

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

IARTE – Instituto de Artes

Curso de Teatro

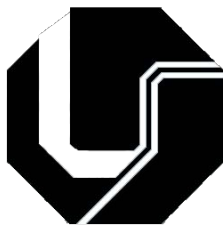
Victor Marcitelli Pereira

Pedagogia das Máscaras Neutra e Larvária

Desembaraçando Fios na Minha Trajetória

Uberlândia

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

IARTE – Instituto de Artes

Curso de Teatro

Pedagogia das Máscaras Neutra e Larvária

Desembaraçando Fios na Minha Trajetória

Victor Marcitelli Pereira

Matrícula: 11511TET002

Curso de Graduação em Teatro

8º Período

Uberlândia

2019

RESUMO

Dando continuidade à minha IC em que trabalhei sobre confecção de uma máscara neutra e algumas larvárias, farei um recorte sobre a utilização das mesmas a partir da minha trajetória de formação, tendo os procedimentos pedagógicos de Lecoq, Burnier, Barba, Tiche Vianna e Fernando Linares como referências. Por meio de experimentos práticos, irei refletir sobre: presença do ator, análise do movimento, corpo-máscara, triangulação, relação espacial, jogo, improvisação e pré-expressividade. O objetivo geral é compreender como a utilização da máscara pode contribuir para a formação do ator, quais suas particularidades cênicas e suas necessidades.

Palavras-chave: Confecção, Formação do Ator, Máscara Neutra, Máscara Larvária.

ABSTRACT

Giving continuity to my SI, in which I've worked about the confection of a Neutral and some Larval masks, I'll do a cut about their using through my training path. Having as reference the pedagogical procedures of Lecoq, Burnier, Barba, Tiche Vianna and Fernando Linares. Through practical experiments, I'll reflect on: actor's presence, movement analysis, body-mask, triangulation, spatial relationship, game, improvisation and pre-expressivity. The overall goal is to understand how the mask usage can contribute to the actor's training, what are its scenic particularities and needs.

Keywords: Actor's Training, Confection, Larval Mask, Neutral Mask.

SUMÁRIO

1. Na contramão de Lecoq	6
2. Ponto de partida	12
2.1. Um encontro com a máscara neutra	12
2.2. Máscara larvária e sua metamorfose	17
2.3. Minhas coordenadas	20
3. Saindo do casulo	24
4. O plano de navegação	31
4.1. Diário de bordo	36
4.2. Pegando carona	41
CONCLUSÃO	43
BIBLIOGRAFIA	46

1. Na contramão de Lecoq

“Não discuto
com o destino
o que pintar
eu assino”
Paulo Leminsk

Eu nunca tinha pensado em ser ator ou estudar teatro, quando ainda estava no ensino médio, em 2010, fiz minha primeira oficina de palhaço. Foi uma oficina curta, de apenas dois dias com o Ésio Magalhães¹ no Quintal de Criação, um espaço criativo do Jogando no Quintal², e foi ali que me encantei com a linguagem das máscaras. Depois dessa oficina, fui fazendo uma atrás da outra, assistia a todos os espetáculos de palhaço que ficava sabendo e já estava totalmente entregue a esta linguagem. Uma linguagem que por ser tão simples e tão difícil ao mesmo tempo, me desafiou constantemente.

Percebi que não seria fácil me tornar um palhaço, tinha que aprender muito, não tinha nenhuma técnica, nem habilidade, não sabia como me comportar no palco e minha voz ficava presa na garganta. Eram tantas novidades e informações ao mesmo tempo, e tantos caminhos possíveis que eu não conseguia me decidir por onde começar. Continuei procurando mais informações sobre palhaço, mas a maioria das oficinas eram curtas. Foi aí que conheci a escola dos Doutores da Alegria³. Eles davam cursos mais longos dentre eles a “Formação Básica para Palhaço” um curso de um ano, o mais longo que já fiz focado na arte da palhaçaria.

Foi assim que conheci a pedagogia do Lecoq⁴, com a professora Roberta Calza⁵ que havia estudado em sua escola. Os exercícios que ela conduzia a partir de sua experiência sempre me deixavam confuso no começo, mais depois de repetir algumas vezes, e de ver outras pessoas fazendo, sempre aprendia alguma coisa. Eram como enigmas que ela retirava da sua versão em francês do “O Corpo Poético” repleta de anotações que ela fizera a lápis. Lembro-me de ela ter sugerido aos estudantes que não lessem o livro, pois ele trazia muitas

¹ Ator a palhaço do Grupo Barracão Teatro de Barão Geraldo, Campinas, São Paulo.

² Grupo que trabalha com palhaço e improviso na cidade de São Paulo.

³ ONG fundada em 1991 por Wellington Nogueira, que trabalha com a linguagem do palhaço em ambiente hospitalar.

⁴ Jacques Lecoq (1921 – 1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Em 1956, fundou a sua escola na França, onde sistematizou suas pesquisas, criando um método inovador de treino de atores que se espalhou pelo mundo.

⁵ Palhaça dos Doutores da Alegria e responsável pelo treinamento corporal da escola.

respostas. O mais interessante seria que experimentássemos os exercícios, sem saber para que eles serviam, que construíssemos o nosso conhecimento juntos, sem medo de errar e que encontrássemos o sentido dos exercícios na prática.

Todos os dias fazíamos um aquecimento com torções, ondulações e partituras miméticas com movimentos decupados que buscavam uma precisão, uma limpeza de movimento: como escalar o muro, patinar, velejar, lançar objetos, etc.

A maioria desses movimentos, lembrava esportes olímpicos, o que mais tarde fui entender, era de onde Lecoq se inspirava, por ter sido atleta quando jovem e por ter estudado Educação Física. Estes exercícios de aquecimento por mais que tivessem como objetivo comunicar uma ação a partir da mímica, já nos tirava do corpo cotidiano, exigindo um engajamento no movimento, com tônus corporal. Um enraizamento e um equilíbrio, onde o corpo já começava a desenhar o teatro, num repertório que não se acabava nele mesmo, e as técnicas aprendidas podiam ser usadas nas improvisações, que eram a base do treinamento de palhaço. Neste curso ainda conheci a *Commedia Dell'Arte*⁶, através da professora Soraya Saíde e do Heraldo Firmino⁷. Foram pouquíssimos dias de experimentação com as máscaras e ali eu vi que “o buraco era bem mais embaixo”, o nariz vermelho é uma máscara que atravessou gerações e eu precisava conhecer melhor essa ancestralidade.

Visando aprofundar minha pesquisa em palhaço e para adquirir mais repertório me inscrevi num curso de *Commedia Dell'Arte* com o Centro de Pesquisa da Máscara⁸ (CPM). Este curso era uma contrapartida que o grupo oferecia à comunidade por utilizar o espaço do Tendam da Lapa para ensaios. Nele, antes de abordarem as máscaras da *Commedia Dell'Arte*, fizemos muitas experimentações com a máscara neutra e percebi que alguns exercícios já eram do meu conhecimento, mas não sabia que eram exercícios de máscara neutra. Posteriormente tivemos duas aulas com as máscaras larvárias, ministradas pelo Winston Kurtz⁹ que as confeccionava. Ao final deste ciclo de investigações é que partimos para a *Commedia Dell'Arte*.

Quem ministrava esta parte do curso era o Fernando Martins, ele confeccionava máscaras em couro, uma técnica aprendida na Itália. A sua abordagem era muito mais tradicional, tendo em vista que seus mestres italianos procuravam manter as raízes da

⁶ A *Commedia Dell'Arte* foi um gênero que surgiu na Itália no século XV, e se popularizou na Europa, materializando tipos que ridicularizavam as figuras da época, como o *Pantalone*, um comerciante; o *Dottore*, um acadêmico; *Capitano*, um militar; além deles tinham os enamorados e os servos, que desenvolviam as tramas cheias de quiproquós.

⁷ Palhaços integrantes dos Doutores da Alegria e responsáveis pela escola.

⁸ Hoje o CPM tem uma sede no bairro Ipiranga em São Paulo.

⁹ Pesquisador de máscaras larvárias e corpos híbridos.

Commedia Dell'Arte. Ele nos apresentava os personagens-tipo, líamos textos para entender as características de cada um, ele nos passava os andares e a estrutura corporal de cada máscara, onde trabalhávamos a voz delas e as suas relações seguindo *canovacci*¹⁰ clássicos.

Foi quando comecei a ligar alguns pontos. Na verdade, a pesquisa com palhaço e com máscaras expressivas eram diferentes, mas tinham muitos fundamentos parecidos, como a triangulação, a relação com o público e a diversão, as duas precisavam de um momento inicial de neutralidade, da análise de movimento e da descoberta da pré-expressividade. No meu entendimento as duas máscaras que trabalhavam mais este momento eram as neutras e as larvárias.

No meio deste turbilhão, fui lendo o livro “O Corpo Poético” de Lecoq e conhecendo mais pessoas que seguiam essa pedagogia. Foi quando percebi que estava na contramão da sequência didática que ele propõe, pois eu comecei no palhaço que na escola de Lecoq é a última máscara a ser abordada e fui conhecer as máscaras de base mais tarde. Essa descoberta no começo me deixou confuso e com a impressão de estar lendo um livro de trás pra frente, mas ainda assim as coisas continuavam fazendo sentido e, aos poucos, fui entendendo o porquê dessa ordem. Identifiquei que nas minhas primeiras aulas de palhaço já tinha feito exercícios que remetiam à máscara neutra, sem nem mesmo saber da sua existência.

Ainda procurando pessoas que seguiam as práticas do Lecoq, conheci o Nereu Afonso que dirigiu o primeiro espetáculo no qual participei: “Mi Corazon Sufre” com a “Vai Antônio! Cia. de teatro” circulamos com o espetáculo de 2012 a 2014 e este era um grupo de melodrama que se formou com ex-alunos da escola dos Doutores da alegria. Neste mesmo grupo tivemos um treinamento com máscaras expressivas do Loic Nebreda¹¹ um mascareiro francês que confeccionou algumas máscaras para nossos experimentos melodramáticos. Aqui minha paixão pela confecção já começou a aflorar mas ainda parecia algo muito distante de se concretizar.

Em 2015 me mudei para Uberlândia e comecei a graduação na UFU. Fiquei contente em saber que tinha uma professora¹² que pesquisava máscara, e logo no primeiro semestre fiz uma optativa de *Commedia Dell'Arte*. Foi uma oportunidade de conhecer um método de trabalho diferente. A professora Vilma seguia a linha de pesquisa da Tiche Vianna, diretora do Barracão Teatro. Por eu ter estudado com o Ésio Magalhães, já me interessava por esta linha de pesquisa com máscaras e pelo treinamento com corda e bastões, que sempre fizeram

¹⁰ *Canovaccio* é um roteiro de ações usado pelos atores da *Commedia Dell'Arte*.

¹¹ Suas máscaras podem ser vistas neste site: <http://loicnebreda.com/en/>

¹² Professora Vilma Campos, Orientadora deste TCC e pesquisadora de máscaras teatrais e máscaras festivas.

parte dos meus processos criativos. Lembro que trabalhamos com a máscara neutra e logo demos um salto para a *Commedia Dell'Arte*. Pelo tempo curto tivemos que passar rápido pela neutra, lembrei neste momento das máscaras larvárias e ficava me perguntando o que há entre a máscara neutra e as máscaras expressivas?

Como Palhaço minhas inquietações eram as mesmas. Comecei a frequentar o hospital semanalmente num projeto de extensão que na época chamava-se Pediatras do Riso¹³. Mas era um ambiente muito diferente do palco. O hospital é delicado, apertado e com muitas regras. Senti que estava buscando soluções muito fáceis para os imprevistos. Eu estava me tornando um palhaço muito verborrágico, o que não é necessariamente um problema, mas estava perdendo a essência da minha pesquisa que era a fisicalidade, a comicidade não verbal e o estado pré-expressivo. Queria me aprofundar nesta vertente e não estava conseguindo fazer isso nas práticas hospitalares. Sempre fiquei com esta curiosidade de entender como as larvárias podiam contribuir para minha formação, mas não tinha ideia de onde encontrar máscaras desse tipo, nem como confeccioná-las.

Na universidade tive acesso a diversos textos e teorias sobre teatro, o que me abriu grandes possibilidades e me trouxe muito conhecimento. Mas era tanta informação que as práticas tinham seus tempos reduzidos. Com a carga horária curta, avaliações, notas, burocracias, obrigações de professores e alunos, estava achando as aulas mais cansativas que as que estava acostumado a fazer em cursos livres. O fato de todo final de semestre ser necessário mostrar alguma cena ou compartilhar o processo das disciplinas nos trazia uma urgência e um foco na apresentação final, muitas vezes deixando o processo e o treinamento corrido ou em segundo plano. Isso me fez querer voltar cada vez mais para as práticas de base e buscar estes treinamentos nos grupos de pesquisa.

Nas férias de 2018 consegui me organizar para fazer um curso de confecção de máscaras com o Fernando Martins do CPM. Foi depois desse curso que decidi focar minha pesquisa na confecção de máscaras. Optei por começar a investigação pelas máscaras larvárias, pois ainda não tinha tido a oportunidade de explorar mais essas máscaras, queria entender melhor as suas possibilidades de uso e sua importância no treinamento. Principalmente por serem máscaras que trabalham com formas mais simples e livres, via aí um bom começo para iniciantes da confecção.

¹³ É o projeto de extensão mais antigo do curso de teatro, surgido ainda no final dos anos 1990. Hoje, o projeto segue com o nome Palhaços Visitadores.

O que me interessa é agregar esses conhecimentos e estes fundamentos a que tive acesso para um possível treinamento, sendo esta pesquisa uma junção de diferentes sequências aprendidas com pessoas diversas e que somadas à minha trajetória e às minhas vivências, se apresenta como um emaranhado de fios que estou tentando desembaraçar aos poucos.

No teatro sempre me encantou o jogo dos atores. A escuta que é necessária para que se consiga criar uma história coletiva e que tenha a contribuição de cada um que está em cena. Acredito que na prática teatral conseguimos nos descobrir, descobrir o outro e extrair o que há de mais sincero de cada um.

Dentro desse fazer, o teatro de máscaras foi um dos caminhos que encontrei para estudar questões que me instigam.

Especificamente as máscaras inteiras¹⁴ me desafiaram. Sempre que vestia ou via alguma delas em cena, ficava encantado com o quanto é possível dizer, sem precisar falar nenhuma palavra. Conseguimos criar imagens potentes e histórias complexas apenas com nossos corpos, conseguimos descobrir novos movimentos e novas formas de nos comunicar saindo do nosso cotidiano e da nossa zona de conforto.

Além disso, mesmo fora do trabalho com máscaras no rosto, sempre percebi que a fala podia “atrapalhar” uma cena. Em uma improvisação, muitas vezes, na tentativa de nos expressar recorremos primeiramente à fala, por estarmos mais acostumados a nos comunicar desta maneira, ou simplesmente, por ser a forma mais rápida de nos fazer entender. Foi aí que vi a potencialidade da pedagogia das máscaras para o meu desenvolvimento enquanto ator, especialmente as máscaras inteiras, pois com elas posso focar na comunicação não verbal e na expressão corporal, eliminando uma ideia de que a força da representação está só na expressão facial do ator.

Ao mesmo tempo em que as máscaras teatrais escondem nosso rosto, elas nos revelam. Revelam nossos vícios corporais, nossa dificuldade em nos expressarmos, nosso nervosismo, nosso ego, podem revelar características desconhecidas até para quem as veste.

Vim percebendo em meu processo que quando todos os atores estavam concentrados em focar no corpo antes da fala, a escuta cênica começava a tomar outra proporção, as ações alcançavam um tempo mais justo, o movimento consciente ganhava mais importância, a

¹⁴ Estou chamando de Máscaras Inteiras, máscaras teatrais que cobrem o rosto inteiro do ator, não deixando a boca à mostra impossibilitando quem veste este tipo de máscara de se comunicar com a palavra.

emoção e a razão caminhavam juntas, e descobri que, até mesmo as emoções tinham a sua origem em nossos movimentos internos.

Percebi que toda nossa busca deveria estar a serviço do movimento, da criação coletiva e do respeito ao teatro e ao ofício do ator.

Ao longo deste trabalho, procuro unir os diversos olhares sobre as máscaras teatrais inteiras a partir de cursos que fiz. Vou focar, mais especificamente, na máscara neutra e larvária, que serão apresentadas no próximo capítulo a fim de revisitar uma pedagogia sobre elas com base em vivências, cursos e montagens feitas, além de leituras que contribuíram para a prática.

No capítulo seguinte, compartilho meu processo de confecção da máscara neutra e das larvárias realizada em meu IC e por fim descrevo e faço a reflexão sobre exercícios e jogos que conduzi em três espaços diferentes. Primeiramente em um laboratório de máscaras que ofereci para estudantes do curso de Teatro na Semana de Abertura do 1º Semestre letivo de 2019. Depois no grupo de pesquisa em máscaras coordenado pela profa. Vilma Campos e do qual faço parte. E, finalmente em alguns momentos da disciplina optativa “Tópicos Especiais em Práticas e Poéticas da Atuação” (TEPPA), que estou cursando e é ministrada pela mesma professora.

Essa sequência foi elaborada a partir das dificuldades que tenho sentido e pretende ser um registro reflexivo da pesquisa e um material, que penso poder ser adaptado para a utilização em outros contextos de aprendizagem em máscara.

2. Ponto de partida

“Tudo claro
ainda não era o dia
era apenas o raio”
Paulo Leminsk

Nesse capítulo, primeiramente vou fazer breves definições da máscara neutra e da máscara larvária. Na sequência, utilizo como uma espécie de glossário, alguns termos que tem feito parte do processo investigativo e da minha aprendizagem. São aspectos que me parecem relevantes no processo de utilização das máscaras, uma vez que me auxiliaram na organização e direcionamento do meu planejamento de práticas com as máscaras, as quais são meu objeto de estudo.

Considero importante que o grupo esteja de acordo com a utilização desses termos no processo de utilização das máscaras ou de treinamento delas. Acredito que destrinchá-los e trabalhar em cima desses aspectos pode contribuir para novas percepções e consequentemente na identificação de sutilezas da prática com as máscaras.

2.1. Um encontro com a máscara neutra

Vou começar falando da primeira máscara que Lecoq apresentava aos seus alunos, a máscara neutra. Os estudantes passavam dois anos na escola, mas o primeiro ano era inteiramente focado na pesquisa com a máscara neutra e na análise dos movimentos, somente depois desse mergulho na neutralidade que os estudantes iriam ter contato com as outras abordagens: Melodrama, Commedia Dell’Arte, Bufão, Tragédia e *Clown* (palhaço). Esta sequência foi sistematizada por Lecoq e podemos deduzir que a máscara neutra é a base da sua pedagogia. Ele definiu a máscara neutra da seguinte maneira:

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. (...) Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se na “escrita” do drama. (...) A máscara neutra, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. (LECOQ, 2010, p. 69)

Figura 1 – Jacques Lecoq e máscara neutra feita por Amleto Sartori.



Fonte: foto que ilustra a orelha do livro “o corpo poético”

A “economia de movimento” que propõe Lecoq, colabora para encontrar o estado de calma da máscara neutra e acredito que também ajuda com a larvária, que é a segunda máscara dentro dessa abordagem de trabalho. São dois tipos de máscaras que vão nos tirar do campo cotidiano e nos abrir para a transposição dos movimentos, é aí que a pesquisa ganha força.

Lecoq passou oito anos na Itália e lá conheceu Amleto Sartori um escultor de Pádua. Foi deste encontro que surgiu a máscara neutra que conhecemos hoje, Lecoq já trabalhava com a máscara nobre¹⁵ e utilizava os princípios da máscara neutra como treinamento para atores, aprendeu com Jean Dasté a confeccionar máscaras de papel, mas foi Amleto Sartori quem aperfeiçoou a técnica e começou a produzir máscaras em couro, resgatando a cultura da clássica Commedia Dell’Arte, tradição que já estava desaparecendo na Europa, este resgate cultural foi marcante para a história do teatro.

Lecoq ganhou uma coleção de máscaras em couro da Commedia Dell’Arte de Sartori e quando retornou a França abriu a sua escola de teatro e com essas máscaras começou a desenvolver seu método pedagógico, somando seus conhecimentos e suas experiências sistematizou seu modo de ensinar e aos poucos a escola foi ganhando forma e sua gama de estudo foi crescendo.

Tiche Vianna, uma pesquisadora Brasileira nos conta um pouco da criação e do percurso da máscara neutra em sua tese de doutorado:

¹⁵ A máscara nobre já era usada no ensino teatral por Jacques Copeau na *Vieux Colombier* e os princípios da neutralidade já eram trabalhados nesta escola desde 1941.

Esta máscara surgiu na sala de estudos e ensaios através de artistas como Copeau, Dastè, Lecoq, interessados em saber o que aconteceria em cena se o ator retirasse de cima dele todas as coisas que o caracterizassem como um personagem e deixasse apenas o seu corpo, sem a fisionomia do rosto, à disposição das relações através de seus movimentos físicos, absolutamente concretos. Como tal corpo provocaria o imaginário de espectadores?

Amleto Sartori, artista incansável na pesquisa de uma forma que traduzisse uma face e se tornasse viva cenicamente, (...). 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)

Muito se discute sobre estudar teóricos europeus ou de outros países colonizadores, mas o Lecoq é um pesquisador que se abriu para as outras culturas e utilizou essas singularidades para criar sua pedagogia. Geralmente os atores que ingressam na escola do Lecoq vêm de outros países e já chegam com uma experiência em teatro, ele diz que “Temos de retirar um pouco daquilo que sabem, não para simplesmente eliminar o que sabem, mas para criar uma página em branco, disponível para receber os acontecimentos externos.” (LECOQ, 2010, p. 57). Esta “página em branco” é onde quero chegar com a máscara neutra, um corpo em pesquisa, disponível para receber outras máscaras.

Em relação aos exercícios com a máscara neutra, Lecoq propõe uma sequência didática que começa no Despertar da máscara, depois passa pelo Adeus e A Viagem Elemental. Com enunciados bem precisos Lecoq nos apresenta o exercício da seguinte maneira:

Em estado de repouso, deitados no chão e relaxados, peço aos alunos que “despertem pela primeira vez”. Uma descoberta a máscara, o que ela pode fazer? Como ela pode se movimentar? (LECOQ, 2010, p. 72).

Este primeiro exercício vai servir para os alunos descobrirem o espaço, descobrirem o mundo através do olhar da máscara, podendo ser feito com várias pessoas em cena, mas o importante é ter uma plateia para que possamos observar como cada um interpreta este tema.

Já no Adeus no navio, as instruções são:

Um amigo muito querido embarca num navio para ir muito longe, do outro lado do mundo, e supõe-se que não será nunca mais visto. No momento de sua partida, precipitamo-nos no quebra-mar, na saída do porto, para dar-lhe um último aceno de adeus. (LECOQ, 2010, p. 74).

Neste exercício, Lecoq começa a trazer temas mais realistas da vida cotidiana, ou como ele mesmo chama “clichês melodramáticos”, isso para mostrar que a neutralidade

também se encontra nesses temas, mas no fundo o que importa é a dinâmica de movimento desse adeus e não a dramaturgia criada para que ele exista.

Faço parte de alguém. temos o mesmo corpo, um corpo a dois, e, de repente, uma parte desse corpo escapa. Vou tentar retê-la... mas depois... não! Já se foi. Estou separado de uma parte de mim. mas ainda conservo algo de inefável. um tipo de tristeza do corpo, uma dor do corpo. Enfim, assumo esse adeus! (LECOQ, 2010, p. 74).

Na sequência parte para *A viagem elemental*, onde vamos conseguir trabalhar os diferentes estados dos elementos da natureza:

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

Este é um dos exercícios de enunciado mais longo e Lecoq frisa que o objetivo não é simplesmente desenhar esta natureza, mas tentar se colocar no lugar dela, se identificar com essa natureza e “ser” a floresta, a montanha, o rio. Para expandir as possibilidades corporais, e encontrar uma gama maior de movimentos Lecoq propõe que a segunda parte deste exercício seja feita sob intempéries.

O mar está furioso, e se é jogado na praia por uma onda. O mar é varrido por uma tempestade. A floresta, progressivamente, vai pegando fogo. Quando se chega à montanha, há um terremoto, crateras vão se abrindo. Depois, despenca-se na torrente, que está muito acima de seu nível normal, agarrando-se às árvores; e, por fim, chega-se ao deserto, onde, novamente, sopra uma tempestade de areia. (LECOQ, 2010, p. 76).

Ele também trabalha com a *metodologia das transferências* que é o momento onde vamos nos apoiar nas dinâmicas da natureza, para, daí, servir a finalidades expressivas, com o intuito de interpretar melhor a natureza humana. O objetivo é atingir um nível de transposição teatral, fora da interpretação realista. Lecoq aponta dois caminhos: o primeiro é humanizando a natureza, dando vida aos elementos, identidade e personalidade para que eles possam se relacionar. O fogo pode simbolizar a raiva e o vento indecisão, quando estes elementos se encontram como se relacionam? O outro caminho é fazer o oposto, dar características da natureza para personagens humanos, um homem procurando sua carteira pode revelar características corporais próximas de um camundongo, por exemplo. Neste jogo, vamos

descobrimos novos sentidos e formas de comunicação, não realistas, que vão se apoiar na fisicalidade para conquistar uma estética teatral.

Depois dessa investigação corporal com a natureza, Lecoq pede para que seus alunos explorem as diferentes dinâmicas de movimento que podem conter em outras matérias.

...a madeira, o papel, o papelão, o metal, os líquidos. O objetivo do ator é expandir o campo de suas referências e sentir todas as nuances que existem de uma matéria à outra e, até mesmo, dentro de uma matéria. O pastoso, o oleoso, o cremoso, o viscoso... possuem dinâmicas diferentes. (LECOQ, 2010, p. 79).

O desejo de Lecoq era que seus alunos conseguissem reconhecer as diferenças sutis do movimento e suas nuances, por isso ressalta que o trabalho com a máscara neutra deve ser de longa duração. A sua sequência de exploração se expande cada vez mais com as cores, as palavras, os ritmos e os espaços. É a junção dessas explorações feitas por pessoas diversas que dará forma ao “fundo poético comum”. Lecoq traz uma questão cultural, do lugar de origem de cada um, mas ao mesmo tempo reconhece aspectos que são universais e que não estão vinculados a determinado contexto:

Uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação. (LECOQ, 2010, p. 82).

O conceito de fundo poético comum de Lecoq, instaura uma atmosfera onde não vemos mais o ator em cena, mas um corpo que conta uma história, a emoção chega ao público. Lembrando que o termo emoção significa etimologicamente: “pôr em movimento”. O público se reconhece na cena, essa identificação faz com que deixemos de lado o ego do ator e a obra se abra para a plateia, é aí que o teatro acontece.

Ao esconder o rosto dos atores com a máscara neutra, Lecoq buscava uma representação que não se resumisse a expressões faciais, um corpo que fala, a instauração de um espaço sensível, o silêncio antes da palavra.

Lecoq encerra o capítulo sobre o fundo poético da seguinte maneira:

Quando o ator levanta um braço, o público tem de receber um ritmo, um som, uma luz, uma cor. A dificuldade pedagógica é a de ter o olhar suficientemente treinado para discernir, entre diferentes gestos propostos, qual expõe o gesto explicativo, o formal, ou o poético justo. Pouco a pouco, os alunos chegam a ter um olhar sutil sobre as nuances dos gestos. (LECOQ, 2010, p. 90 e 91).

Este estudo do olhar é importante para qualquer artista, sendo essenciais para reflexão antes de entrar em cena e quando tratamos da formação de ator.

A máscara neutra é uma máscara de base, um instrumento didático que vai servir para trabalhar a presença cênica necessária o jogo das máscaras. Como esclarece Linares¹⁶:

Ao utilizar a máscara neutra, de forma funcional, na preparação dos atores no início de um processo de ensaios, antes de partir para a construção de um personagem, o objetivo deste uso é, claramente, trabalhar o nível pré-expressivo do ator, ou seja, criar ou fortalecer uma qualidade especial de energia que potencialize a sua presença cênica. (LINARES, 2011, p. 104).

É a exploração desse nível pré-expressivo que vai nos ajudar a identificar as diferenças e sutilezas dos gestos que fazemos em cena. Lembrando que a neutralidade é impossível de ser alcançada, nos guiamos pelo que nitidamente não é neutro para tentar chegar próximo dessa neutralidade utópica, essa busca é uma viagem e nos leva a novas descobertas psicofísicas. Muitas vezes me percebi com um corpo tenso, robótico e sem vida tentando encontrar esta neutralidade, ou tentei esvaziar minha mente acreditando que meus pensamentos não estavam “neutros”, mas a máscara neutra pede um corpo vivo e pulsante, ela é objetiva e acima de tudo trabalha com a lógica humana.

2.2. Máscara larvária e sua metamorfose

As Máscaras Larvárias foram utilizadas na pedagogia do Lecoq e em seus escritos encontramos a origem dessa máscara:

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

Como nos contou o Donato Sartori, filho de Amleto Sartori¹⁷ em uma palestra que ele realizou no “IV Interfaces Máscara¹⁸”, elas foram descobertas casualmente no carnaval da Suíça. Eram máscaras que não estavam acabadas (ainda sem pintura) e isso chamou a atenção de Lecoq. Foi então que ele as adaptou para utilizá-las em sua escola, que na época, Amleto Sartori confeccionava as máscaras. Havia também o momento do “mercado de máscaras”

¹⁶ Pesquisador Argentino que reside em Belo Horizonte

¹⁷ Amleto Sartori foi o artesão que confeccionava as máscaras para Lecoq, criador da máscara neutra como conhecemos hoje.

¹⁸ O IV Interfaces Máscara – Entre a *Commedia Dell’Arte* e os processos contemporâneos de criação foi um evento realizado em 2015 na UFU que contava com oficinas e palestras sobre máscaras

onde os próprios estudantes eram incentivados a produzir suas máscaras, revelando a importância desse trabalho em sua pedagogia.

A princípio estas máscaras foram criadas exclusivamente para a pedagogia do Lecoq e não eram máscaras feitas para espetáculos, mas para o treinamento. Depois que a máscara se espalhou pelo mundo tivemos muitas formas de utilização, uma companhia brasileira, “Cia. do Giro” montou um espetáculo com elas chamado “Larvárias¹⁹”. Assisti em 2011 e foi a primeira vez que vi este tipo de máscara em cena, ainda sem saber de onde elas tinham vindo. O espetáculo me emocionou e despertou minha curiosidade sobre o processo. Era a primeira vez que via máscaras em cena de uma forma tão abstrata e ao mesmo tempo sem perder as características básicas da linguagem de máscaras: relação com o público, jogo cênico, o uso da espacialidade. No fim do espetáculo fiquei impressionado por perceber que eram apenas um ator e uma atriz em cena, revezando várias máscaras e usando artifícios de teatro de animação para dar vida a outras máscaras com corpos gigantes.

Fernando Linares parte da concepção de Lecoq em sua dissertação, explicando as máscaras larvárias da seguinte maneira:

Estas máscaras, introduzidas na pedagogia teatral por Lecoq, têm características estilizadas de rostos humanos ou traços animais, portanto se apresentam de forma não totalmente identificável. As suas dimensões podem ser bem maiores do que o rosto e, por isso, atuam mais no plano da sugestão simbólica para a criação de eixos corporais. Estes eixos conduzem à construção de novos corpos e tipos para a representação e, a partir deles, começamos a perceber a necessidade de lidar com questões como peso, equilíbrio, espaço etc. Descobrimos, com as máscaras larvárias, novas e necessárias dinâmicas corporais para agir com diferentes qualidades de energia e, com isso, é aberta uma nova dimensão do jogo, seja individualmente ou no relacionamento com as outras máscaras, o que leva à criação de uma nova relação com a cena. (LINARES, 2011, p. 14).

No geral, elas são máscaras brancas e grandes, maiores que um rosto humano comum, podendo ser usadas no rosto, mas também em outras partes do corpo: na nuca, na barriga, nas costas, etc. Há liberdade na sua criação e utilização, mas também há uma tradição que deve ser respeitada:

Por ser a segunda máscara pedagógica que é vestida pelo estudante, é bom lembrar que, ao entrar com elas no terreno da expressividade, não se pode deixar de lado o seu caráter de máscaras de base que se situam no limite fronteiro e, por isso, se continua paralelamente com o aprofundamento e o fortalecimento do trabalho pré-expressivo e, ao mesmo tempo, se mantém o objetivo primordial de preparar o estudante para reconhecer e fixar um arcabouço básico de comportamentos. Arcabouço que, apoiado nas descobertas e conquistas feitas no treinamento pré-expressivo e com a máscara neutra, funda uma expressividade que obedece a

¹⁹ Link do Teaser da Peça: <https://www.youtube.com/watch?v=iNcTmh7QnzA>

códigos de comunicação característicos e comuns ao uso das máscaras que virão depois. (LINARES, 2011, p. 124)

Como Linares explica, podemos ver a importância e o sentido da sequência de investigação que Lecoq propõe, onde a máscara neutra vem primeiro para trabalhar o nível pré-expressivo e logo depois as larvárias vão ajudar a dar esse salto para a expressividade, mas de uma forma lenta, ainda em construção, mantendo a essência da pré-expressividade. As larvárias estão entre esses dois pontos.

Em relação aos exercícios que podemos trabalhar com as larvárias, há apenas um enunciado no livro “O Corpo Poético”:

São seres vindos de fora, que foram capturados, cujas reações vamos testar. Personagens realistas, em aventais brancos, sem máscaras, vão conduzir os testes: fazem as máscaras andar, cutucam-nas com um bastão, assustam-nas... e observam suas reações. (LECOQ, 2010, p. 96.)

Neste exemplo fica nítida a importância de se “testar” essas máscaras, pois não há uma sequência de exercícios, como a que Lecoq propõe com a máscara neutra. As larvárias precisam ser descobertas, o corpo precisa entrar nesta forma larval. Este exercício me remete “A metamorfose”²⁰ de Kafka, as máscaras ficam presas em um espaço delimitado e precisam se adaptar a este corpo novo. Os atores que estão de fora estimulam os que vestem a máscara, aos poucos encontramos os movimentos mais justos de cada um, qual forma corporal se encaixa melhor, qual ritmo, e como elas se comportam em diferentes situações. Foi a partir desses testes que fui desvendando as máscaras larvárias.

Assim como o conto de Kafka explora o universo fantástico, rico em metáforas que abrem a obra para diversas possibilidades de interpretação, as larvárias ganham força quando são exploradas nesta mesma linha lógica. Muitas vezes as cenas não apresentam significados claros, são recheadas de ações, reações e imagens que em alguns momentos podem parecer absurdas, mas são necessárias para criar um universo onde tudo é possível. Este estudo vai possibilitar que os espectadores tenham diferentes interpretações e criem diferentes sentidos para as cenas.

²⁰ Conto escrito em 1915 por Franz Kafka, conta a história de Gregor Samsa um jovem rapaz que acorda metamorfoseado num corpo de um inseto monstruoso.

2.3. Minhas coordenadas

Neste item compartilho oito conceitos, são princípios que permearam minhas investigações teatrais e as coordenadas que usei para organizar meu treinamento. Meu objetivo é agregar os conhecimentos teóricos e práticos, encontrando jogos e exercícios que trabalhem algum desses oito tópicos que considero essenciais dentro da minha pesquisa teatral, mas obviamente a exposição de cada um, a seguir, não tem como propósito esgotá-los, muito pelo contrário, é apenas um breve ponto de partida e há uma extensa bibliografia que pode ser acessada a partir de alguns deles.

Pré-Expressividade

Neste campo de investigação o ator não deve se preocupar com o sentido dos seus movimentos, a questão é trocar o “o que” pelo “como”, pois no campo da pré-expressividade vamos buscar outras formas de nos comunicar e trabalhar um corpo presente com a energia e a prontidão que precisamos acessar na hora do jogo, este corpo deve estar preparado para receber as máscaras. Segundo Barba “Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica.” (BARBA, 1994: 151)

...o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da sua expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o bios cênico do ator. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 188)

Movimento Interno

Todo movimento corporal tem seu início internamente: seja numa respiração, num batimento cardíaco, no realojamento dos órgãos internos, nos músculos, na dilatação dos ossos e quando paramos para nos observar, conseguimos sentir estes movimentos internos do corpo. As emoções se iniciam aí, seja num embrulhar de estômago que pode significar nojo, em um frio na espinha que pode significar medo, no ar que escapa dos pulmões quando ficamos pasmos, ou nas borboletas voando no estômago quando estamos apaixonados. É importante que o movimento tenha um começo e um fim, e ter consciência de onde ele começa e onde ele termina vai dar mais sentido ao movimento.

Escuta

O principal no fazer teatral é a escuta. Sem escuta, nenhuma cena se sustenta, tudo fica artificial e mecânico e a cena precisa estar viva, os atores precisam estar em estado de prontidão e brincando com a efemeridade do teatro. Atores são quase sempre propositivos, criativos, e adoram estar no foco da cena, o que é realmente importante. Porém, trabalhar a escuta nos coloca em um estado de atenção redobrada, nada que acontece em cena pode ser ignorado por nenhum dos atores, e cada acontecimento na cena deve ter importância, nos fazendo pensar com a cabeça e com o corpo ao mesmo tempo, num exercício constante em ser ator e criador.

Em uma improvisação não busco insistir em uma ideia prévia, sendo mais importante estar atento às propostas dos outros, e tentar entrar no jogo que está sendo construído. Se você ignora a proposta que está sendo dada e lança uma nova proposta anulando a primeira, vai ser muito difícil que a cena se desenvolva, o público não vai saber para onde olhar.

O silêncio é muito importante em uma cena, e nosso corpo é muito intuitivo. Todavia, na ansiedade de propor ou de interpretar alguma emoção, podemos acabar passando por cima dos silêncios. Talvez o trabalho do ator seja encontrar a justeza das emoções: o tempo que nosso cérebro demora para processar uma informação e o tempo do nosso corpo produzir a emoção, do cérebro pensar em uma resposta, e do corpo agir, tudo isso “sem parar pra pensar”. Estar presente, no aqui e agora e, se colocar na situação da máscara pode ajudar a alcançar o movimento justo.

Jogo

O jogo acontece quando os atores estão se escutando, e mesmo que não se vejam, sabem o que o outro está fazendo. Sentem a intenção das propostas que são colocadas em cena, e “compram” a ideia um do outro. Se divertem em criar uma história juntos. Não há um vencedor, nem um ator principal. Todos se ajudam e trabalham juntos para um fim maior que o deles próprios. Estão prontos para agir e reagir. Não ignoram possíveis intervenções na cena, tudo que acontece é usado como combustível para a criação.

Ponto fixo

Nem sempre precisamos nos mexer o tempo todo em cena, mas temos que preencher os silêncios e encontrar o tempo justo das pausas. O termo “Ponto fixo” geralmente é usado na mímica para criar ilusão de objetos, mas podemos ampliar esse conceito para a cena, onde muitas vezes é importante ficarmos parados dando foco para a ação de um parceiro de cena.

Contudo, devemos tomar cuidado com a ansiedade e trabalhar sempre em função do que a cena pede. Lecoq afirma que “Se todos se movimentarem ao mesmo tempo no palco, o movimento desaparece, devido à falta de ponto fixo.” (LECOQ. 2010, p. 141)

Tensão cênica

Para que a cena seja mais interessante e equilibrada é importante alternar os momentos de tensão e de relaxamento, isto vale também para as máscaras, pois uma máscara que está sempre rindo ou sempre chorando, não tem nenhum conflito interno, não tem razão de existir. Como a noite é o repouso do dia.

A cena é como uma corda que pode ter momentos de relaxamento e momentos de tensão quando a corda estica. Os atores podem brincar com isso, esta dinâmica de tencionar e relaxar a cena afeta o espectador.

Análise dos movimentos

Para adquirir cada vez mais propriedade sobre os movimentos, é necessário acima de tudo exercitar a observação. Observar e ser observado enquanto exploramos as variações e possibilidades do movimento vai nos fazer compreender melhor a nossa anatomia. É importante que o grupo converse e troque suas impressões depois dos exercícios corporais, assim, conseguimos analisar cada gesto e encontrar novas formas de nos comunicar em cena. Segundo Lecoq:

O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito. O fundo dinâmico do meu ensino está constituído pelas relações de ritmos, de espaços e de forças. O importante é, a partir do corpo humano em ação, reconhecer as leis do movimento: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação. Leis que se encontram não só no corpo do ator, mas também no do público (LECOQ, 2010, p. 50).

Ou seja, o público sabe se a cena está equilibrada, se está viva, o ator deve treinar este olhar, trabalhando também quando está observando as improvisações dos outros atores, para cada vez identificar com mais facilidade as leis do movimento de Lecoq:

1. não há ação sem reação;
2. o movimento é contínuo, ele avança sem parar;
3. o movimento sempre provém de um desequilíbrio, em busca do equilíbrio;
4. o próprio equilíbrio está em movimento;
5. não há movimento sem ponto fixo;
6. o movimento evidencia o ponto fixo;
7. o ponto fixo também está em movimento.

Esses princípios podem ser complementados pelas resultantes do jogo permanente entre equilíbrio e desequilíbrio de forças, que são as *oposições* (para ficar de pé, o homem opõe-se à gravidade...) as *alternâncias* (o dia se alterna com a noite, como o riso com o choro...), e as *compensações* (levar uma mala com o braço esquerdo obriga a compensação, levantando-se o braço oposto...). Essas noções podem parecer abstratas, no entanto num palco elas são muito concretas, e importantes na minha pedagogia. (LECOQ. 2010, p. 140).

Triangulação e Foco

A triangulação é uma convenção do teatro de máscaras e significa criar um triângulo entre a máscara, o público e a ação ou objeto que está em foco. Uma triangulação mecânica consiste em olhar para um objeto, olhar para o público indicando seu interesse pelo objeto, ir até o objeto, interagir com ele e olhar novamente para o público indicando que seu objetivo foi concluído.

Mas formas mecânicas tiram a vivacidade do teatro. Dessa forma, se faz necessário olhar para a triangulação como um momento de compartilhamento, ou um comentário da cena. É a “quebra da quarta parede”, onde você insere o público na cena, este olhar deve ser inteiro, e é neste instante que você mostra para público o que você está sentindo.

É possível trabalhar com mais de um foco em cena, mas para fins pedagógicos e para que a improvisação seja mais fluida, é importante iniciar com apenas um foco, lembrando que o golpe de máscara, a triangulação é o que indica onde o público deve olhar. Esta é uma matemática bem exata e podemos brincar com a atenção do público mudando o foco da cena e surpreendendo o espectador.

Representar

Gosto da definição que o Ésio Magalhães deu na primeira oficina de palhaço que eu fiz: “Representar é tornar presente de novo”. Quando vamos para a cena a intenção é estar presente, tornar a cena presente como se estivesse acontecendo ali pela primeira vez, e, representar seria conseguir fazer isso várias e várias vezes, com a mesma intensidade. Para isso o treinamento é importante, pois muitas vezes conseguimos atingir uma potência nas improvisações e na hora da repetição isso se perde. Assim, o trabalho do ator é incorporar a cena no seu corpo e conseguir refazer o trabalho como se fosse a primeira vez, mesmo nunca sendo igual, mas estando presente e através de um bom treinamento ficará cada vez mais fácil representar.

3. Saindo do casulo

Essa é a vida que eu quero,
querida
encostar na minha
a tua ferida.
Paulo Leminsk

Neste item, compartilho o meu processo de confecção trabalhado nesse último ano como parte de meu plano de Iniciação Científica (IC). Essa aprendizagem foi realizada com o Fernando Martins do Centro de Pesquisa da Máscara, e ressalto que há diversas possibilidades e formas de se fazer máscaras, sendo este, o modo que utilizo e que estou buscando aprimorar.

Quadro 1 – Materiais utilizados na confecção das máscaras.

Materiais utilizados	
Argila	Papelão ondulado
Cavelete de madeira	Cola
Martelo de borracha	Furadeira / Micro retífica
Estecas para argila	Massa corrida
Pano multiuso	Lixas
Vaselina e luvas de latex	Tesoura
Latinhas de alumínio	Estilete
Gesso	Pincéis para pintura
Recipientes de Plástico / Baldes	Tinta fosca
Filme de PVC	Verniz fosco
Papel jornal	Elásticos

Antes de começar as etapas da confecção, é importante salientar a importância de alguns materiais da lista acima. O cavelete de madeira é opcional, pode ser feito com madeira de compensado e nas proporções que desejar. Para as larvárias utilizei um cavelete de 40x30cm. Ele é a base e o suporte da escultura, primeiro fazemos uma parede de argila lisa, como se fosse uma tela em branco, trabalhando sempre com pequenos rolos de argila (é importante que a argila não tenha muitas pedras, o ideal é retirar as pedras antes de utilizar) vou colocando um rolo de argila do lado do outro e utilizando um martelo de borracha, vou prendendo a argila na madeira do cavelete, retirando todo o ar e unindo os rolos para que

fiquem bem presos na base. Em seguida começo a levantar a esfera que dará forma ao rosto, da mesma forma como fiz a base, com rolinhos de argila um do lado do outro e martelando para que se unam, está técnica vai permitir que a estrutura fique sólida, sem ar dentro dela, e diminuindo as chances do molde rachar ou se desfazer. Por fim podemos levantar o cavalete o que nos possibilita observar a escultura em diversos ângulos, dessa forma vamos poder analisar a refração da luz, a formação das sombras e as simetrias ou assimetrias que desejamos imprimir na máscara. A primeira etapa é tirar o molde do rosto, ou as medidas e modelar a argila nas mesmas proporções do rosto de quem irá utilizar a máscara.

Figura 2 – Molde do rosto e escultura



Fonte: acervo pessoal.

O segundo passo é criar a forma desejada para a máscara, pensando em acrescentar mais volume ao rosto modelado anteriormente. Nesta etapa, é importante pensar nas linhas da máscara, nas sombras formadas quando a luz reflete e nas proporções, podemos usar como inspiração as formas de animais, em características humanas, em um texto ou em qualquer outra coisa que te mova, é hora de soltar a criatividade.

Figura 3 – Modelagem



Fonte: acervo pessoal.

É importante que a argila fique bem lisa, podendo ser usado um pano multiuso molhado para alisar. Para fazer detalhes pode ser interessante usar as estecas e uma luva de látex com um pouco de vaselina. Quando a escultura estiver da forma desejada, é hora de retirar o molde negativo de gesso. Pode ser feita uma proteção com latinhas de alumínio ou uma parede de argila ou madeira que segure o gesso, até que ele se solidifique. Além disso, é importante forrar a base da argila com filme plástico, para que toda a argila possa ser reutilizada na criação de outras máscaras.

Figura 4 – Proteção com latinhas



Fonte: acervo pessoal.

É importante calcular a quantidade de gesso, pois ele endurece rápido. Após misturar o gesso em pó com a água, jogamos a mistura ainda líquida para pegar os detalhes da escultura e conforme o gesso for endurecendo, cobrimos o restante até formar um casco que cubra toda a forma.

Figura 5 – Despejando o gesso na escultura



Fonte: acervo pessoal.

Depois que o gesso esquentar e endurecer completamente, é só tirar a proteção e retirar o molde. Se ele sair sem destruir a escultura, é possível reaproveita-lo para tirar outro molde da mesma ou modificar a escultura e criar outra máscara.

Figura 6 – Retirando o molde negativo



Fonte: acervo pessoal.

Com o molde negativo pronto, é hora de começar a *cartapesta* ou empapelamento. Primeiro mergulhamos o gesso na água e assim que parar de sair bolhas, está pronto para empapelar. A primeira camada é feita com um papel mais fino, de preferência papel jornal, onde são cortados alguns pedaços pequenos, molhados e os grudados no interior do molde, um sobre o outro, apenas com água e usando um pincel batedor para que eles fiquem bem presos no molde. Depois seguimos o mesmo processo com um papel de maior gramatura. Eu uso papelão ondulado, que é parecido com papel *craft*, mas tem poucas fibras. São seis camadas deste papel agora com água e cola, sempre batendo com um pincel para que fique bem colado. É um processo lento e trabalhoso, mas muito gratificante.

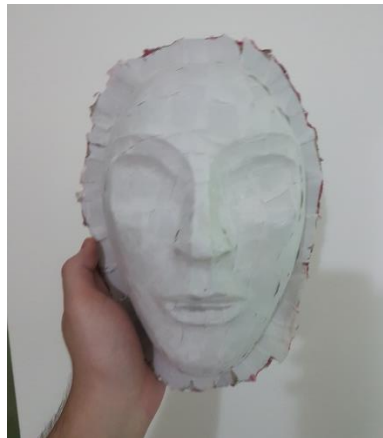
Figura 7 – *Cartapesta*



Fonte: acervo pessoal.

Por último, é feita mais uma camada de papel jornal utilizando apenas cola para dar um acabamento no interior da máscara, completando assim oito camadas. Uma quantidade menor de camadas, pode deixar a máscara mole e perder a forma com o tempo. Uma quantidade maior de camadas, pode deixar a máscara muito pesada. O papel e a quantidade de cola usados, são fundamentais pra um bom resultado. Quanto menos cola, melhor. A máscara pode ser retirada do molde, assim que estiver seca.

Figura 8 – Retirando a máscara do molde



Fonte: acervo pessoal.

A aparência ainda estará rústica e talvez alguns papéis da primeira camada se soltem. Basta colar novamente e depois recortar as sobras. Em seguida, fazer os furos dos olhos, do elástico e dar o acabamento. Como sugestão, passar uma fina camada de massa corrida, e com um a lixa fina, lixar bem a peça, até que a superfície fique lisa. Depois vem a pintura, sendo necessário usar uma tinta fosca e finalizar com um verniz fosco para que as luzes do palco não reflitam tanto.

Figura 9 – Pintura



Fonte: acervo pessoal.

Estas máscaras que vemos na foto abaixo são as Larvárias confeccionadas para conduzir processos de utilização de máscara neste processo investigativo e a cada máscara feita, descobria novas possibilidades de formas. É um trabalho delicado, demorado e deve ser realizado com calma, principalmente a parte de retirada do molde, pois qualquer erro nesta etapa pode acabar danificando a forma. O importante é não desistir e a cada nova máscara, as técnicas vão sendo aperfeiçoadas e o processo vai ficando cada vez mais rápido com resultados cada vez melhores.

Figura 10 – Máscaras prontas



Fonte: acervo pessoal.

Durante a modelagem queria que elas pudessem ser usadas em duas ou mais posições no rosto do ator e a partir dessa escolha surgiram algumas questões:

Será que a máscara precisa ter olhos ou nariz?

Segundo Lecoq: “Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem ferramentas de impacto ou de corte.” (LECOQ. 2010, p. 96).

E como podemos ver em seu documentário *As duas viagens de Lecoq*²¹, elas são bem livres do ponto de vista da confecção, não seguindo muitas regras, mas com uma estética que dialoga entre elas.

Talvez os olhos ou nariz não sejam necessários, mas por outro lado são essenciais os furos para que o ator observe mesmo que vagamente o que está a sua frente. Um jeito de contornar isso é colocar os furos em lugares que não se limitem aos olhos da máscara.

²¹ O trecho ao qual me refiro pode ser visto neste link: <https://youtu.be/3mxheYvfv3c?t=338>

Acho que é importante a máscara ter um ponto de foco algo que indique onde está voltada a sua atenção, por onde que ela vê o mundo. Geralmente é o nariz que faz esta função, mas se tratando de máscaras larvárias, como é possível explorar isso?

Os furos para o ator enxergar acabam ficando sempre no centro da máscara e em uma distância que parecem os olhos. Como ajustar a distância desses furos para que em todas as posições o ator consiga enxergar e ao mesmo tempo não fique uma informação obsoleta na máscara?

Os cortes laterais devem tampar as laterais do rosto, mas ao mesmo tempo devem ter uma curva para o pescoço, possibilitando que os atores olhem em todas as direções sem que a máscara se mexa no rosto.

Os pontos de contato que a máscara terá com o rosto, onde ela ficara apoiada, isso pode ser corrigido com espuma, mas é interessante ter consciência disso na hora da modelagem.

Quais elásticos utilizar e onde é melhor prendê-los?

Todas estas questões devem ser pensadas na etapa da modelagem, porque depois que o molde estiver pronto não há a possibilidade de alterar a forma da máscara. Essas questões não podem ser um obstáculo, mas uma condição para que se possa trabalhar, guiando o processo de confecção até que isso fique orgânico.

O processo é demorado e cada máscara é única. Senti a necessidade de entrar num casulo para começar meu processo de confecção. É um trabalho artesanal que leva tempo e algumas etapas devem ser feitas sem pausas muito longas. Ainda sou iniciante na confecção e preciso reservar sempre um tempo maior para consegui focar na tarefa.

Qualquer erro nesta etapa pode significar a perda de bastante tempo de trabalho, mas se torna um importante aprendizado. A máscara neutra foi a que demorei mais pra modelar, levando cerca de duas semanas mexendo com a argila, alinhando, fazendo e refazendo as linhas do nariz, da boca. Ao retirar a máscara do molde, ela não estava nada parecida com o que eu imaginava, mas tinha ali impresso em minhas mãos todos os fatores que precisava melhorar e que nas etapas anteriores meu olhar ainda não havia percebido.

A perfeição é uma utopia, sempre vejo coisas que posso melhorar no trabalho, nunca fico satisfeito com o resultado final, mas percebo um avanço com a prática.

Outra surpresa é quando vejo as máscaras confeccionadas sendo utilizadas em cena. Como são máscaras de caráter pedagógico, sempre me atento à funcionalidade delas para o tipo de exercício que são designadas.

4. O plano de navegação

“Alvorada
Alvorço
Troco minha alma
Por um almoço”
Paulo Leminsk

Quando decidi realizar um Laboratório como parte da minha pesquisa, planejei que ele seria com as máscaras larvárias. Porém no decorrer do planejamento percebi que não tinha repertório suficiente para trabalhar apenas com essas máscaras, uma vez que as tinha visto pouquíssimas vezes em cena. Vi um espetáculo, alguns vídeos, o documentário “As duas viagens de Lecoq”²², no seu livro tinha apenas meia página falando especificamente sobre as larvárias, e mesmo na dissertação de Linares que eu li haviam poucos exercícios. Eu sequer sabia se as máscaras que confeccionei, iriam funcionar em cena.

Decidi começar o laboratório com a máscara neutra, já que essa máscara é um instrumento pedagógico que permite também apresentar a triangulação e explorar a pré-expressividade, um trabalho que me pareceu essencial antes de vestir as larvárias.

Houve quinze inscritos neste primeiro laboratório e o trabalho foi realizado com um total de 12 horas divididas em três dias, dentro da programação da Semana de Abertura do primeiro semestre de 2019. Acreditava que seria pouco tempo para a investigação que gostaria de fazer. Que eu saiba, foi a primeira vez que as máscaras Larvárias foram utilizadas dentro do curso de Teatro do qual faço parte, diferentemente das máscaras neutras que já vem sendo utilizadas em algumas disciplinas ligadas à Improvisação, Atuação e Disciplinas optativas.

Tive muitas dúvidas e inseguranças, será que essas máscaras funcionariam no espaço de jogo? Será que os participantes iriam conseguir enxergar e respirar com elas? Ficariam bem presas no rosto? Que exercícios eu deveria propor?

Juntando meus conhecimentos pelo que tinha visto e consultado, segui a intuição para criar o plano de curso do quadro 2.

²² Este documentário contém entrevistas e vídeos de aulas do Lecoq, pode ser visto neste link <https://youtu.be/FrPFQsML3sM>

Quadro 2 – Estrutura dos encontros do laboratório prático.

Estrutura dos encontros	
1- Alongamento	Ativação das articulações, Dissociação dos movimentos, Dilatação do corpo.
2- Práticas diárias	Jogos com bastão e corda.
3- Jogo	Ritmo, criação, imaginação, espacialidade, relação.
4- Olhar da máscara	Transposição das linhas da máscara no corpo, Triangulação como compartilhamento com o público.
5- Improvisações	Criação de cenas, seguindo as duas direções de Lecoq.

Alongamentos

Além do alongamento das articulações e a expansão e retração do corpo, foquei na dissociação de movimentos. Com exercícios que buscam a oposição de movimentos como girar um braço no sentido horário e outro no anti-horário, o que traz inicialmente um estranhamento no nosso cérebro, mas com o tempo encontramos uma fluidez não racional do movimento.

Práticas diárias

Os jogos²³ de “lançar bastão” e “pular corda” são tradicionais no treinamento com máscaras e também estão presentes na nossa infância. Aqui eles funcionam como aquecimento e também como uma metáfora da cena, devem ser repetidos diariamente para que haja uma progressão na dificuldade dos exercícios.

Enquanto pulamos corda, na dinâmica que fizemos, o espaço interno da corda representa o palco, não podemos nunca deixá-lo vazio e sempre deve ter uma pessoa entrando e outra saindo. Se alguém erra, perdemos o ritmo da cena, devemos ativar uma escuta e um estado de prontidão. A corda dita o ritmo do grupo e devemos saber entrar e sair do palco sem muito barulho, usando os joelhos para amortecer o impacto dos saltos.

²³ Os jogos utilizados durante os laboratórios são práticas do Barracão Teatro e podem ser encontrados na tese de doutorada da Tiche Vianna, nos anexos, pg260 e 261

Com os bastões não é diferente. Passar os bastões ao mesmo tempo em roda é uma tarefa difícil e somente com a concentração de todos é possível realizar este exercício. É comum que o bastão caia várias vezes, o interessante é utilizar recursos facilitadores, como utilizar a visão periférica e ver o que se recebe. Na cena é importante ver as propostas que os outros atores lançam e saber agarrá-las, onde o bastão funciona como uma metáfora para as propostas lançadas em uma improvisação, se todos estiverem concentrados e atentos, não só em lançar mas também em receber as propostas, o jogo irá fluir melhor.

O erro deve ser visto como positivo, pois sempre temos a intenção de acertar, mas são os erros que vão nos mostrar o caminho para alcançar este objetivo, num processo contínuo de aprendizagem.

Jogo

Ritmo, criação, imaginação, espacialidade e relação são as palavras chaves que selecionei para aquecer o jogo entre os participantes da oficina, propondo exercícios práticos como o *Platô*.

O *Platô* é um exercício onde todos se posicionam inicialmente em círculo e uma pessoa entra no espaço de jogo. Automaticamente uma pessoa que está do outro lado do círculo deve entrar para equilibrar o espaço como se estivessemos em um bloco de gelo flutuando no mar. Se este bloco não se equilibrar ele vai virar e todos se afogam. A ideia do jogo é que esses dois primeiros comecem a se relacionar nesta dinâmica de equilíbrio e desequilíbrio, quem está de fora deve estar atento para quando o jogo ficar desinteressante, entrar no espaço para se relacionar com a dupla, que deve se juntar e formar um coro que joga com o novo elemento que entrou. Assim os atores vão entrando no jogo um a um, e sempre que alguém entra, o restante se junta num coro, cada vez maior. Dessa forma conseguimos trabalhar a espacialidade, a relação entre os participantes, o ritmo e a imaginação.

Outro jogo que trabalha com a relação de poder é o “Jogo da Fronteira”, onde uma corda é usada para dividir dois territórios, numa improvisação em duplas. Cada pessoa pertence a um território e é expressamente proibido cruzar esta divisa, tendo como objetivo encontrar qual dos dois tem mais autoridade, sem combinar é claro. Os participantes devem buscar maneiras de invadir o território do outro ou de proteger seu próprio território. Estes dois jogos conheci na Formação Básica dos Doutores da Alegria

Olhar da máscara

Nesta etapa, partimos para as experimentações com as máscaras, o principal era trabalhar a triangulação e fazer com que os participantes encontrassem outros eixos corporais, outras formas de andar e de se expressar com o corpo, se inspirando nas linhas das máscaras ou nas características que as máscaras passavam à primeira vista. O desafio é transpor as curvas da máscara para as curvas da sua coluna, preencher os volumes do corpo em relação aos volumes presentes na máscara.

Improvisações

Para as improvisações com máscara optei por seguir as duas direções que Lecoq aponta:

A primeira é em direção a *personagens e situações*, caricaturados, um pouco à maneira de certos desenhos humorísticos. As máscaras vestem-se com figurinos verdadeiros, chapéus... como na vida comum, e exploramos diversas situações realistas, que transpomos para o nível das máscaras.

Na outra direção, buscamos a *animalidade* ou a dimensão *fantástica* da máscara. [...] Essa pesquisa leva à descoberta de uma população indefinida, desconhecida, bizarra. Essa exploração do corpo inacabado, necessariamente diferente, provoca o imaginário. (LECOQ, 2010, p. 96)

Escolhi começar pela direção da animalidade. Busquei um aquecimento voltado para os corpos e estados animais, onde seriam trabalhados o corpo máscara, respiração, tônus e formas. Estas improvisações tiveram como mote inspirador Haicais²⁴ de Paulo Leminsk.

Na direção das Personagens e situações, o aquecimento seria voltado para ações físicas, relações, e utilização de figurinos.

Organizei o que seria trabalhado cada dia no quadro 3.

²⁴ Haikai é uma forma curta de poesia japonesa. Algumas foram usadas no início de cada capítulo deste texto

Quadro 3 – Planejamento do laboratório prático.

Planejamento do laboratório		
Primeiro Dia. - Máscara neutra.	Segundo dia. - Máscara larvária segunda direção - animalesca.	Terceiro dia. - Máscara larvária Primeira direção - personagens e situações.
- Roda de apresentação - Alongamento - Aquecimento com bastão - Triangulação sem a máscara - Nascimento da máscara neutra - Improvisações em duplas com a máscara neutra	- Alongamento - Aquecimento com corda e bastão - Observação dos corpos animalescos com a máscara neutra. - Elementos da natureza - Hierarquias: O jogo da fronteira. - Experimentações com as larvárias em estados animalescos. - A criação de um espaço fantástico.	- Alongamento - Aquecimento com corda ou bastão - <i>Platô</i> – equilíbrio e espacialidade - Enraizamento e Trabalho com tecidos e cores. - Transpor materialidades e sensações para o corpo. - Experimentações com larvárias, em diversas partes do corpo. - Criação de personagens e situações - Cenas em duplas com larvárias, a partir de haicais

4.1. Diário de bordo

Neste item trago registros do laboratório, buscando não só a descrição do processo, mas também a minha percepção e reflexão dos momentos vividos.

Dia 1

Logo no primeiro exercício, do despertar da máscara neutra, mencionei somente o enunciado do Lecoq, lendo-o. Os estudantes que realizaram o exercício relataram que sentiram uma liberdade com a máscara, e também uma dificuldade de se expressarem sem a fala, optando por uma movimentação ilustrativa. Na minha concepção isso estava fora do exercício que a máscara neutra nos propõe, mas, notei que é importantíssimo deixar os participantes perceberem essa dificuldade antes de discutir o assunto, pois desta forma conseguimos verificar os avanços e as soluções que eles buscam para superar essa dificuldade na prática.

Além disso, quem estava observando sentiu um desconforto quando os participantes com máscara chegavam muito perto, fato esse que tem total sentido. Além de quebrar um pouco a “ilusão” da máscara, a proximidade afasta o público e, ao meu ver, o coloca em uma situação de desconforto ou medo. Já os participantes com máscara sentiram uma confiança e um companheirismo com os outros mascarados, e sentiram que os que estavam sem máscara, não pertenciam ao seu mesmo universo, estavam apenas os observando e para quem estava em cena, era quase como se o público não estivesse ali.

Já na segunda improvisação, depois de uma avaliação do exercício, invertemos o público e o palco, os participantes com máscara estavam com mais liberdade de interagir um com o outro e começaram a se comunicar de outras formas, como por exemplo, com sons produzidos por objetos e com olhares. Se sentiram mais livres para explorar os objetos que estavam na sala, diferentemente da primeira vez, quando somente encostaram em outros objetos quando arremessados no espaço de jogo.

Na improvisação com as triangulações, a cada dupla que passava pelo exercício, notávamos algo de novo, como a capacidade da máscara guiar a atenção do público. Percebemos quando o jogo cênico começava a ficar repetitivo e cansativo fazendo com que a atenção fosse dispersada. Foi perceptível também a importância da frontalidade para que a máscara não ficasse de costas para o público. Aos poucos as improvisações deixaram de ser um exercício mecânico de triangulação e foram surgindo o sentido e a dramaturgia nas

movimentações. Embora fosse uma dramaturgia inicial, o importante, pude observar, é que os corpos já se afetavam pelo movimento do outro, criando assim uma comunicação própria entre eles, nenhum tipo de relação cotidiana, era uma comunicação corpórea.

Algumas coisas que notei neste primeiro dia me fizeram mudar o planejamento. Ao perceber que começaram a aplaudir ao fim dos exercícios comentei que não era necessário. Porém, refletindo mais tarde, achei que seria melhor aprofundar essa discussão e me lembrei de um exercício que usa as palmas como elemento cênico e de relação com a plateia. Creio que esse exercício possa ser experimentado com máscara neutra ou larvária, mesmo sendo um exercício aprendido em uma oficina de palhaço com Michael Christensen²⁵:

Uma pessoa sai da sala e aguarda, os outros combinam uma posição e um lugar no espaço e pedem para que a pessoa que saiu entre na sala e descubra essa posição, devendo se guiar apenas pelas palmas da plateia. O jogo funciona como um “quente ou frio” e quanto mais perto do objetivo mais aplausos a pessoa recebe.

A ideia não é proibir o aplauso, mas sim entender que ele também pode ser um termômetro para a cena. Se aplaudirmos todas as cenas igualmente, esse termômetro para de funcionar e vira apenas um incentivo. Esse costume pode acabar inibindo as pessoas de falarem sobre a cena. Acredito que temos que lutar contra esse pudor de analisar e criticar o que foi feito em cena e não podemos levar essas críticas para o lado pessoal, pois os comentários são anotações importantíssimas para a construção do conhecimento e para a pesquisa teatral em si.

Também foi importante colocar uma corda separando o público da plateia, assim construímos um limite para a cena e ao mesmo tempo uma moldura, fazendo com que o espaço cênico fosse visto como um possível lugar fantástico e não mais uma sala comum. Senti que com isso, ganhamos uma certa teatralidade que precisa ser trabalhada e refinada para que mesmo com essa separação não se perca a relação com o público.

Tivemos muitas dúvidas neste primeiro dia, e algumas questões me deixaram pensativo:

Comentaram que quando o ator tirava a máscara parecia que estava tirando do seu corpo aquele “personagem”, outros sentiram que era como se aquela vida tivesse acabado.

A palavra personagem foi muito usada e mesmo sabendo que a máscara neutra não trabalha no sentido de construção de personagem, entendi o que estavam querendo dizer. A

²⁵ Michael Christensen é um palhaço dos Estados Unidos que fundou a *Clown Care Unit* em 1986, foi este projeto que inspirou o Wellington Nogueira a criar os doutores da alegria aqui no Brasil.

questão é que existia uma dúvida se ao colocar a máscara o ator deixava de ser quem é. Acredito que a resposta é sim e não. Por um lado você abandona algumas características, mas você conquista outras, e não deixa de ser você em nenhum momento, mas você se permite se colocar em outra situação, você muda o seu olhar em relação ao mundo e em relação a si, você empresta seu corpo a máscara e a máscara empresta um novo rosto, um novo olhar a você.

Dia 2

No segundo dia do laboratório, começamos observando os participantes com máscara neutra tentando imitar corpos de animais. Pedi para que cada um observasse um animal no zoológico ou em vídeos e tentasse copiar fielmente seus movimentos, depois tentaríamos adivinhar os animais escolhidos. Dividimos o grupo em dois para que metade pudesse observar.

Os felinos eram fáceis de identificar, mas identificamos "truques", como o movimento do gato ao se lambar delicadamente. A pergunta foi: o que difere um gato de uma onça? Também surgiram dúvidas nas aves, como diferenciar uma andorinha de uma ave de grande porte? Outra questão foi como adaptar os corpos, quando escolhemos um animal que rasteja ou se move nas quatro patas, que momento algum encosta o joelho no chão. Isso é simples devido a sua anatomia, quando tentamos transpor para o nosso corpo encontramos outras dificuldades, sendo difícil encontrar um jeito certo ou errado de se fazer mas dependendo na posição e da forma encontrada podemos decifrar as intenções desses animais, como um corpo atento e em estado de caça, ou um corpo amedrontado em situação de perigo.

Para explorar mais os ritmos, seguimos para o exercício de moção do som: Coloquei algumas músicas instrumentais e pedi para que os estudantes escolhessem algum instrumento e comessem a dar movimentos para ele, de acordo com a altura, o tom, o ritmo. Eles começaram a desenhar no espaço o que sentiam ao ouvir os sons. Encontramos novas variações de movimento com este jogo e começamos a entender melhor como brincar com esses ritmos em cena.

Partindo para as larvárias, iniciei com o exercício que Lecoq cita em seu livro e que tem trechos filmados no seu documentário. Um ator sem máscara conduz os atores com larvárias até um espaço delimitado e juntos começamos a observar esses seres. Os atores

tentaram improvisar alguma narrativa corporal, porém o mais interessante era quando eles simplesmente estavam ali sem fazer nada, apenas observando de verdade o espaço, as pessoas e as outras máscaras. Este primeiro exercício serviu como uma adaptação para as larvárias, foi a primeira vez que os atores colocaram e a primeira vez que essas máscaras foram vestidas, a preocupação era ver se encaixava bem no rosto, sentir a dificuldade de enxergar e respirar com uma máscara que é bem maior que seu rosto e que modifica toda a sua estrutura corporal. Mas neste primeiro exercício já ficava claro a relação de poder entre algumas máscaras, algumas pareciam mais mandonas e outras claramente eram mais estúpidas.

Como não tenho muito repertório com essas máscaras, decidi experimentar alguns exercícios que aprendi em outras oficinas, e trouxe muita coisa que vi em cursos de palhaço, que não são necessariamente, exercícios que buscam a comicidade. Um dos que quis explorar foi o jogo do território, duas máscaras participam, com uma corda dividindo a sala em dois lados, cada ator é dono de um território e a corda representa o seu limite, a divisa. Disse apenas isso e pedi para que improvisassem. A ideia era tentar encontrar qual das máscaras teria mais poder, descobrir a hierarquia dessas máscaras que já começaram a se desenrolar no exercício anterior. Infelizmente não deu tempo de repetir mais vezes o exercício e senti que os atores ficaram um pouco perdidos, eu mesmo estava ansioso para ir para a próxima proposta, porém, este é um exercício para ser explorado mais vezes. Neste experimento surgiu um jogo com a corda, e o território deixou de ser importante, começaram com uma disputa, quase um cabo de guerra, mas depois o jogo desenrolou junto com a corda e as duas máscaras terminaram presas uma a outra.

Por fim, dei um haikai para cada grupo improvisar uma cena. Foi muito interessante ver como cada grupo trabalhou com o estímulo, primeiro tentando entender o que cada texto dizia e como transpor isso para o corpo. As larvárias têm uma grande possibilidade para se trabalhar com metáforas e por conseguir acessar o universo fantástico elas têm a capacidade de nos transportar para outra realidade, dar vida a esses haicais que sempre trazem um jogo de palavras e um duplo sentido, o que contribuiu positivamente para encontrar possíveis dramaturgias para essas máscaras.

Dia 3

Seguindo com o treinamento da corda e do bastão no terceiro dia, tivemos uma leve queda na fluência dos exercícios, em parte pelas ausências do segundo dia, mas no geral a

concentração de todos estava mais ativa, o exercício do *platô* funcionou muito bem. Embora tenhamos feito sem máscara, foi nítido que os atores se organizavam como se tivessem uma máscara no rosto, buscando a frontalidade no trabalho com o coro.

O trabalho com os tecidos, cores e outros materiais é sempre curioso, embora pareça abstrato demais ou um pouco maluco, aos poucos o exercício comunica a sua importância e o sentido em ser feito, sendo possível sairmos da visão comum que temos do corpo e dos movimentos e nos abrimos para novas inspirações que estão presentes todos os dias na nossa vida e nem sempre enxergamos a poesia que pode estar contida nessas sutilezas. Além de ser um ótimo estímulo para as larvárias, dando mais força para o trabalho com metáforas e para a criação do universo fantástico.

As experimentações finais foram reveladoras, conseguimos criar corpos que fugiam da forma humana, corpos realmente animais e bizarros com quatro pernas, troncos enormes, duas cabeças e andares curiosos. Claro que é um trabalho que necessita de mais tempo e mais aprofundamento para encontrar os tecidos certos, os movimentos justos e o tempo de cada composição, as possibilidades de trabalho com o parceiro de cena são inúmeras, é um exercício que quero explorar mais e utilizar este recurso nas criações de cena.

No terceiro dia tivemos pouco tempo para trabalhar tudo que eu gostaria, tive que selecionar algumas propostas e deixar outras de lado. Mesmo assim o grupo trabalhou bem e conseguimos construir um conhecimento juntos que, baseado nas nossas experiências e percepções foi possível analisar os jogos e improvisações de uma maneira objetiva e impessoal, sendo muito produtivo para o trabalho. No final ouvindo os relatos de quem participou do laboratório, fiquei muito contente ao perceber que consegui expor meus desejos e que o grupo acolheu minhas propostas e realmente construímos este conhecimento juntos.

Antes do laboratório, eu estava inseguro em relação a essas máscaras, apreensivo em não saber como elas poderiam funcionar, mas para a minha surpresa elas são riquíssimas em possibilidades, podendo ser exploradas de diversas maneiras. Deixa aquela vontade de “quero mais” aguardando próximas oportunidades para experimentá-las e ansioso para novos aprendizados com essas máscaras.

4.2. Pegando carona

Além do laboratório, tive a oportunidade de experimentar as Larvárias em mais dois ambientes, no Grupo de pesquisa em Máscara onde trabalhei durante duas horas semanais no decorrer do semestre, com a Thaísea Mazza do oitavo período e o João D. Marquês do primeiro período. E na disciplina optativa de Máscaras, ministrada pela Professora Vilma, em quatro encontros de três horas no primeiro semestre de 2019.

Os dois processos foram muito ricos e agregaram muito para a construção desta monografia. Com o Grupo de pesquisa durante o primeiro semestre de 2019, tive a chance de experimentar as máscaras, pois antes só havia conduzido o trabalho, e agora vestindo as máscaras no meu rosto, é que pude assimilar melhor seus efeitos e suas possibilidades. Foi neste espaço que conseguimos aprofundar mais, pois com o número menor de pessoas, tivemos um tempo maior com as máscaras e conseguimos testá-las de diversas maneiras.

Fomos construindo o conhecimento com base nas tentativas e erros. Após muitas improvisações descobrimos que os dois caminhos que o Lecoq propõe são possíveis e potentes, mas temos que definir, e trabalhar uma direção por vez. No caminho animal e fantástico podemos utilizar as máscaras em outros lugares do corpo e não somente no rosto. Os princípios do teatro de animação, podem ser usados para dar vida às máscaras de outras formas. No caminho cotidiano e humano, temos que acreditar na força da caricatura, explorar sem medo os figurinos e transformar o cotidiano em algo fantástico também, o exagero é bem-vindo neste formato.

Com a máscara larvária no rosto pude constatar que a escuta deve ser redobrada, pois a visão fica limitada, nos forçando a observar tudo através de um pequeno buraco. Sem a visão periférica temos que olhar sempre com o corpo todo, o que nos ajuda a entender melhor a triangulação, automaticamente nossos instintos e nossa sensibilidade é aflorada, muitas vezes me localizei no espaço através dos sons. da luz, dos aromas e do tato.

A pesquisa com a pré-expressividade e com a máscara neutra se mostraram realmente necessárias, é ela que vai nos dar repertório corporal para exercitar o jogo entre as larvárias. A ansiedade é uma armadilha, pois é essencial criar um novo eixo corporal para essas máscaras, elas não podem se mover de uma maneira cotidiana, é necessário um tônus, cada gesto deve estar preenchido.

Não podemos esquecer que nossos gestos têm origem no movimento interno, principalmente na nossa respiração, como é mais difícil respirar com essas máscaras, percebi

ao sair de cena que muitas vezes acabava esquecendo de respirar o que me deixava muito mais cansado além de perder muito do potencial expressivo da máscara, com o tempo a ansiedade foi ficando de lado e aos poucos fui encontrando a respiração dentro da máscara.

Na disciplina Optativa tivemos uma experiência com muitas pessoas, o que no começo dificultou por termos poucas máscaras. Tivemos que encontrar outras dinâmicas para que todos pudessem participar. Trabalhamos com grupos de três pessoas, revezando as máscaras e criando cenas, colocamos em prática exercícios que testamos no grupo de pesquisa e no primeiro laboratório.

Com mais máscaras em cena surge a importância do foco, com todos se mexendo ao mesmo tempo fica difícil para o público acompanhar as ações. Nas improvisações com mais de duas pessoas podemos começar a trabalhar com coros nos atentando a importância do ponto fixo, as máscaras larvárias se mostraram muito potentes na imobilidade, quando os atores estavam com o corpo vivo bastava olhar para a plateia que a máscara ganhava vida também.

Aqui ficou claro o desejo de mostrar essas máscaras para o público e também a necessidade de ensaios para que isso seja possível, pois sem um refinamento corporal e dramaturgico, o trabalho parece um esboço para o espectador.

A direção é o caminho que me parece mais necessário neste momento, é imprescindível um olhar de fora para organizar a cena, já que a maior dificuldade dos atores é a limitação da visão. Aqui precisamos mais do que nunca da escuta e confiança do grupo.

Fig. 11 – Cena com Máscaras Larvárias²⁶ apresentada na semana de encerramento do curso de teatro 2019-1



Em cena: Luísa Angelis, Rafael Custódio, Victor Marcitelli Getúlio Góis e Thaina Morais Foto – Italo Pitimalgo

²⁶ O Registro desta cena pode ser visto no Link: https://youtu.be/Jh4bP_vN9HY

CONCLUSÃO

“Esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem”

Paulo Leminsk

Queria trabalhar com as larvárias, mas não as tinha, portanto foi necessário aprender a confeccionar, e surpreendentemente encontrei mais prazer na confecção do que na utilização das máscaras. Agora consigo compreender como a confecção influencia o processo investigativo. Ao modelar uma máscara na argila, nossas mãos ensinam o corpo a dar vida àquela forma. Durante a modelagem surgem sons, variações de ritmo e de força, texturas, cores, formas animais, grotescas, sentimentos e emoções. Moldar sua própria máscara é parte do treinamento, nos faz observar melhor suas sutilezas, como a luz cria sombras em determinados ângulos fazendo com que a máscara expresse diferentes intenções, ganhando cada vez mais dramaticidade.

O que no começo era um obstáculo acabou se tornando um desafio, por não ter repertório e muito conhecimento sobre as larvárias, tive que ir atrás e conheci muitos outros pesquisadores que também passaram por dificuldades semelhantes às minhas. Trazer a máscara neutra para começar a exploração prática foi essencial para compreender as particularidades das larvárias, tudo que é trabalhado com a máscara neutra vira memória corporal, e essa memória é acessada ao vestir a máscara larvária, os elementos da natureza, os animais, as matérias, tudo isso é usado para criar uma expressão individual, um estado larval, poroso, aberto para receber estímulos externos, um corpo que escuta, mas com um eixo e um equilíbrio corporal completamente diferente do que estamos acostumados.

Tenho a sensação de que com as larvárias tudo é possível. Sempre me preocupei muito com o sentido das cenas, em preencher ela de significados, em comunicar de uma forma direta ao espectador. Mas com o aprofundamento na pré-expressividade e nas larvárias percebo a importância e a potência que há em uma obra aberta, trabalhando com metáforas e deixando que o espectador preencha as lacunas com a sua interpretação. É uma construção dramática que até então tinha me permitido pouco, e não é um caminho mais fácil, ao contrário, temos que ter uma sensibilidade e um cuidado maior.

As improvisações costumam ser potentes, mas as cenas que surgem sempre precisam ser refinadas, é um trabalho minucioso de escolhas simples, porém complexas. Uma

simplicidade que está sempre nos escapando, muitas vezes desconfio que não existe potência no simples, no silêncio, essas máscaras estão me ensinando a confiar que existe sim.

Senti muita insegurança no começo, mas depois do laboratório e dos experimentos no grupo de pesquisa, fui tateando e habitando este universo fantástico que as larvárias podem nos transportar, e se algo nos toca nos ensaios, acredito que possa também atingir o espectador comum, que nunca viu alguma máscara em cena.

O TCC é a oportunidade de realizar uma pesquisa onde você escolhe o tema, a metodologia e a duração, isso é um tremendo desafio. Surgiram-me muitas perguntas: o que realmente me instiga? O que eu quero estudar? O que eu acho importante? O que eu desejo compartilhar? E a cada resposta vinham outras perguntas: por onde começar? Como realizar? Com quem? Pra quem?

Conduzir um laboratório é uma responsabilidade, algo que sempre tive vontade, mas nunca tinha me sentido preparado, quando a universidade me deu essa liberdade me permiti ultrapassar essa barreira e começar a observar o teatro do lado de quem ensina, me colocar nesse lugar me fez reavaliar todo meu percurso, comecei a entender as dificuldades do ensino, como a universidade funciona, o que podemos esperar dela e o que precisamos fazer fora dela.

As máscaras larvárias me abriram para a pesquisa de um teatro sensível e absurdo. Ampliaram minha escuta e me possibilitaram conduzir um treinamento, estar neste outro lado me fez começar a perceber outras sutilezas e a importâncias de uma preparação pedagógica para conduzir processos criativos. Mais uma vez recorro aos escritos de Lecoq que me ajudaram na minha maior insegurança que é a crítica:

A crítica feita a um trabalho não é uma crítica do bem ou do mal, é uma crítica do justo, do longo demais, do curto demais, do interessante, do desinteressante. Isso pode parecer pretensioso, mas só nos interessa o que é justo: uma dimensão artística, uma emoção, um ângulo, uma relação de cores. (LECOQ, 2010, p. 48).

No Brasil vemos a crítica como algo negativo, mas ela é fundamental para o fazer teatral, o elogio nos deixa estagnados. Adoramos elogiar e ser elogiados, mas não podemos fazer teatro buscando os elogios, precisamos buscar as críticas, são as críticas que vão nos fazer crescer, elas que vão nos mover e dar força ao nosso ofício.

Esta pesquisa não é apenas racional, a criação depende muito da presença dos atores, da escuta, da sensibilidade de um olhar de fora e claro de ensaios, técnica e persistência como qualquer pesquisa teatral. Espero conseguir me aprofundar cada vez mais nos oito termos que cito no segundo capítulo, e que eu descubra mais exercícios para trabalhar com eles, buscando sempre destrinchá-los e aprofundando cada vez mais minhas experimentações.

Antes de entrar na universidade meu conhecimento sobre máscaras era apenas prático e oral, as leituras me possibilitaram uma gama maior de possibilidades, e mais propriedade ao falar sobre este tema. Entretanto é uma área que necessita de tempo, suor e muita prática, não quero sair da universidade formado, mas em eterno processo de formação, cada vez aprendendo mais, revendo conceitos e descobrindo novos caminhos. Não acho que a pesquisa está finda, acredito que ainda tenho muito o que melhorar, sobretudo em respeito à confecção, mas pela densidade e infinidade de possibilidades de trabalho, essas máscaras sempre terão algo para me ensinar.

O teatro é uma fonte inesgotável de material humano, nele eu me encontrei e ele tem me ensinado muito a lidar com o mundo, foi o teatro que me ensinou a me colocar no lugar do outro, a observar, e absorver as informações com mais generosidade, me ensinou a descobrir meu corpo, minhas dificuldades, meus medos, minha ansiedade, meus anseios, minha importância e minha potência.

BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel; tratado de antropologia teatral**, São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. I. **A arte secreta do ator**, Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.
- BRONDANI, Joice Aglae, LEITE, Vilma Campos e TELLES, Narciso. **Teatro-máscararitual**. Campinas: Alínea, 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: A Máscara e a (Trans)formação do Ator**. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2006.
- DORGAM, Elisabete. **O CHÁ DE ALICE: A utilização da máscara do clown no processo de criação do ator**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2004
- FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: Ed. Senac. 1998.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- LINARES, Fernando J. J. **A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, UFMG, 2011
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PUCETTI, Ricardo. **O clown através da máscara: Uma descrição metodológica in Revista do Lume**, 2000, n. 3, p. 83 a 93.
- SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- Vários Autores. **MUSEU INTERNACIONAL DA MÁSCARA: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- VIANNA, Beatriz Maria. **Para além da Commedia Dell’Arte – A máscara e sua pedagogia**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2017.