Fernando Brant e Milton Nascimento**

Apresentando o grupo de pesquisa em formas animadas

O GP de Formas Animadas³³ estuda as diversas possibilidades de experimentação, desde a objetos, a sombras, bonecos, até objetos cotidianos, sendo possível encontrar a expressividade da animação em uma infinidade de materiais. É muito difícil definir como chamar todo esse universo. Até os anos 60, chamavam de “teatro de bonecos”, entendido como toda e qualquer forma de boneco, independentemente de suas diferenças de ação, apresentação e manipulação. Depois, a discussão nesse campo abriu possibilidade para entender essa arte como “Teatro de animação”. Autores como Ana Maria Amaral trazem a ideia de “formas animadas” pelas questões observadas, tendo subcategorias, como o “teatro de objetos”, “teatro de bonecos de luva” “teatro de mamulengos” “teatro de sombras”, entre outros nomes e estilos de compreensão do fenômeno que extrapola a noção de boneco.

Forma é um termo genérico usado aqui para expressar a materialização de uma ideia. Forma enquanto volume ou enquanto imagem linear. As formas podem ser bonecos e máscaras, como podem ser objetos naturais ou construídos pelo homem e com determinadas funções sempre ligadas ao movimento. O movimento é a base da animação, pois é preciso ter-se sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral. (AMARAL, 2011, p.19).

Valmor Beltrame diz que “atualmente a expressão mais aceita no Brasil é ‘teatro de animação’, por se tratar de uma arte com a peculiaridade de animar a forma inanimada. É, de fato, a arte na qual a relação com a plateia é mediada pela presença do objeto animado” (BELTRAME, 2009, p.289). Um dado interessante é que em outras línguas

³³ Este existia desde o ano de 2011, quando Mario Piragibe assume um cargo docente no curso, e junto a Welerson Freitas Filho e Vitor Rodrigues iniciam uma série de encontros para estudar sombras. Durante muito tempo o grupo se manteve nos experimentos com sombras, passando a estudar objetos e daí a outras formas animadas. No entanto, tal como dito no relato sobre o GP de máscaras, me limito a falar a partir de minha chegada, no início de 2018.

essa subcategorização não ocorre efetivamente. Em Inglês é comum associar tudo isso a “puppet theatre, puppetering...” em francês, associa-se tudo a palavra “marionete”, e em espanhol, “teatro de títeres”.

No início de 2018, com a volta de Mario Piragibe do seu pós doc, o grupo volta a estabelecer uma rotina de encontros semanais com estudos voltados para o treinamento do ator no teatro de formas animadas. Um elemento selecionado para realizar o estudo desse treinamento foi o boneco de luva, pensado como boneco de treino a partir de Nikki Tilroe. Pelo recém contato de Mário com sua bibliografia, nos debruçamos sobre exercícios propostos por ela enquanto treinamento, e como desdobramento desta atividade, surgiram alguns protótipos de cenas.

Ainda no mesmo semestre, paralelo a estes encontros, ocorria a disciplina optativa T.E.P.P.A. Formas Animadas ofertada por Mario. A disciplina se transformou em mais um espaço de experimentação com o boneco de treino de Tilroe, mas ali, também explorávamos outros materiais, como sacos de lixo manipulados com varas. O objetivo final da disciplina foi a criação de um cabaré, intitulado “Cabaré Animado”, com uma variedade de cenas, duas delas utilizando o boneco de treino. Uma das cenas foi criada por mim, e tem o nome de “Lupito e Cidico em alto mar”. Nela, o protagonista é um boneco de luva branco, com olhos de botões pretos, mas já personalizado, porque ao longo da cena utiliza óculos de sol e natação, e contracena com seu fiel companheiro Cidico (um porta copos inflável em formato de flamingo), além de duas águas vivas, um tubarão, e alguns objetos perdidos no mar.

Considerando o potencial do cabaré que despontava naquele momento, e os vários alunos que estavam nas duas atividades, incorporamos o espetáculo ao GP, como forma de trabalho, manifestação cultural na cidade, meio de estudo e território de exploração das cenas previamente levantadas. A partir desse momento então, o foco do GP de Formas Animadas voltava-se para o prosseguimento e alimentação do trabalho “Cabaré Animado”.

No segundo semestre, O GP promove a vinda de Isabela Brochado e Marcos Pena à UFU, para compartilhamento da pesquisa de Isabela sobre Mamulengos e Mestres Mamulengueiros de Brasília e do Norte do Brasil. Isabela traz dramaturgias deste contexto, possibilitando a criação de cenas deste universo, que ao final de tudo, são incorporadas no repertório do “Cabaré Animado”.

O GP seguiu (e segue até hoje) com pesquisas voltadas à apresentação do Cabaré tanto na universidade como também em espaços comerciais, como bares e feiras de

brechós. Sua última apresentação foi no 3º Pro-vocação: Encontro Internacional sobre formação no Teatro de Animação, realizado em Maio de 2019, na UDESC em Florianópolis, contando com a presença de muitos artistas e mestres de muitos países, apresentando suas relações com o teatro de formas animadas, tendo como foco a discussão voltada para a direção e sua pedagogia no teatro.

Toda esta trajetória é importante para apresentar como o GP se configura hoje, e quais são suas atividades desde minha chegada até o momento presente. Porém, me atenho agora ao estudo do boneco de treino, no momento de minha chegada ao grupo, porque tal qual era meu objetivo discutir as bases iniciais do ator do âmbito da máscara no segundo capítulo deste TCC, trabalho aqui os princípios e procedimentos do treinamento do ator, sob o método do boneco de luva de Nikki Tilroe. Como entendo que a neutralidade é um destes princípios, encontro no boneco mencionado pontos que se associam a este conceito.

Já adianto que, das poucas leituras que tive para pensar estas questões do teatro de formas animadas, de modo algum conseguirei atingir o nível de aprofundamento proposto pelos autores lidos. A busca por sua profundidade, interpreto eu, seja pela necessidade de responder perguntas básicas: o que é que fascina o espectador no teatro de formas animadas até hoje? Por que esse fascínio todo? Como esse tipo de teatro cativa o espectador e em que níveis sua relação com o espectador se dá? Para isso, vejo os intelectuais dessa área acessarem a psicologia, neurociência, outras áreas da arte, como as artes plásticas, o cinema, a fotografia, para esmiuçar conceitos utilizados neste acontecimento teatral, e um detalhamento muito grande das técnicas encontradas no processo. O que tento fazer aqui é um recorte, observando o que os autores têm a dizer sobre o estudo da neutralidade (e pontos relacionados) no processo de formação do ator para o teatro de formas animadas.

A neutralidade e o boneco de treino de Nikki Tilroe.

Da mesma forma que no capítulo 2, abordo a neutralidade aqui. No entanto, de acordo com os autores que acesso para compreender a neutralidade do ponto de vista do pensador no teatro de animação, o estudo da neutralidade aqui é, e não é a mesma coisa.

Para abrir a discussão, a neutralidade que trago no capítulo anterior tem um recorte muito específico. Trata-se de como Lecoq aborda um princípio trabalhado pedagogicamente a partir de um recurso – a saber, a máscara neutra. É um trabalho de

treinamento que antecede a cena, ou seja, é algo que diz respeito somente ao treinamento do ator, ou a processos criativos, ou processos pedagógicos. Estudar a neutralidade para a máscara significa essencialmente preparar o corpo para a ação, trabalhando sua pré-expressividade, equilíbrio, e estado de abertura para o jogo.

Agora, a discussão dentro do teatro de formas animadas também visa os mesmos princípios, porém, abrange a neutralidade EM cena, no momento do acontecimento teatral, e já foi tida como pré-requisito do ator manipulador para que seu trabalho fosse realizado com êxito, em se tratando de atores que precisam ser ocultos em cena, para que a atenção esteja apenas na forma animada, e não em quem a manipula.

A “‘neutralidade’ do ator-bonequeiro em cena” – Este princípio tem gerado muitas controvérsias, porque é difícil conceber a ideia de presença neutra na cena, uma vez que tudo o que está no palco adquire significado. A “neutralidade” é aqui concebida como predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, tornar-se “invisível” em cena, atenuar sua presença para valorizar a do boneco. Supõe eliminar caretas, suspiros, olhares e economizar gestos do ator-animador para evidenciar as ações do boneco. Trata-se de trabalhar com a noção de consciência de estar em cena, o que exige movimentos comedidos, discretos, elegantes, suficientes para que se remeta o foco das atenções ao boneco presente na cena e não ao seu animador, quando os gestos do ator-bonequeiro e sua presença são mais eloquentes que a presença do boneco, cria-se um duplo foco que desvaloriza a cena. (BELTRAME, 2009, p. 294).

Considerando o que Beltrame traz com relação a presença do ator-animador precisar de ponderação e comedimento para que não ofusque ou sobreponha a presença da forma a ser animada, é possível compreender essa reflexão como se as duas presenças entrassem em conflito em cena, causando uma disputa de status. Aproveito o ensejo para dizer que é nesse sentido que entram os questionamentos em relação à cena “Híbrida” (a causa das minhas buscas dentro do campo das formas animadas), uma vez que a ideia base da cena vem nascer justamente em cima do fato de um corpo desprovido de corpo surgir a partir de sua cabeça, e se relacionar com outro corpo já posto, transformando depois objetos jogados no chão em seu próprio corpo, passar a existir por inteira. No entanto, mesmo assim ela não permanece inteira, uma vez que a parte de cima de seu corpo se liga à parte de baixo de um corpo outro. E uma terceira camada desse raciocínio é: tomando a presença da atriz manipuladora como real e parte do problema, aquela cabeça, aquele exoesqueleto nunca existirá independente do corpo humano de carne, osso e consciência, que a manipula.

O raciocínio descrito anteriormente estabelece uma questão: quando a presença do ator-animador não somente não é negada em cena, como faz parte da história. Se sabe que isso não é uma questão inovadora. Tal como na cena de Philippe Genty em que sua

marionete descobre sua verdadeira identidade, manipulada por um marionetista, e assim decide morrer cortando suas ligações com seu manipulador (foto abaixo), a cena “Híbrida” apenas não chegou a demonstração fatídica da consciência de ser manipulada. No entanto, a discussão sobre a neutralidade perpassa este caminho, colocando o problema para a minha cena: existe uma disputa de status entre o ator e o corpo animado?



Imagem 16: Pierrot, de Philippe Genty.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg> . Acesso em 20/06/2019.

Entrar em estado neutral é abrir uma porta de comunicação com o inanimado. É necessário diminuir o ritmo do corpo para ajustar-se ao nível de consciência do inanimado. O objeto é mais lento e mais silencioso do que o corpo humano e, por isso, é necessário desenvolver uma escuta exacerbada. O estado neutral é a preparação para o ator abandonar o próprio corpo à interpretação, é a comunhão com o objeto manipulado, é a valorização da força que o objeto pode expressar imbuído com a nossa expectativa. (BALARDIM, 2004, p.88).

Paulo Balardim também coloca a neutralidade como um princípio de trabalho do ator-manipulador, e compreende que existem pelo menos duas formas de observar a neutralidade no ator: estando ele oculto ao público, ou visível. Na segunda forma, ele a subcategoriza, indicando a neutralidade como auxílio para dar total direcionamento de atenção à forma animada, ou dividindo a atenção do público. Para esta última, afirma a importância de ‘*manter ambos os desdobramentos de sua interpretação ativos*’ (2004, p.92) para que o espectador tenha a ilusão de que a forma animada tem uma vida

dissociada do ator manipulador. Ainda me pergunto como fica a realização deste empreendimento quando ambos, objeto e ator, compartilham do mesmo corpo.

Muitos autores dessa área descrevem diversos princípios estudados para o treinamento do ator manipulador, gerando muitas nomenclaturas e entendimentos diferentes para efeitos que dialogam e se aproximam. Em relação aos dois citados anteriormente, Mario Piragibe (2011) organiza uma tabela comparativa, com princípios que, segundo sua visão, fazem parte de mesmos universos conceituais, ainda que tenham diferenças de abordagens. Para citar alguns nomenclaturas postas por Balardim(2004) e Beltrame(2009): “economia de meios”, “foco”, “triangulação”, “partitura corporal”, “subtexto”, “eixo do boneco e sua manipulação”, “contraste e intensidade”, “respiração do boneco”, “eixo retórico”, “técnica do ator” “dissociação de movimentos”. Ambos trazem a noção de neutralidade, e Piragibe relaciona os resultados desta com o trabalho de “foco” na cena. Como uma de suas funções, o foco *“organiza e provoca a percepção. Está presente tanto na instância interna de organização do discurso, na sua produção mesmo, quanto na instância externa, aquela que se funda na percepção do espectador.”* (PIRAGIBE, 2011. P.152) e o treinamento com princípios da neutralidade busca no ator-animador treinar sua transferência de energia para determinadas partes do corpo, como fluxo de animação. Assim:

Podemos eleger o foco como sendo o principal fundamento técnico-reflexivo a nortear o entendimento e o preparo do ator de apresentação em formas animadas. A atenção ao foco é o que permite realizar a apresentação da forma animada e a construção da cena que esta instaura, mesmo em meio a uma cena de animação que opta por dispensar a linearidade do discurso e de uma forma animada que tem seus contornos tornados indecisos por efeito das relações ambíguas e provisórias que estabelece com materiais e corpos de atores. (PIRAGIBE, 2011, p.160).

Em relação a atuação do manipulador e objeto manipulado, Cariad Astles (2009) não dissocia ator-manipulador, e corpo/objeto, uma vez que a energia utilizada para dar vida é a mesma e parte da mesma fonte. Não separar os elementos pressupõe compreender que o processo de transferência de energia é o coração da animação, de modo que, se o ator treina sua consciência corporal para produzir diferentes impulsos de movimento (inclusive simultâneos) gera a ideia de vida independente do animador. Astles aborda aqui o treinamento com a máscara neutra no sentido de encontrar as mesmas qualidades de preparação comentadas anteriormente, mas no estudo das formas animadas, esse treinamento ajuda no processo de criação de dupla consciência corporal (ou múltiplas, se o treinamento for intenso), transitando, se necessário, entre a performance e a invisibilidade.

É em meio a esta discussão que o GP de formas animada acessa procedimentos básicos para o treinamento na manipulação de bonecos de Luva, segundo a visão de Nikki Tilroe (1988), André-Charles Gervais(1947) e Marcel Temporal (1939). Tilroe, em seu texto “Movement in Puppetry performance” defende a ideia de que

The excitement, interest, dynamics, effectiveness of puppetry performance arises in no small way from the way each puppet moves. Awareness of the nature of movement and knowledge of how lively and relevant movement can be created are important puppeteer considerations. By learning more about the principles and possibilities of movement puppeteers can develop their performing art to the point where they are confident that each puppet is doing exactly what they have in mind it should be doing in every performance. As a puppeteer you can apply movement knowledge and understanding in accomplishing the kind of performance you (and ideally your director) want – no matter what type of puppets you use. Effective use of movement is a basic part of a puppeteer's performing skills repertoire. (TILROE, 1998, p. 2).³⁴

Esse material traz toda uma tradução da observação do movimento humano, animal, para o movimento da mão, neste caso, que habita o boneco de luva. É interessante perceber que em determinado momento de seu livro, a autora traz a importância do conhecimento da mímica, como forma de maior apreensão e estudo do movimento, para traduzi-lo da melhor forma no boneco que se quer animar, ou seja, dar vida. Fazendo um paralelo com a máscara neutra, Jacques Lecoq também se utiliza de seus estudos com mímica para criar diversas metodologias que usa em sua escola para atores, e também defende o quanto a mímica auxilia na preparação do ator para o uso da máscara.

Assumindo esse estudo, uma das primeiras atividades do GP foi a construção dos bonecos de luva proposta por Tilroe. Em seu livro, ela escreve sobre o porquê se construir a sugestão dela de bonecos de luva. A citação a seguir, embora longa, parece-me relevante porque:

Most puppets are not suitable for this. They have a lot of character and will dictate your movement, or they are not constructed in a ways that will allow for the types of movement you will want from

³⁴ A excitação, interesse, dinâmica, eficiência das apresentações com bonecos emergem em sua maioria das maneiras como os bonecos se movem. Atenção à natureza do movimento e conhecimento do quanto o movimento pode ser criado de maneira natural e relevante também são considerações importantes para o bonequeiro. Ao aprofundar seu aprendizado sobre os princípios e as possibilidades do movimento, bonequeiros podem desenvolver sua arte de representação até o ponto em que podem ganhar a confiança de saber que cada boneco estará fazendo exatamente o que foi planejado para fazer em cada apresentação. Sendo um bonequeiro, você poderá aplicar conhecimento e entendimento sobre movimento de modo a alcançar o exato tipo de representação que você (e também o seu diretor) deseja – não importa o tipo de boneco que esteja usando. Emprego eficiente do movimento é um elemento básico do repertório de habilidades de representação do bonequeiro (TILROE, 1988 p. 2. Livre tradução feita por Mario Piragibe).

them. What you need is a puppet that will not distract you from the work ahead. A ballet dancer does not go into class in a tutu or with her hair down around her shoulders – it is too distracting. She wears work clothes that enable her and the teacher to see what her body is and is not doing. The same principle applies to learning and developing puppet movement technique. You need a work hand puppet. Experience has shown that use of a hand puppet is the most effective for analysis and acquisition of movement knowledge and understanding. The advantage of having a living, breathing part of you in the body of the puppet is enormous and can not be overlooked. Once you understand the principles of movement from personal experience with a hand puppet, the change to other forms is easier and in a sense liberating. If you can give life and character to a work puppet, you can give life and character to anything. (TILROE, 1988 p. 15-16).³⁵

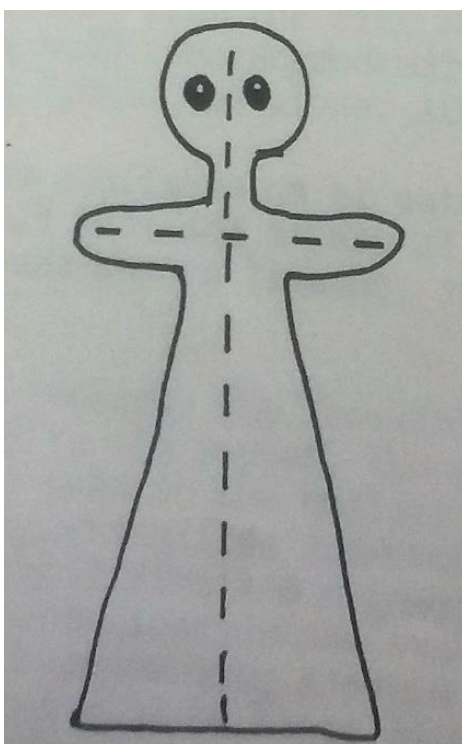


Imagem 17: Desenho do boneco para construção.
Fonte: TILROE, 1988, p. 16

³⁵ A maioria dos bonecos não são adequados para esse trabalho. Possuem caráter demasiado e acabarão por ditar os seus movimentos, ou não foram construídos de modo a permitir os tipos de movimentos que você deseja para eles. Você precisa de um boneco que não o distraia do trabalho à sua frente. Uma bailarina de *ballet* não comparece a aula vestida de tutu ou com os cabelos soltos em torno dos ombros – oferece distrações demais. Ela usará roupas de trabalho que a permitam a ela e a professora perceber o que seu corpo está ou não está fazendo. O mesmo princípio aplica-se no tocante a aprender e desenvolver técnicas de movimentos para o boneco. Você precisará de um boneco de mão de trabalho. Aprendi com a experiência que usar um boneco de mão [boneco de luva] é o mais eficiente para análise e aquisição de conhecimento e compreensão dos movimentos. A vantagem de possuir uma parte de você viva e respirando dentro do corpo do boneco é enorme e não pode ser desprezada. Uma vez que você compreenda os princípios do movimento a partir de experiência pessoal adquirida pelo trabalho com o boneco de mão, a mudança para outras formas é mais fácil e, de certa forma, libertadora. Se você conseguir dar vida e caráter a um boneco de trabalho você poderá dar vida e caráter a qualquer coisa (TILROE, 1988 p. 15-16. Livre tradução feita por Mario Piragibe).

André Charles Gervais (1947) e Marcel Temporal (1939) escrevem bastante sobre posições de atuação com o boneco de luva na empanada e a gramática do boneco de luva, ou seja, quando decupamos o movimento do boneco que traduz uma ação, ou uma reação: assustar-se, pode ter a ação de levantar a cabeça, inclinar o corpo para a frente, e levantar as mãos. Observar cada movimento isolado, para depois compreendê-lo em sua “dinâmica espontânea” na cena, é uma chave para a melhor manipulação, e assim, melhor comunicação expressiva com o público.

Dentro do GP nosso trabalho foi utilizar os exercícios propostos por Tilroe, e também outros exercícios que Mario já trabalhou antes, pensando no preparo da mão para o trabalho da luva, o preparo do corpo enquanto um corpo disponível e aberto para o jogo, mesmo que a atenção e a energia esteja centralizada na mão, e procurando trabalhar em partituras de movimentos simples, mas que pontuam o início, meio e fim, sem que houvesse aprofundamento na psicologia do boneco, ou seja, quais intenções emocionais ele quer mostrar. Das apresentações das partituras, os movimentos técnicos por si só já produzem sentidos e leituras de emoções, trazendo a mesma sensação que a pontuação trabalhada na máscara neutra evoca enquanto produção de sentidos. O trabalho evoluiu nesse sentido, de modo a contribuir em leituras de cruzamento entre o que o trabalho técnico com a máscara produz sobre o corpo do ator que a veste em cena, e o que o trabalho técnico do boneco de luva produz sobre o corpo do ator manipulador.

CONCLUSÃO

Olho meu texto agora e penso se existe um centro. Não consigo dizer que o centro é a cena “Híbrida”, ou que o centro é o estudo da neutralidade, ou ainda que seja minha trajetória nos grupos de pesquisa. São todos pontos que saltam neste panorama, mas acredito que todos eles se confluem, e fazem parte de uma mesma coisa: a formação. Até então, essa atividade de formar-se não era consciente. Meu trabalho em cada um desses campos sim, foi consciente, mas consciente no micro. Então, quando estava participando da organização para trazer Sartori ao Brasil, por exemplo, eu sentia aquela realidade, sentia seus impactos imediatos. Quando comecei a moldar minha primeira máscara no LAC, sentia aquele momento, mas não aonde ele me levaria. Cada atividade descrita na introdução é uma micro ação, e aqui busquei entender onde estes pequenos passos de formiga me levaram. Textos de conclusão de curso são bons para compreender o todo.

Observar por exemplo quais são as constatações que tenho hoje a respeito da neutralidade, e o que internalizo desse estudo enquanto preparação de ator só pode ser visto por mim nesta fase, na elaboração de uma reflexão final que, acredito eu, caminha no sentido de um memorial, mas também contém traços de uma monografia. Cito-os mais concretamente nos exemplos recorrentes das últimas semanas.

Dentro dos ensaios do espetáculo “Do fundo do baú” com o grupo Os Mascaratis, onde uso as máscaras da Commedia Dell’Arte de dois velhos (a saber: Pantalone e Tartaglia), analiso sempre meu estado corporal, que elementos que aprendi estudando a neutralidade eu aciono (principalmente a triangulação, atenção ao eixo corporal, economia de movimentos, o estado de presença) tornando-se muito nítida a diferença da qualidade do trabalho quando aciono e quando não consigo trabalhar os princípios.

Dentro do “Cabaré animado”, nas apresentações com o boneco de luva, observo quando consigo canalizar essa atenção para a mão que veste a luva, relaxando o corpo em prol de uma liberdade que anda na direção da leveza de uma brincadeira de criança, ou, por outro lado, quando a tensão toma conta do sistema nervoso, comprometendo a relação corpo-mente, mantendo a atenção ainda voltada para o resto do meu corpo, tornando assim a cena desequilibrada.

Com relação à Híbrida, por ser uma cena mais intimista, fechada num canto; por ter apenas sete minutos; por seus movimentos serem lentos e inebriados pela música de Dead Can Dance³⁶ (escolhida através do afeto com o Teatro); por tudo isso, consigo

³⁶ Grupo já citado anteriormente.

identificar com mais lucidez, tudo o que acontece comigo e com o objeto em cena. Em minha mente corre a voz narrando a relação entre os corpos, e me parece que o segredo está exatamente em me apoiar nos princípios que a neutralidade traz, para que todos se identifiquem com a “Híbrida” e desfrutem de cada acontecimento da cena. Quando deixo que a cabeça dê o devido foco, instaurando o tempo de cada olhar, produzindo sentidos com os movimentos estabelecidos, torna-se perceptível para todos que a cena aconteceu. Agora, me debruçar sobre o tema da neutralidade foi também uma tentativa de encontrar a relação de exposição e diálogo entre meu corpo humano, e o corpo objeto, ou corpo máscara. Pois como dito antes, é minha intenção que nenhum corpo se anule nesta cena. Resta então entender em que instantes a atenção do público está voltada para o objeto, que nasce e inicia um processo de compreensão de si, e quando a atenção volta-se para mim, vida que também habita este palco. Penso que respondendo estas questões, poderei vislumbrar a continuação da cena, ou seja, o que este corpo híbrido pode fazer depois que se consolida e inicia sua caminhada em direção a uma porta.

De modo algum me coloco aqui como uma atriz, ou atriz-animadora que não erra em cena, somente pelo fato de ter feito este estudo. Muito pelo contrário, a maioria das vezes apresento cenas cheias de falhas. No entanto, a reflexão vai na direção da consciência do trabalho levantado, e de como este trabalho deve ser valorizado nos processos de criação e atuação.

Nesse sentido, considero que este material pode servir não somente para interessados em trabalhar com máscaras ou outras formas animadas, mas ressalta a importância deste estudo para todo ator e atriz em formação. Como Beltrame (2009) bem coloca no artigo citado no último capítulo, o ensino de Teatro de Formas Animadas no Brasil ainda é recente, e muitos currículos possuem o teatro de formas animadas e máscaras apenas como disciplinas optativas, dando margem a interpretá-las como um conhecimento menos importante do que outros. Entretanto, mesmo que não estivesse inteiramente consciente desse fato, foi através destas linguagens que me reconheço como atriz e pesquisadora em formação, pois as considero demasiadamente potentes não somente pela sua força de expressão e identificação quase instantânea, como também por ter grande arcabouço teórico e prático para o treinamento do ator contemporâneo.

Considero importantes os exemplos selecionados, para iniciar uma análise sobre os efeitos deste estudo em minha trajetória. Ambos os grupos de pesquisa possuem um acervo de registros de seus trabalhos nos últimos anos, dos quais não foi possível me deter para aprofundar o assunto abordado. Mas reconheço sua potência enquanto material

de investigação e por isso, um desdobramento dessa pesquisa seria me debruçar com mais afinco sobre esses registros para uma análise de cada arquivo, com ações como: identificar as metodologias escolhidas e o desenvolvimento dos alunos envolvidos; aprofundar a discussão sobre neutralidade; organizar o material transformando-o em um catálogo ou dossiê de cada um dos grupos; revisitar exercícios para estabelecer um treinamento de ator com um grupo de pessoas; entre outras atividades.

Nesta reflexão, assumo a importância de ler o que os autores têm a dizer sobre os temas retratados, e descobrir quais discussões já foram levantadas a respeito da neutralidade, do uso dessa nomenclatura e suas designações, e para quais campos de atuação no Teatro importam seus desdobramentos. Quando observamos as teatralidades contemporâneas, o estudo da neutralidade atravessa as linguagens abordadas, ainda que tenham suas ressalvas, e são dadas as devidas importâncias aos princípios evocados por esse treinamento. Reconhece-se então essa abordagem inicial em comum que permite expandir a potência expressiva e comunicadora do teatro com máscaras, e o mesmo para o teatro de Formas Animadas.

Nesse aspecto, encontramos artistas e grupos que trabalham com máscara mas não trabalham com formas animadas; encontramos também o contrário, e ainda, recorrentemente, vemos artistas misturando todas as linguagens em prol de um resultado estético híbrido, ainda que a discussão também se estenda se a mistura é realmente híbrida ou apenas “mais do mesmo”. Este último fato me faz pensar o que leva uma companhia que trabalha com teatro de formas animadas a procurar a potência expressiva da máscara como formas específica para comunicar o que quer em seu teatro? Faço a pergunta em vice-versa também.

Um complemento da questão anterior seria: durante esta pesquisa, encontrei autores que consideram a máscara como teatro de formas animadas, da mesma forma que encontro aqueles que defendem a sua dissociação, colocando a máscara como uma outra linguagem que tem uma produção de sentidos diferentes daquelas com formas animadas. Porém, utilizo meu próprio percurso como análise para essa discussão, entendendo um fato: em minha graduação, os estudos seguiram separados, e assim é até hoje. Busco compreender a associação e dissociação destes elementos, e acredito que a pesquisa levantada aqui pode ser considerada como um início de uma pesquisa maior, possibilitando avistar novos itinerários a serem percorridos.

São só dois lados
Da mesma viagem
O trem que chega
É o mesmo trem da partida
A hora do encontro
É também de despedida
A plataforma dessa estação
É a vida desse meu lugar
É a vida desse meu lugar
É a vida...

**Música “Encontros e Despedidas” –
Fernando Brant e Milton Nascimento**

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*/Ana Maria Amaral. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, 313p.

ASTLES, Cariad. *Wood and Waterfall: Puppetry training and its anthropology*. Performance Research, v. 14, n. 2, 2009, p. 54-59.

BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. FUMPROARTE, Prefeitura de Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 2004, 124p.

BELTRAME, Valmor Níni. *O ensino do teatro de animação*. In: Cartografias do Ensino do Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 283-295.

CALENDOLI, Giovanni. *As origens no mundo grego e romano*. In: Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Carmelo Alberti e Paola Piizzi; tradução de Beti Rabetti. São Paulo: É, Realizações, 2013, p. 35-43.

CESCONETO, Luciana. *A utilização da máscara neutra na formação do ator*. In: Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 4, 2017, p. 55-069.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A outra face: a máscara e a (trans) formação do ator*. Tese de Doutorado. Tese (Livre Docência) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2006, 190p.

GERVAIS, André-Charles. *Marionnettes et marionnettistes de France*. Paris: Bordas, 1947, 55p.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de; LIMA, Mariângela Alves de. Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. 2009, 400p.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac, Edições SESC SP, 2010, 239p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A máscara*. In: Museu Internacional da Máscara: a arte mágica de Amleto e Donato Sartori. Curadoria de Carmelo Alberti e Paola Piizzi; tradução de Beti Rabetti. São Paulo: É, Realizações, 2013, p. 29-35.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. *Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil*. 2011.2 399f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.2.

TEMPORAL, Marcel. *Comment construire et animer nos marionnettes*. Paris: Ed. Bourrellet et cie., 1939, 136p.

TILROE, Nikki. *Movement in puppet performance*. Wollastom: Touching hand publications, 1988, 27p.

VIANNA, Tiche. *Para além da commedia dell'arte: a máscara e sua pedagogia*. Beatriz Maria Vianna Rosa. 2017. 261f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ANEXOS

Selecionei enquanto anexos alguns registros do acervo do grupo e meu acervo pessoal, que mostram um pouco da trabalho com os dois grupos. Os registros são fotos e vídeos, e dessa forma, compartilho estes materiais por meio de um link para pastas contendo os arquivos. Abaixo de encontram os nomes dos arquivos de cada uma das pastas.

Pasta FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA - ANEXOS - PASTA 1 - TRECHOS DA TRAJETÓRIA COM OS GRUPOS

<https://drive.google.com/open?id=1lQFKhjyUQ7wtb-sle1YFKbhEU73peLhJ>

Pasta FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA - ANEXOS - PASTA 2 - OFICINA SOBRE NEUTRALIDADE COM MASCARA NEUTRA E BONECO DE LUVA - 20FEV2019 ARARAS SP

https://drive.google.com/open?id=1N5mIaQPymFBezIDmmkuZpRuMIJ_UL1Kb

FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA - ANEXOS - PASTA 1 - TRECHOS DA TRAJETÓRIA COM OS GRUPOS

IMAGEM 1 - PIBEG - O PASTELÃO E A TORTA - ENSAIOS. (2013-20124)
IMAGEM 2 - PIBEG - O PASTELÃO E A TORTA - ENSAIOS 2. (2013-20124)
IMAGEM 3 - PIBEG - APRESENTAÇÕES ESCOLA JOSIANY FRANÇA - EMANUELLE ANNE 1 (2013 - 1014)
IMAGEM 4 - PIBEG - APRESENTAÇÕES ESCOLA JOSIANY FRANÇA - EMANUELLE ANNE 2 (2013 - 1014)
IMAGEM 5 - PIBEG - APRESENTAÇÕES ESCOLA JOSIANY FRANÇA - EMANUELLE ANNE 2 (2013 - 1014)
IMAGEM 6 - OS TRES REIS MAGOS CARTAZ (2013 - 1014)
IMAGEM 7 - OS TRES REIS MAGOS FLYER 1(2013 - 1014)
IMAGEM 8 - OS TRES REIS MAGOS FLYER 2(2013 - 1014)
IMAGEM 9 - OS TRES REIS MAGOS APRESENTAÇÃO PRAÇA AM. FERREIRA (2013)
IMAGEM 10 - OS TRES REIS MAGOS APRESENTAÇÃO PRAÇA AM. FERREIRA (2013)
IMAGEM 11 - OS TRES REIS MAGOS APRESENTAÇÃO PRAÇA AM. FERREIRA (2013)
IMAGEM 12 - OS TRES REIS MAGOS APRESENTAÇÃO PRAÇA AM. FERREIRA (2013)
IMAGEM 13 APRESENTAÇÃO CAMUGERÊ GRUPONTAPÉ(2015)
IMAGEM 14 APRESENTAÇÃO CAMUGERÊ TRUPE DOS TRUÕES (2015)
IMAGEM 15 APRESENTAÇÃO CAMUGERÊ ADEVIUDI (2015)
IMAGEM 16 - EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 17- EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 18 - EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 19 - EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 20- EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 21- EXPERIMENTOS DO GP MÁSCARA (2015)
IMAGEM 22 - OFICINA COM IVANILDO PICCOLI NO VI INTERFACES MÁSCARA (2015)
IMAGEM 23 - OFICINA COM IVANILDO PICCOLI NO VI INTERFACES MÁSCARA (2015)

IMAGEM 24 - FOTO COM DONATO SARTORI E PAOLA PIZZI APÓS PALESTRA NO VI INTERFACES MÁSCARA (2015)

IMAGEM 25 - DISCIPLINA ATUAÇÃO COM MÁSCARAS ONDE FUI MONITORA - VISITA AO PARQUE E MASCARA NEUTRA (2015)

IMAGEM 26 - DISCIPLINA ATUAÇÃO COM MÁSCARAS ONDE FUI MONITORA - VISITA AO PARQUE E MASCARA NEUTRA (2015)

IMAGEM 27 - FOTOS DA PRIMEIRA OFICINA DE CONFECÇÃO DE MÁSCARAS DO GP (2016)

IMAGEM 29 - PALESTRA COM ROBERTO TESSARI (2016)

IMAGEM 30 - AÇÃO DE ARRECADAÇÃO DE FUNDOS E ENSAIO DO ESPETÁCULO DO FUNDO DO BAÚ (2016)

IMAGEM 31 - ENSAIO DO FUNDO DO BAÚ NA RUA

IMAGEM 32 - ESTREIA DO ESPETACULO DO FUNDO DO BAÚ NO BLOCO 3M UFU (2017)

IMAGEM 33 - UMA DAS AULAS EM FLORIANOPOLIS - UFSC - NO ATELIE DE CRIAÇÃO (2017)

IMAGEM 34 - OFICINAS DE INICIAÇÃO À MASCARA COM O GP (2018)

IMAGEM 35 - PRIMEIRAS EXPLORAÇÕES COM BONECO DE LUVAS NO GP DE FORMAS ANIMADAS (2018)

IMAGEM 36 - MARIO PIRAGIBE DENTRO DA DISCIPLINA TEPPA FORMAS ANIMADAS DANDO UM EXEMPLO (2018)

IMAGEM 37 - PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES COM A ÁGUA VIVA DA CENA LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR (2018)

IMAGEM 39 - LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR - ESTREIA (2018)

IMAGEM 40 - LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR - ESTREIA (2018)

IMAGEM 41 - LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR - ESTREIA (2018)

IMAGEM 42 - LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR - ESTREIA (2018)

IMAGEM 43 - LUPITO E CIDICO EM ALTO MAR - ESTREIA (2018)

IMAGEM 44 - CABARÉ ANIMADO DA DISCIPLINA - ESTREIA (2018)

IMAGEM 45 - EXPERIMENTOS PARA APRIMORAR A CENA LUPITO E CIDICO DENTRO DO GP DE FORMAS ANIMADAS (2018)

IMAGEM 46 - EXPERIMENTOS COM MÁSCARA NEUTRA NO GP MASCARA (2018)

IMAGEM 47 - EXPERIMENTOS COM MÁSCARA NEUTRA NO GP MASCARA (2018)

IMAGEM 48 - EXPERIMENTOS COM MÁSCARA NEUTRA NO GP MASCARA (2018)

IMAGEM 49 - EXPERIMENTOS COM MÁSCARA NEUTRA NO GP MASCARA (2018)

VIDEO 1 CRIAÇÃO DO AUTO OS TRES REIS MAGOS (2013)

VÍDEO 2 - TRECHO DA APRESENTAÇÃO DO AUTO OS TRES REIS MAGOS NO ESPAÇO MATHILDE FERREIRA (2014)

VÍDEO 3 - EXPERIMENTOS COM FIGURAS DA COMMEDIA DELLARTE GP MASCARA (2014)

VÍDEO 4 - GP ESTUDO DE PULSO COM PAOLA KIANDA (2014)

VÍDEO 5 - TRECHOS DE EXPERIMENTOS COM PAOLA KIANDA (2015)

VÍDEO 6 -GP MÁSCARA - SAÍDA COM VELHOS (2015)

VÍDEO 7 - GP - MASCARA NEUTRA CONDUÇÃO DE VICTOR MARCITELLI (2015)
VÍDEO 8 - PROTÓTIPO DE BONECO NEUTRO EXPERIMENTOS DE MAO (2018)
VÍDEO 9 - MEU PRIMEIRO BONECO NEUTRO - EXERCÍCIOS DE NIKKI TILROE (2018)

**FORMAÇÃO ENTRE GRUPOS DE PESQUISA - ANEXOS - PASTA 2 - OFICINA SOBRE
NEUTRALIDADE COM MASCARA NEUTRA E BONECO DE LUVA - 20FEV2019 ARARAS
SP**

IMAGEM 1 – EXERCÍCIO 1 FILIPE 1
IMAGEM 2 – EXERCÍCIO 1 – FILIPE 2
IMAGEM 3 – EXERCÍCIO 1 – LEO 1
IMAGEM 4 – EXERCÍCIO 1 – LEO 2
IMAGEM 5 – EXERCÍCIO 1 – LEO 3
IMAGEM 6 – EXERCÍCIO 1 VÍTOR
IMAGEM 7 – EXERCÍCIO – PREPARAÇÃO THAÍSEA
IMAGEM 8 – EXERCÍCIO 1 – THAÍSEA 2
IMAGEM 9 – EXERCÍCIO 1 – THAÍSEA 3
IMAGEM 10 – EXERCÍCIO THAÍSEA 4
IMAGEM 11 – EXERCÍCIO 1 – MARCELA 1
IMAGEM 12 – EXERCÍCIO 1 – MARCELA 2
IMAGEM 13 – EXERCÍCIO 1 – MARCELA 3
IMAGEM 14 – ESCOLHA DA MÁSCARA – MATT
IMAGEM 15 – EXERCÍCIO 2 – MATT 1
IMAGEM 16 – EXERCÍCIO 2 – MATT 2
IMAGEM 17 – EXERCÍCIO 2 – MATT 3
IMAGEM 18 – EXERCÍCIO 2 – MATT 4
IMAGEM 19 – EXERCÍCIO 2 – MATT 5
IMAGEM 20 – EXERCÍCIO 2 – MATT 6
IMAGEM 21 – EXERCÍCIO 2 – MATT 7
IMAGEM 22 – EXERCÍCIO 2 – MATT 8
IMAGEM 23 – EXERCÍCIO 2- PREPARAÇÃO LEO
IMAGEM 24 – EXERCÍCIO 2 – MARCELA 1
IMAGEM 25 – EXERCÍCIO 2 – MARCELA 2
IMAGEM 26 – EXERCÍCIO 2 – MARCELA 3
IMAGEM 27 – EXERCÍCIO 2 – FILIPE 1
IMAGEM 28 – EXERCÍCIO 2 – VÍTOR 1
IMAGEM 29 – EXERCÍCIO 2 – THAÍSEA 1
IMAGEM 30 – EXERCÍCIO 2 – THAÍSEA 2
IMAGEM 31 – EXERCÍCIO 2 – THAÍSEA 3
IMAGEM 32 – EXERCÍCIO 2 – THAÍSEA 3
IMAGEM 33 – INTERVALO EXPRESSIVO
IMAGEM 34 – PLATEIA PARA O EXERCÍCIO 4
IMAGEM 35 - EXERCÍCIO 4 – PREPARAÇÃO LEO

IMAGEM 36 – EXERCÍCIO 4
IMAGEM 37 – EXERCÍCIO 4
IMAGEM 38 – EXERCÍCIO 4
IMAGEM 39 – EXERCÍCIO 4
IMAGEM 40 – TURMA DA OFICINA
IMAGEM 41 – TURMA DA OFICINA

VÍDEO 1 – EXERCÍCIO 1 – FILIPE
VÍDEO 2 – EXERCÍCIO 1 – LEO
VÍDEO 3 – EXERCÍCIO 1 – VÍTOR
VÍDEO – EXERCÍCIO 1 – THAÍSEA CABELO SOLTO
VÍDEO 5 – EXERCÍCIO 1 – THAÍSEA CABELO PRESO
VÍDEO 6 EXERCÍCIO 1 – MARCELA
VÍDEO 8 – EXERCÍCIO 1 – MATT
VÍDEO 9 – EXERCÍCIO 2 – FILIPE
VÍDEO 10 – EXERCÍCIO 2 – VÍTOR
VÍDEO 11 – EXERCÍCIO 2 – MATT
VÍDEO 12 – EXERCÍCIO 2 – THAÍSEA
VÍDEO 13 – EXERCÍCIO 2 – MARCELA
VÍDEO 14 – EXERCÍCIO 2 – LEO
VÍDEO 15 – INSTRUÇÕES EXERCÍCIO 3
VÍDEO 16 – INSTRUÇÕES EXERCÍCIO 3 PARTE2
VÍDEO 17 – EXPERIMENTO COM BONECO 1
VÍDEO 18 - EXPERIMENTO COM BONECO 2
VÍDEO 19 - EXPERIMENTO COM BONECO 3
VÍDEO 20 - EXPERIMENTO COM BONECO 4
VÍDEO 21 - EXPERIMENTO COM BONECO 5