UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BEATRIZ MARIA VIANNA ROSA

PARA ALÉM DA COMMEDIA DELL'ARTE –
A MÁSCARA E SUA PEDAGOGIA

TO BEYOND THE COMMEDIA DELL'ARTE –
THE MASK AND ITS PEDAGOGY.

CAMPINAS
2017

BEATRIZ MARIA VIANNA ROSA

PARA ALÉM DA COMMEDIA DELL'ARTE
A MÁSCARA E SUA PEDAGOGIA

TO BEYOND THE COMMEDIA DELL'ARTE –
THE MASK AND ITS PEDAGOGY.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance.

Orientador: PROF. DR. RENATO FERRACINI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA POR BEATRIZ
MARIA VIANNA ROSA (TICHE VIANNA),
ORIENTADA PELO PROF. DR. RENATO FERRACINI

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e no(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Vianna, Tiche, 1963-

V655p Para além da commedia dell'arte - a máscara e sua pedagogia / Beatriz Maria Vianna Rosa. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Renato Ferracini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
1. Máscaras. 2. Pedagogia do teatro. 3. Teatro. I. Renato Ferracini,1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: To beyond the commedia dell'arte - the mask and its pedgogy
Palavras-chave em inglês:
Masks
Theater pedagogy
Theater
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Doutora em Artes da Cena
Banca examinadora:
Renato Ferracini [Orientador]
Mario Alberto de Santana
Holly Elisabeth Cavrell
Carminda Mendes André
Ana Lucia Martins Soares
Data de defesa: 07-08-2017
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

BEATRIZ MARIA VIANNA ROSA

ORIENTADOR – PROF. DR. RENATO FERRACINI

MEMBROS:

1. PROF.DR. RENATO FERRACINI
2. PROF. DR. MARIO ALBERTO DE SANTANA
3. PROFA. DRA. HOLLY ELIZABETH CAVRELL
4. PROFA. DRA. CARMINDA MENDES ANDRÉ
5. PROFA. DRA. ANA LUCIA MARTINS SOARES

Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA: 07.08.2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço com todo o meu afeto,

A Mariusa Vianna Rosa (in memoriam), minha mãe, ao profetizar um dia que eu nunca deixaria de estudar.

Aos sonhos de meu pai, Sergio Rosa (in memoriam), que me ensinaram a acreditar nos meus.

Ao amigo e companheiro Esio Magalhães, que construiu junto e torceu tanto por este momento e com quem aprendo que não existe a solidão, mesmo quando há distância.

A meu filho Miguel Magalhães, que renova os trilhos da antiga estrada.

A Cau Vianna, minha eterna guardiã.

... e a todas e todos que me perguntaram se eu escrevia o que dizia nas salas de aula por onde passei.

A meu orientador, Renato Ferracini, por não me deixar desistir jamais.

Ao incentivo e companheirismo de:

Maria Thais Lima Santos,

Wilma Campos Leite,

Ivanildo Piccoli,

Bya Braga,

Gabriel Bodstein,

Melissa Lopes,

Cadu Ramos,

Denis Kageyama

Marcela Vianna,

Vilma Magalhães.

RESUMO

A Máscara Teatral, desde meados do século XX, tem se mostrado um potente instrumento para o trabalho de formação de artistas da cena, assim como sua utilização em processos criativos revela um modo próprio de construir a dramaturgia de espetáculos teatrais. Há vinte anos o Barracão Teatro – espaço de investigação e criação teatral, que tem por base o trabalho da máscara no diálogo entre tradição e atualidade, estuda, pesquisa e cria espetáculos buscando caminhos que possibilitem a artistas da cena a autoria de seus processos e resultados artísticos. Em função disso, a organização dos procedimentos utilizados por Tiche Vianna, ao lado de parceiras e parceiros artistas no desenvolvimento da formação e criação cênica no Barracão Teatro, faz-se necessária para que o compartilhamento destas experiências possa servir como ponto de partida a outros experimentos, abrindo amplas janelas para novos horizontes.

Palavras chave: máscara, improvisação, teatro, commedia dell'arte

ABSTRACT

The Theatrical Mask, since the mid-twentieth century, has been shown to be a powerful instrument for the training work of scene artists, as well as its use in creative processes shows a particular way of constructing the dramaturgy of theatrical spectacles. For twenty years Barracão Teatro - a space for research and theatrical creation, based on the work of the mask in the dialogue between tradition and actuality, studies, researches and creates spectacles seeking ways that enable scenes artists to authorship their processes and artistic results. Because of this, the procedures organizations used by Tiche Vianna, beside artistic partners in the development of training and scenic creation in the Barracão Teatro is necessary, so that the sharing of these experiences can serve as a bottom line for other experiments, opening wide windows to new horizons.

Keywords: mask, improvisation, theater, commedia dell’arte.

LISTA DAS IMAGENS EM DVD

que poderão ser vistas através do link

https://youtu.be/KaRy-9YVUY4

Fotos Memória.....24s

Arrancadentes - primeira versão/1985.....40s

Brighella e Flaminia.....49s

Tartaglia e Brighella.....1min03s

Arlecchino e Brighella..... 1min13s

Firenze of papier machê (Alice Atelier)…….1min24s

Primeira máscara de Brighella criada por Tiche Vianna/1988.....1min36s

Fotos de Máscaras.....1min47s

O ator e a máscara.....1min52s

O ator com a máscara.....2min07s

Máscara neutra.....2min23s

Meias máscaras neutras.....2min34s

Máscara larvárias.....2min45s

Máscaras da Commedia Dell'Arte.....3min03s

Meias máscaras expressivas.....3min15s

Freguesia da Fênix.....3min19s

O Ponto Alto da Festa.....3min30s

Zabobrim e o rei vagabundo.....3min39s

Cotoco.....3min49s

Fotos de Espetáculos.....3min49s

Ninguém.....4min00s

Amor e Musa.....4min05s

Desejo.....4min09s

Amor e Loucura.....4min19s

Loucura.....4min29s

Freguesia Da Fênix.....4min50s

Doniná4min55s

General5min05s

General e Barão5min15s

General, Barão e Sabiá5min25s

Diário Baldio.....5min37s
Lady e Cotoco.....5min43s
Cotoco e Lady.....5min53s
Cotoco.....5min58s
Lady.....6min02s
Onírica.....6min18s
Tédio.....6min23s
Vídeos de Espetáculos.....6min29s
Freguesia Da Fênix.....6min33s
Diário Baldio.....15min48s
Demonstrações Técnicas.....25min54s
A. Demonstração Da Máscara Neutra no Corpo Do Ator.....25min59s
Vídeo 1.....26min06s
Vídeo 2.....27min12s
B. Foco, Interesse e Ação M. Neutra.....27min55s
Vídeo 3 Foco.....28min08s
Vídeo 4 Foco e interesse.....28min33s
Vídeo 5 Foco, interesse e ação.....29min05s
Vídeo 6 Desinteresse.....29min48s
Vídeo 7 Não interesse.....30min33s
Foco, Interesse e Ação Meia máscara neutra.....30min57s
Vídeo 8.....31min03s
Foco, Interesse e Ação Máscara expressiva.....31min27s
Vídeo 9.....31min32s
Vídeo 10.....32min16s
Foco, Interesse e Ação ½ Máscara expressiva
Vídeo 11.....32min44s
Vídeo 12.....33min47s
C. Estados do Corpo: Peso, Leveza, Expansão e Retração.....34min34s
Com a máscara neutra:
Foco em peso, Interesse em expansão
Vídeo 13.....35min09s
Foco em peso, Interesse em expansão, Ação em leveza (35min19s)
Vídeo 14.....35min26s
Foco em expansão, Interesse em leveza, Ação em retração

Vídeo 15.....35min55s
Com a máscara expressiva:
Foco em expansão, Interesse em leveza, Ação em retração
Vídeo 16.....36min17s
A paisagem em mim
Vídeo 17.....37min35s
D. Triangulação.....38min11s
Quando a máscara NÃO triangula
Vídeo 18.....38min20s
Quando a máscara triangula
Vídeo 19.....38min46s
Triangulando o Foco
Vídeo 20.....39min12s
Triangulando o Interesse
Vídeo 21.....39min26s
Triangulação com a meia máscara expressiva em ação:
Vídeo 22.....39min40s
Vídeo 23.....40min00s
E. Demonstração do Ator no Uso da Meia Máscara Expressiva.....40min19s
COTOCO:
O corpo máscara sem a máscara sobre o rosto:
Vídeo 24.....40min28s
Tornando-se máscara: do ator à máscara e da máscara ao ator:
Vídeo 25.....41min18s
O rosto máscara - vestir e agir seus estados
Vídeo 26.....43min14s
Ficha Técnica.....44min37s

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

CAPÍTULO 1

ENTRE A TRADIÇÃO E A ATUALIDADE

DESCOBRINDO A EXISTÊNCIA DE UM TESOURO.....22

1.1 A commedia dell'arte em mim: nossa história.....22

1.1.1 Zigrino vai embora - e agora?.....28

PEQUENO ENTREATO LÚDICO: Vida e arte não se separam.....33

1.2 A construção da máscara e do corpo máscara.....34

1.3 A necessidade de uma pedagogia: quem ensina quem?.....46

ENTREATO QUASE TRÁGICO –

FUMAÇA NA PISTA: a vida é por um triz!.....56

CAPÍTULO 2

MÁSCARAS - DA DIDÁTICA À CRIAÇÃO

A PROCURA PELO MAPA DO TESOURO ENTERRADO.....60

2.1 Em diálogo a neutralidade e a expressividade.....63

2.2 Máscara Neutra.....67

2.3 Máscara Expressiva.....72

2.4 As Meias Máscaras.....77

2.5 As Meias Máscaras de Commedia Dell'Arte.....83

2.5.1 Arquétipos.....84

2.5.2 O Sentido da Palavra.....91

2.5.3 Da Arte da Autoria à sua Profissionalização.....93

CORREÇÃO DO PERCURSO: uma questão de lealdade.....95

2.5.4 A improvisação na commedia dell'arte.....97

2.5.4.1 Considerações sobre o teatro improvisado.....104

CAPÍTULO 3
A MÁSCARA ATRAVÉS DO BARRACÃO TEATRO
DECIFRANDO O MAPA.....110

3.1 A preparação do corpo para o uso da máscara.....113

3.2 Algumas matrizes.....120

3.2.1 Foco, Interesse e Ação.....121

3.2.2 Estados.....129

3.2.3 Velocidade e Ritmo.....132

3.3 A triangulação.....135

3.4 A Lateralidade.....137

CAPÍTULO 4
A CRIAÇÃO DO BARRACÃO TEATRO
RESPOSTAS AO ENIGMA DA ESFINGE.....143

4.1 *Ninguém* é o princípio de tudo!.....152

4.2 Renascer das cinzas com *Freguesia da Fênix!*.....164

4.3 Reaprendendo a andar:
Dramaturgia da Máscara e Dramaturgias Contemporâneas.....179

4.3.1 Da dramaturgia da máscara às dramaturgias contemporâneas –
desde a origem em diante.....180

4.3.1.1 Diário Baldio –
quando o texto é o último elemento a chegar.....195

CONCLUSÃO:
O FIM DE UMA LONGA VIAGEM.....210

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VIAGEM INFINITA
EM BUSCA DE NOVOS TESOUROS.....213

Bibliografia.....220

Anexos – Entrevistas.....226

Anexos 2 – Exercícios (Corda/Bastões).....257

INTRODUÇÃO

Esta escrita é antes de tudo um compartilhamento. Cheguei a essa concepção depois de me perguntar muitas vezes como a minha escrita poderia lhe dar a sensação de estar comigo em uma sala de estudos e de pesquisa artística e, assim, que eu pudesse mostrar a você os percursos que fiz na incessante busca por um procedimento que possibilitasse a atrizes e atores serem autoras e autores de suas artes cênicas. Neste intuito, escrevo de uma maneira pouco convencional para a academia, mas pertinente às relações que permeiam as artes cênicas. Escrevo em primeira pessoa porque converso com você e, dessa maneira, torno-me mais presente em nossa relação. Mas que esta escolha não se confunda com a banalização nem com senso comum, pois asseguro que o que está apresentado faz fronteira com outras trajetórias e produções de conhecimento realizadas antes e durante o percurso que apresento.

O que tento fazer aqui é o mesmo que faço quando estou diante de aprendizes ou artistas em criação: relacionar-me no presente; não ser o futuro destas pessoas e nem desejar que estacionem no meu passado. Vamos chamar isso de atualidade: para fazer o que proponho, não trago apenas o que fiz, mas o que me acontece ao visitar o que fiz. Para mim, isso é o começo de uma pedagogia teatral que, segundo o grande educador Paulo Freire (1997), compreende o aprendizado como sua própria produção ou construção e não como a mera transferência do conhecimento acumulado. Por isso desejo que você, ao conhecer o que aprendi, sinta-se provocada ou provocado a ir além de mim, que me ultrapasse e reinvente este objeto de estudo que neste momento provoca a afinidade entre nossos desejos de conhecimento.

Neste exato momento que nos encontramos traduzo, através de palavras, o que descobri durante anos de investigação sobre a commedia dell'arte - um gênero teatral italiano, cujas principais características são o uso da meia máscara expressiva, da improvisação e a profissionalização de artistas da cena. Trata-se de pesquisa prático-teórica que resultou na pedagogia da atuação e criação do Barracão Teatro - espaço de investigação e criação teatral, fundado pelo ator Esio Magalhães e por mim, em 1998.

Dialogo com a experiência prática de pessoas com as quais me relacionei e me relaciono no âmbito da formação, pesquisa e criação ao longo de trinta anos de trajetória artística, tal qual uma pesquisadora no campo da etnografia, pois, de acordo com Aaron Cicourel (2010 apud Barros e Kastrup, 2012, p. 56 – grifo da autora): "[...] além de observar, o etnógrafo participa, em certa medida, da vida delas [pessoas

observadas], ao mesmo tempo modificando e sendo modificado pela experiência etnográfica". Neste sentido, gostaria de deixar claro que minha investigação e diálogo não são com a ampla produção teórica a respeito da commedia dell'arte, da máscara e da pedagogia teatral, mas com produções teórico-práticas que atravessaram meu caminho e constituíram em mim um modo de aliar formação e criação, pedagogia e linguagem, no Barracão Teatro.

Organizei esta tese em quatro capítulos e algumas considerações gerais. No primeiro deles abordo a história do meu encontro e interesse pela commedia dell'arte até a abertura do Barracão Teatro. No segundo, apresento as características que fundamentam as máscaras que utilizamos. O terceiro capítulo contém o desenvolvimento de aspectos que se tornaram referência para a pedagogia da máscara e sua utilização na cena, através do olhar e da prática que realizo ao lado de Esio Magalhães neste espaço de investigação e criação. No quarto e último capítulo, apresento o trabalho de criação no Barracão Teatro através da relação com duas pesquisas práticas - Dramaturgia da Máscara (2006) e Dramaturgias Contemporâneas (2010) - e com três espetáculos - Ninguém (1998), Freguesia da Fênix (2005) e Diário Baldio (2010) -, considerando a produção de relatórios e entrevistas com os atores Esio Magalhães e Gabriel Bodstein e com a atriz Melissa Lopes, um caderno de ensaios, Zibaldone[1], além da transcrição feita por Erika Lenk e da monografia de Ana Caldas e Tania Grinberg.

Utilizo a metodologia cartográfica, uma vez que compartilho processos - de aprendizado, pesquisa e criação -, que na visão de Barros e Kastrup (2012, p. 53) consistem em: "[...] uma das pistas para a prática do método da cartografia [...]", que considero mais apropriada à maneira de expor os resultados de uma pesquisa artística dentro da academia. Nas palavras de Francisco Romão Ferreira[2]:

> Fazer arte é muito mais do que executar uma tarefa, pois requer uma dimensão reflexiva, uma fenomenologia da forma, uma percepção conformadora e formadora, que expande a percepção do mundo e produz uma reflexividade que pressupõe diferentes possibilidades de sentidos.

[1] Este caderno pode ser encontrado no Barracão Teatro, nas Bibliotecas do Instituto de Artes da Unesp/SP e do departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

[2] Graduado em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em História e em Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes (UFRJ) e doutor em Ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz.

Sendo assim, 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. Além disso, faz parte dos desafios acadêmicos possibilitar a diversidade das linguagens expressivas nas diferentes áreas do conhecimento. De acordo com Suely Rolnik (2011, p. 23):

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fizerem necessárias.

Compartilho ainda uma questão proveniente de outro contexto em que estamos inseridas ou inseridos em nossa contemporaneidade: as questões de gênero. O movimento feminista, com grande ênfase no século XXI, questiona o machismo da língua ao predominar o gênero masculino nas designações do coletivo, do abrangente, como por exemplo: trabalho *do ator*, ao se referir a atuadoras e atuadores em teatro e não especificamente a homens atuadores.

O artigo de Marcos Bagno[3], "A Língua é Fascista?", publicado na Revista Caros Amigos[4], ao esclarecer a seguinte frase escrita por Roland Barthes[5]: "[...] a língua como estrutura, como sistema, obriga seus falantes a dizer as coisas sempre de um determinado modo e não de outro", me provocou a produzir uma escrita com outras possibilidades de dizer as coisas. Sou mulher, logo, coloquei a mim mesma o desafio de escrever levando em consideração as questões de gênero, afinal, estou *por* trás das palavras, não estou *atrás* delas. Portanto, gostaria muito que você se lembrasse disso e que me visse enquanto as estiver lendo.

Convido você a olhar para esta escrita como quem está diante de um mapa de percurso incomum, em busca de um tesouro. Se quiser alcançá-lo, precisará decifrar o percurso e tenha a certeza de que todas as pistas estão contidas nele. Peço, portanto, que trabalhemos juntas ou juntos daqui por diante. Pedido pouco convencional para

---

[3] Linguista, escritor e professor da Universidade de Brasília - UNB.

[4] A Caros Amigos foi lançada em abril de 1997. Desde 2008, Wagner Nabuco assumiu a direção-geral da revista, que procura praticar um jornalismo independente, crítico e comprometido com a transformação da sociedade brasileira. Disponível em: <http://www.carosamigos.com.br>. Acesso em 24/06/2017.

[5] Foi escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. A frase citada por Marcos Bagno em seu artigo está no livro *Leçon* (Lição), publicado em 1978.

uma tese de doutorado, mas fundamental para mim que tenho o desejo de aproximar você do universo simbólico da máscara e de sua pedagogia para nos dedicarmos à arte de criar realidades diante do público, provocando a imaginação da plateia. E isso, através da materialidade cênica expressa pelo corpo que atua na cena teatral. Assim, abro as portas do Barracão Teatro para que você entre, oferecendo-lhe a concretude de minhas palavras como guia enquanto terei você em meu imaginário.

> O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p.8).

É pela força e potência da imaginação que somos capazes de acreditar em uma realidade que construímos com tanta verdade, que a fazemos existir como se fosse concreta a ponto de nos emocionar e nos fazer sentir como na “vida real". Imaginação, portanto, é real, você é real para mim.

Chegue um pouco mais perto. Você sabe que minha trajetória está inserida no universo da commedia dell'arte. Por este motivo muitas vezes ela será "nosso porto seguro" nesta narrativa. Não acredite, porém, que por este motivo nosso compartilhamento será sobre ela. Ela estará presente como ponto de partida, não de chegada. Confesso a você que de fato não considero o que possa ter sido a commedia dell'arte em todos os lugares por onde ela passou, exceto, por mim. Tampouco me dedicarei a falar sobre todas e todos que escreveram, estudaram, trabalharam e trabalham com este gênero. Relevo, neste momento, o que a commedia dell'arte fez comigo, onde me trouxe e o que fará conosco a partir de agora.

Preciso falar de onde venho e de quais pensamentos me levaram a ver o conhecimento da maneira como o vejo. Assim, nos aproximaremos do contexto a que pertenciam naquele tempo, revisitado com distanciamento e afetividade a fim de lhe proporcionar autonomia de reflexão em relação à minha experiência e para "[...] desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades", como nos diz Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrupe (2012, p. 56).

Apresento a você um professor que tive, um autor que li e um mundo que se descortinou pra mim por causa deles, removendo as brumas de uma atmosfera pouco

luminosa na qual me debatia, tentando saber o que artistas da cena precisam fazer para envolver a plateia com a expressão de suas artes.

Foi em 1989 na Itália, na *Università degli studi di Bologna*[6], participando das aulas de estética fenomenológica do curso *DAMS - discipline delle arti, musica ed spettacollo*[7], que conheci o professor Luciano Nanni. Foi ele quem me apresentou em um dos nossos encontros o autor Luis J. Prieto[8] e seu livro *Saggi di Semiotica*[9].

Nesta aula, antes de falar de Prieto, Nanni trouxe uma questão sobre a verdade absoluta e as verdades parciais. Para ele, o conhecimento da arte não determina sua verdade absoluta e sim uma verdade parcial, pois seu conhecimento depende do ponto de vista de quem se relaciona com ela. Para exemplificar o que dizia, nos contou a história de um grupo de antropólogos americanos que fez uma pesquisa de campo filmando uma aldeia subnutrida de uma região muito pobre da África. Finalizada a pesquisa, o grupo apresentou a filmagem para uma plateia americana formada por estudantes de antropologia, lhes fazendo a seguinte pergunta: "O que vocês viram?". Os estudantes, que assistiram em silêncio, descreveram tudo o que puderam observar naquele primeiro contato com o filme, da organização do espaço físico da aldeia às relações sociais, hábitos, comportamentos etc.. Os pesquisadores retornaram à África e apresentaram o mesmo filme para a aldeia que havia participado da filmagem, mas se surpreenderam porque em alguns momentos as pessoas riam muito, apontando para o filme. A equipe de pesquisadores não compreendia do que estavam rindo. Ao final, fizeram a mesma pergunta: "O que vocês viram?". Ao que responderam rindo ainda mais: “O frango!”. E os pesquisadores: “Que frango?”. Rindo, responderam: “Do filme!”. Os antropólogos, revendo a filmagem, procuraram por longo tempo alguma imagem de frango e depois de muito esforço, conseguiram ver um frango que, de relance, aparecia e desaparecia, ao fundo de algumas cenas.

Ao final deste relato, o professor nos perguntou qual era a história do filme apresentado? Era a história de uma aldeia africana ou a história de um frango que atravessou uma filmagem? Interessante, pensei! A pergunta de Nanni nos fazia compreender a resposta óbvia: depende do ponto de vista de duas plateias distintas,

---

[6] “Universidade de Estudos de Bolonha” - nome Oficial da Universidade de Bolonha, na Itália. (tradução minha).
[7] “Curso de formação nas disciplinas das artes, música e espetáculos”. (tradução minha).
[8] Argentino de Buenos Aires, nascido em 1926, em 1989 era professor de Linguística na Universidade de Genebra.
[9] Ensaios de Semiótica. (tradução minha).

mas como uma artista da cena, portanto sob o meu ponto de vista, me perguntei: "Quem poderia falar 'a verdade' sobre o tema do filme? Quem o viu ou quem o fez?". Para responder à questão que nos havia feito, Nanni nos apresentou Prieto (1989), argumentando que segundo o autor, do ponto de vista semiológico, a validade de um conhecimento não depende somente da sua verdade, mas da sua pertinência, ou seja:

> [...] a questão da verdade de um conhecimento se coloca somente para um conhecimento já considerado pertinente. Pois se a verdade é uma relação entre o conhecimento e o objeto, a pertinência é uma relação entre o conhecimento e o sujeito, por definição histórico social, que o constrói e do qual se serve[10].

Com esta profunda provocação, ele nos levou a pensar sobre a verdade da realidade material, nos apresentando a reflexão de Prieto (1989) que nos mostrava a não existência de uma verdade absoluta sobre um objeto material - como nos levam a pensar as epistemologias "que fazem da verdade o único critério de validade do conhecimento" (p.10) -, mas a possibilidade de considerarmos outros critérios, tais como o princípio de não contradição do objeto. Ou seja: diante de uma determinada característica, um objeto não pode *ser* e *não ser* a mesma coisa ao mesmo tempo, mas ao considerarmos o princípio de pertinência, que insere o observador em seu contexto histórico social, é possível dizer que o conhecimento de um determinado objeto material é diverso do conhecimento do mesmo objeto em outro contexto histórico e social. Assim, é possível termos diversos conhecimentos parciais sobre uma mesma realidade material, todos simultaneamente verdadeiros.

Prieto respondia a questão que coloquei acima sobre a verdade para quem fez o filme e para quem o viu: ambos têm a verdade sobre o filme, ainda que possam descrevê-lo como duas realidades materiais distintas, de acordo com a sua *pertinência*! Poderíamos supor o seguinte: do ponto de vista daquela pesquisa antropológica, o frango era um acaso de enquadramento da câmera. Do ponto de vista da tribo faminta, ele era a esperança de saciar a fome. Dois modos diferentes de ver e de se relacionar com o frango e consequentemente com o filme, duas experiências diferentes a partir do mesmo estímulo. Para mim, este fato descreve a relação entre a cena teatral e o público.

---

[10] *"[...] la questione della verità di una conoscenza se pone soltanto per la conoscenza già considerata come pertinente. Ora, se la verità è un rapporto tra la conoscenza e l'oggetto. la pertinenza è invece un rapporto tra la conoscenza e il soggetto, per definizione storico-sociale, che la costruisce e che se ne serve"*. (tradução minha).

A partir destas provocações comecei a pensar na materialidade da ação teatral e na capacidade poética de artistas da cena de criar realidades materiais. Quantas não são as discussões nas artes cênicas sobre a diferença entre o que foi feito e o que foi visto, quantas não são as surpresas de artistas da cena ao escutarem uma observação do público a respeito do espetáculo que fizeram. Recordo-me das palavras de Yoshi Oida (1999), ator e diretor japonês, integrante da companhia teatral de Peter Brook, ao dizer que compreender como diretor poderia mostrar ao ator a melhor maneira dele apontar a lua, mas sua grande preocupação como ator era se o público via a lua que ele apontava.

Considero fundamental que você saiba que é com este ponto de vista, o da materialidade da cena teatral, que observo, questiono, reflito e não por acaso escolho uma metodologia cartográfica para pesquisar este tema, pois participo e problematizo o que investigo no convívio com pessoas que observo em trabalho, as quais por sua vez interferem no modo como participo da investigação e problematizam meus próprios questionamentos, como você poderá constatar ao longo do percurso.

Agora sim, creio que estamos com os equipamentos necessários para iniciarmos a viagem que nos propõe este mapa. Pois então, avancemos pela commedia dell'arte.

Em 2004 ouvi a seguinte frase: “A commedia dell’arte nunca existiu porque quem a fez, a inventou!”. Quem a disse foi Nicola Savarese[11] em um seminário sobre direção teatral[12]. Provavelmente Savarese repetia a mesma frase que Dario Fo escutou de Carmelo Bene[13], em algum lugar do qual não se recorda: "A commedia dell'arte? Façam-me o favor... nunca existiu!"[14]. (BENE s/d apud Fo, 1987, p. 7)

Quando ouvi esta frase me assustei! Em seguida, entendi o que eu fazia há quase 20 anos e finalmente pude ver que eu tinha feito escolhas que partiam de uma tradição e que se atualizavam, seguindo impulsos gerados pelo desejo de dar sentido a um fazer artístico, não só para mim, mas para quem pudesse e quisesse se relacionar com ele.

Por isso quero falar da commedia dell'arte a partir de minha experiência com ela. Não conseguiria falar desse tema em geral porque, pensando com Prieto, a commedia dell'arte é a soma de todas as suas inumeráveis especificidades. Se

[11] Professor da Universidade de Roma.
[12] Seminário realizado no *XII Encontro del Teatro Eurasiano*, Caulonia, Itália, 2004.
[13] Ator, dramaturgo e cineasta italiano, nascido em 1937 e morto em 2002.
[14] *“La Commedia dell'Arte? Ma fatemi il piacere... non è mai esistita!”* (tradução minha).

quisermos entender o que foi este gênero teatral, teremos que buscar compreender seus tempos, pois ela foi um fenômeno europeu de relevância por aproximadamente três séculos! Nada permanece a mesma coisa por tanto tempo, não é mesmo? São tantos testemunhos e tão diferentes ou dissonantes entre si, que diversas vezes me perguntei: “em qual deles acreditar?”. E me respondi: “em todos e em nenhum!”.

Afinal, muito do que se diz sobre a commedia dell'arte pode ser verdadeiro em um determinado contexto e de maneira diferente ser igualmente verdadeiro em outro. Por isso, durante meus estudos, fui compreendendo que estudá-la pressupunha conhecer qual era sua pertinência em mim.

A primeira vez que me deparei com a commedia dell'arte não foi pra ela que perguntei “quem é você?”, mas foi pra mim que fiz esta pergunta. A indagação, porém, não estava isolada de um contexto fundamental: o teatro! “Quem é você no teatro?” Questionamento que na ocasião ficava muito parecido com: “que teatro você quer fazer?” E correndo atrás desta resposta durante anos, é que me dei conta de que antes de respondê-la era preciso saber o que esse teatro faz com você. Então, veja para onde foi que a commedia dell'arte me levou, quando aterrissou nas minhas proximidades e eu corri em sua direção e a agarrei, como uma náufraga que sobre uma boia à deriva na imensidão do mar, se agita e grita quando avista uma embarcação que poderia tirá-la dali.

Eu estava no segundo ano da EAD[15] e me perguntava por que pra mim era tão difícil fazer uma personagem. Meus professores certamente fizeram o que estava ao alcance deles, mas eu e você, que já fomos e somos aprendizes, sabemos que aprender não é tarefa de quem ensina, ainda que "ensinar bem" possa fazer muito por quem está disponível ao aprendizado. Aprender é coisa para quem se coloca nesta condição: a de ser aprendiz.

Pois muito bem, por uma necessidade urgente quis saber a todo custo: o que é que faz uma atriz ou ator acreditar com tamanha propriedade e verdade que é outro ser, a ponto de se distanciar de todo seu juízo pessoal de valores, sem perdê-los ou abandoná-los e, ao mesmo tempo, perceber e avaliar, sem julgar, suas experimentações? Quem fazia estas perguntas era uma estudante de teatro com 20 anos de idade que desejava encontrar o impulso que a fizesse sair da tendência de controle do pensamento a fim de se deixar contagiar e se envolver por uma realidade

[15] Escola de Arte Dramática - escola técnica de formação do atores e atrizes, dentro da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

fictícia para criar sem se perder de si mesma! Com o tempo entendi que se perder faz parte da criação. Diversas vezes nos deparamos com o caos de nossas certezas tão questionadas nos processos criativos. Considero, então que a questão não é se perder de si, mas (acreditar que é possível) encontrar o caminho de volta.

CAPÍTULO 1 - ENTRE A TRADIÇÃO E A ATUALIDADE

DESCOBRINDO A EXISTÊNCIA DE UM TESOURO

Ouvi esta frase em Milão: "[...] você não pode esperar encontrar na escola o que quer fazer. O que vai encontrar aqui, nas salas de aula, você já aprendeu no Brasil. Se quer descobrir alguma outra coisa, vai pra rua e dê sua cara a tapa!"[16].

1.1 A commedia dell'arte em mim - nossa história

Em outubro de 1985, chegou ao Brasil o diretor italiano Francesco Zigrino[17] para dirigir o espetáculo de conclusão de curso da turma do quarto semestre da Escola de Arte Dramática. Ele vinha com uma proposta: um espetáculo de commedia dell'arte.

Nos meses anteriores à sua chegada nossa turma trabalhou com o diretor Ulisses Cruz, na época assistente de direção de Antunes Filho[18], que propunha a experimentação de um modo de criação cênica inédito pra nós: um sistema de workshops práticos rotativos, em que atores e atrizes se revezavam também na direção de cenas do processo de criação do espetáculo "O Despertar da Primavera", de Wedekind. A turma seria dividida em dois grupos, que trabalhariam com um destes diretores: Ulisses ou Zigrino.

Embora o processo de workshops me causasse um prazer inédito na relação com a cena teatral, a possibilidade de estudar um teatro feito com máscaras me seduziu inteiramente e no momento devido, escolhi trabalhar com o diretor italiano ao lado das estudantes: Ariela Goldman, Carmen Cozzi, Debora Nogueira, Debora Serretiello, Soraya Said e de três jovens atrizes em formação fora da EAD, Cristiane Paoli Quito, Miriam Palma e Monica Jurado. Nosso elenco estava completo: éramos jovens mulheres muito entusiasmadas com esse início de aprendizado.

---

[16] Ouvi esta frase na *Scuola Teatro Arsenale*, em Milão, em conversa informal de corredor com uma pessoa de quem nem sei o nome, que me explicava o funcionamento da escola.

[17] Ver: SANTOS, Leslie R., 2007. [dados completos na bibliografia] Dissertação de mestrado realizada no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo.

[18] Diretor de Teatro responsável pelo CPT - Centro de Pesquisa Teatral do SESC Anchieta, em São Paulo.

Sem falar o português, mas com ajuda da tradutora e assistente de direção Roberta Barni, Zigrino iniciou o processo dividindo o trabalho em estudos teóricos e práticos. A teoria consistia em leituras e seminários sobre a commedia dell'arte, para que pudéssemos conhecer minimamente o universo sobre o qual iríamos trabalhar.

É preciso que você tenha presente que em 1985, em São Paulo, não tínhamos quase nenhuma referência prática do que era este gênero espetacular. Sabíamos, por comentários de artistas mais velhos, que o TBC[19] havia montado um espetáculo de commedia dell'arte, mas poucas informações a seu respeito eram encontradas. Sabíamos que havia sido dirigido por Gianni Ratto e encenado por Fernanda Montenegro, mas na época não encontramos imagens a respeito. Por este motivo, as leituras, desenhos e retratos dos livros estrangeiros foram importantíssimos neste primeiro contato. Através deles, escolhemos a história que faríamos e por meio dela, as máscaras que seriam usadas e que começaram a ser confeccionadas por um artesão do Bixiga, chamado Neneco, que trabalhava com "empapelamento"[20].

O estudo prático foi dividido entre o treinamento físico e a experimentação da máscara teatral. Iniciamos com a máscara neutra, em couro, de traços e pintura homogêneos, que envolvia o rosto inteiro não nos permitindo o uso da boca[21], enquanto aguardávamos a chegada das meias máscaras expressivas que estavam sendo confeccionadas e que são, significativamente bastante diferentes das neutras, e envolvem cobrindo metade do rosto[22], que estavam sendo confeccionadas.

Havia em todas nós uma imensa expectativa. A Máscara Neutra, inspirada nas de Donato Sartori[23], foi trazida da Itália por Zigrino e era tratada por todos como um objeto sagrado. Pouco se comentava sobre ela ou sobre os resultados dos exercícios experimentados através da sua utilização. O diretor nos dizia que uma máscara neutra não tem passado nem futuro. Entretanto, foi incrível o que surgiu diante de meus

---

[19] Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 por Franco Zampari. Contou com a participação de muitos diretores europeus. [Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flamínio Bollini, entre outros]

[20] As máscaras eram feitas em papel e seus modelos foram inspirados em imagens que Zigrino apresentou a Neneco, com supervisão de nosso professor de maquiagem Wenceslau Valim. Como não acompanhamos o processo de construção das máscaras, não sei quais imagens e de quais fontes foram tiradas.

[21] Uma máscara didática, considerada por muitos como a mãe de todas as máscaras teatrais, é a máscara do silêncio, pois não permite a utilização da palavra, nem dos sons emitidos pela boca.

[22] Máscara de expressão acentuada definidora de um caráter específico. Ocupa a parte superior do rosto deixando exposta a boca, possibilitando a fala e emissão de sons.

[23] Grande artesão, filho de Amleto Sartori, herdeiro e continuador do *Centro Maschera e Struture Gestuali* e *Museu Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori*, situados em Abano Terme, Itália.

olhos quando a vi sobre um rosto: o tamanho da expressão de um corpo cênico. Pela primeira vez tive a dimensão visível do que *é* e do que *pode* um corpo em cena.

Ao vestir esta máscara era como se eu tivesse me perdido de mim mesma. Outra respiração, outra visão, outra percepção, outro tamanho - muito maior, mas muuuuiiito maior do que eu era - e a terrível sensação de não saber nada. Parecia que tudo em mim estava em desacordo e que nada do que eu fizesse seria capaz de torná-la verdadeira. E não há mesmo desespero maior para uma atriz ou para um ator , do que não saber o que fazer em cena. Pois esta foi a primeira impressão que tive e não temo afirmar que ela me disse com todas as letras: “Não há nada que você possa fazer comigo, a não ser deixar que eu faça alguma coisa com você!”. Levei alguns anos para escutar isso. E mais outros tantos para me permitir esta ousadia.

Lembrando que estamos fazendo uma peregrinação histórica, vamos parar um instante de falar desta máscara, que naquele momento significou apenas uma introdução ao reino das máscaras de commedia dell'arte, pois ainda temos um bocado de coisas a dizer para situar este panorama. Não fique aflita ou aflito porque falarei especificamente sobre ela mais à frente, levando em conta todas as considerações que sou capaz de enumerar e desenvolver. Mas se você for do tipo indomável ou incontrolável e não aguenta esperar chegar até lá, pule os próximos parágrafos e vá direto ao ponto, que está no capítulo 2, na página 67, no qual abordo a Máscara Neutra e depois, volte pra cá. Mas volte mesmo, hein? Não vá me abandonar aqui, senão você perderá uma parte importante para chegar à próxima pista rumo ao tesouro que está procurando, está bem?!

Trabalhamos muito pouco tempo com a máscara neutra no processo com Zigrino. Somente o tempo necessário para que as outras, as de commedia dell'arte, ficassem prontas. Enquanto estudávamos a história, experimentávamos as neutras, através das quais Zigrino nos ensinava algumas regras de utilização das máscaras. A mais importante naquele momento era a "triangulação". Aprendíamos que a máscara precisa olhar para o público e, assim, quebrar a convenção teatral da quarta parede. Paralelo a este treinamento, preparávamos nosso corpo para um modo incomum de utilizá-lo, exagerando suas formas no espaço, como se "caricaturássemos" sua expressão. Também tomávamos contato com um jogo de improvisação ao qual

Francesco chamava CADEMA[24], que consistia em entrar em cena para realizar uma ação a partir de um tema. As demais pessoas participantes, que estavam em roda definindo o espaço cênico, poderiam entrar a qualquer momento que se sentissem impulsionadas para contracenar com a ação proposta, mediante regras específicas: só era possível entrar em cena com um som ou fala. Se alguém já estivesse atuando era preciso agir, quando quem estivesse na cena silenciasse e parasse de se deslocar. Depois da entrada em cena, o jogo se dava da seguinte maneira: quando um dos corpos se deslocava pelo espaço, o outro deveria permanecer em seu lugar; quando alguém falava, a outra pessoa deveria silenciar, mas também reagir ao que ouvia; para falar era preciso encontrar o silêncio entre as falas da outra pessoa, preservando a lógica do que estava sendo construído até o momento; só era possível sair do jogo e, portanto de cena, emitindo algum tipo de som; e por fim, o CADEMA, que também era um jogo, tinha como objetivo deixar o outro jogador sozinho em cena.

Acho que não preciso dizer o quanto era difícil para um grupo de jovens atrizes jogarem este jogo. Mas as tentativas de realizá-lo bem e de executar as suas regras nos ensinavam a criar em cena na relação com tudo o que acontecia, quando acontecia. Tenha presente que o modo como apresento o CADEMA decorre do que meus olhos conseguem enxergar quando, pousando em minha memória, escolhem imagens para descrever algo já com os conteúdos vindos da experiência acumulada pela prática constante da observação da máscara em jogo. Portanto, se você encontrar outros escritos ou relatos sobre esta experiência, possivelmente haverá semelhanças, mas também divergências.

Zigrino iniciava as aulas/ensaios com um aquecimento físico seguido por jogos de improvisação. O aquecimento passava por formas acrobáticas básicas. Cambalhotas diversas, paradas de mão e de cabeça, saltos como estrelas e rodantes. Aprendíamos a fazer algumas sequências acrobáticas cômicas em duplas, trios e com todas. Chamava muito a minha atenção os exercícios que exigiam uma compreensão física do tempo, isto é, perceber a duração do movimento do outro para que seu movimento dialogue com o dele.

Em um ensaio, sem nos avisar, Zigrino chegou com uma corda de sisal. Depois do aquecimento básico, nos colocou em fila e começou a bater a corda, uma a

[24] Em minhas pesquisas não encontrei alguém ou algum escrito sobre este tipo de jogo. Segundo Zigrino, era uma técnica (talvez inventada por ele mesmo) inspirada em jogos medievais de improvisação.

uma fomos entrando e pulando algumas sequências improvisadas. Entre nós, algumas com mais dificuldade e outras com menos. Aos poucos nosso diretor introduzia alguns desafios às sequências: saltar mais rápido; saltar uma sequência com momento determinado para entrar e sair; pular a corda que batia ao contrário; pular no meio de duas cordas batendo simultaneamente em sentidos contrários; e o mais significativo para mim naquele momento: entrar na corda para saltar o terceiro salto da companheira, que entrou antes de você, junto com ela. Aparentemente tolo e simples, mas determinante para a compreensão física do tempo de realização dos movimentos entre corpos em ação.

Eu estava encantada, pois pular corda, minha brincadeira preferida na infância, tornara-se a melhor maneira de fazer meu corpo assimilar o tempo que ele tinha para fazer cada um dos movimentos necessários para realizar a ação de pular. Esses exercícios eram fundamentais para complementar a preparação do corpo para o uso da máscara. Se no treino acrobático a atenção estava voltada para o próprio corpo durante a realização do movimento, para pular corda sem errar, a mesma qualidade de atenção era preservada para a realização do salto. Entretanto, era preciso que a atenção percebesse e dialogasse com o tempo de todos os movimentos que aconteciam ao redor, muitas vezes, "deixas" determinantes para a realização da próxima ação.

O que foi dito um pouco acima sobre a fidelidade desta narrativa aos fatos se repete em relação à corda. Não sei se todos os exercícios que enumerei me foram apresentados por Zigrino ou se alguns deles eu inventei depois, nos desdobramentos que fiz ao longo dos anos de trabalho. Mas não me preocupo com isto, pois mesmo que atribua a ele algo inventado por mim, foi por causa do que aprendi na relação com ele naquele contexto e com todas as pessoas que fizeram parte dele, que muitas das minhas invenções puderam e podem acontecer, então, não é relevante saber com precisão, neste caso, de quem é a autoria.

Enquanto treinávamos, aguardávamos a chegada das meias máscaras e um dia, finalmente, elas chegaram. Postas sobre uma mesa, ao fundo do espaço cênico, uma a uma nos foi apresentada por Francesco Zigrino. O primeiro elenco de máscaras com o qual trabalhamos e aprendemos a fazer commedia dell'arte foi: Pantalone, Dottore Balanzone, Tartaglia, Capitano Spavento, Brighella, Arlecchino, as servas Pasquella e Franceschina e os Ennamorados - Horácio, Isabella e Flamínia.

Escolhemos o canovaccio[25] "Il Cavadenti", traduzido por Roberta Barni com o nome de "O Arrancadentes", de Flamínio Scala, criado em 1611. Zigrino, depois de nos ver em trabalho nos exercícios e improvisações, escolheu quais máscaras deveriam ser feitas por qual estudante/atriz. A mim tocou Brighella, um servo esperto e mentiroso.

Com essas máscaras, nossos exercícios físicos também mudaram um pouco o padrão e dedicávamos mais tempo percebendo e construindo os corpos físicos das máscaras que fazíamos, bem como sua voz. Lembrando: éramos todas mulheres. Um elenco de sete mulheres fazendo máscaras femininas e masculinas.

Não havia ao nosso alcance nenhuma imagem de espetáculo de máscaras, senão um livro em inglês, do qual infelizmente não me recordo o nome, com ilustrações que não cansávamos de ver. Não lembro qual livro, mas hoje acredito que a maioria daquelas ilustrações era do desenhista Jacques Callot, pintor figurativo do século XVII, pois muitas das ilustrações que aparecem em livros que falam da commedia dell'arte, semelhantes àquelas, são dele. Para ampliar nossas fontes de referências imagéticas e com a indicação de Zigrino, nos servíamos de materiais paralelos para chegarmos próximo das imagens de cenas construídas com gestos, a partir dos corpos e expressões faciais: por exemplo, filmes como *O Boulevard do Crime,* com Jean Louis Barrault, e *O Gabinete do Dr. Calligaris*, com pouco ou nenhum uso da palavra. Foi neste panorama, com raras referências, uma única visão (a de Francesco) e muito desejo de conhecimento, que mergulhei no universo da commedia dell'arte pela primeira vez.

Entre muitas das coisas que chamaram a minha atenção e me conduziram neste percurso, algumas ganharam profundidade expressiva e se mantiveram presentes até hoje, dando contorno ao que orginalmente se manifestava como pensamento difuso sobre as novidades que eu vivia naquele momento, principalmente o rigor e a objetividade do que Francesco queria de nós. Uma coisa de cada vez, ele nos pedia muitas vezes com poucas, mas objetivas explicações. Mantinha muita exigência e rigor em nosso treinamento e estimulava que nos apropriássemos do trabalho.

Quando demos início aos estudos práticos, usamos muitas das sequências acrobáticas e rítmicas com cambalhotas, paradas de mão e de cabeça, estrelas e saltos,

[25] Que significa "trama larga", um roteiro de ações seguido por todos os comediantes que realizam o espetáculo, normalmente improvisado sobre esse roteiro.

lutas e perseguições, corridas e quedas. A maioria de nós tinha corpos flexíveis e disponíveis. Isso tudo se aprimorou quando assumimos fazer um treinamento circense e algumas de nós se dedicaram ao treino acrobático do Circo Escola Picadeiro[26].

Adquirimos uma prontidão física incrível, uma atenção e cumplicidade entre os corpos em jogo, familiaridade entre corpo e espaço, coragem espacial e sensação material do corpo físico, fundamentais para o uso da máscara. Ganhávamos um fôlego tremendo que nos auxiliava na pontuação das frases em períodos extensos de fala, acompanhados de muito movimento e muitas acrobacias. Quando fomos para a montagem propriamente dita, improvisamos as cenas descritas pelo canovaccio para escolher por onde conduzi-las até escrevermos as falas de cada máscara em cada cena. Poucos meses depois, fechamos o texto com auxílio de Roberta Barni, montamos o espetáculo e estreamos acreditando que tínhamos um trabalho de excelência, mas nos deparamos com algo estranho, impensável: o espetáculo não funcionava!! Você pode imaginar o tamanho de nossa frustração?

Nossos amigos, companheiros de turma e professores nos olhavam ao final do trabalho e diziam: "parece que está tudo certo, a gente vê que tem muito trabalho, mas não funciona, não é engraçado". Ficamos atônitas, tentando entender o que se passava, por que não funcionava?

1.1.1 Zigrino vai embora - e agora?

Fizemos uma série de apresentações do espetáculo como exame final da turma do segundo ano da EAD. Você já passou por isso? Pela experiência de constatar a cada apresentação, que aquilo que você adora fazer não chega ao espectador? Não se comunica com ele, não o afeta para além de uma constatação? Se já passou por isso, o que você fez? Parou diante do problema pra resolvê-lo? Tentou recriá-lo até conseguir alcançar o público ou ter a certeza de que isso seria impossível? Ou desistiu dele imediatamente e passou pra outra coisa?

Vou contar o que fizemos e você vai perceber o significado que este gênero teve pra mim e o quanto ele foi determinante na construção da estrada, que nem em sonho eu imaginava que seria como foi e que duraria tanto tempo.

[26] Uma das primeiras escolas de circo da cidade de São Paulo, da década de 1980.

Nosso grupo analisava frequentemente o espetáculo ao final de cada apresentação. Conversávamos entre nós e com Zigrino, até que chegamos à conclusão que talvez precisássemos mexer no texto. Os diálogos eram longos, tinha muita fala para construir uma "piada" e algumas delas nem nós mesmas entendíamos bem, nos pareciam "italianas demais". Nosso diretor acompanhava nossos debates internos avaliando as apresentações, mas isso durou pouco tempo, pois ele voltou para a Itália, logo depois de nossa estreia.

Quando soubemos que Francesco partiria ficamos um pouco sem chão, pois não nos sentíamos capazes de tocar esta investigação sem alguém que conhecesse em profundidade a commedia dell'arte. Ao mesmo tempo, estávamos frustradas com a perspectiva de encerrar este trabalho, porque não queríamos abrir mão dele. Pensamos em várias alternativas para manter as pesquisas e estudos e arrumar um jeito de fazer Zigrino analisá-las e nos dar novas coordenadas. Ele achou bom e foi embora com a promessa de mantermos contato.

Acreditávamos que apresentar o Arrancadentes seria a única maneira de compreender nossos equívocos para poder modificá-los. E foi o que fizemos. Estávamos em dezembro de 1985, movidas pelas apresentações de final de curso, quando nos programamos para trabalhar em janeiro e fevereiro e marcamos reestreia em março, no Centro Cultural São Paulo[27]. Saímos de férias de fim de ano e ao voltarmos não éramos o mesmo grupo de atrizes que começou o trabalho. Três de nós não seguiram neste desafio.

Com a saída de três estudantes/atrizes, precisávamos escolher se convidávamos substitutas/substitutos, algo que se mostrou um problema, pois quem conhecia na prática o bastante da commedia dell'arte para ensinar alguém a fazê-la? Ou, como outra possibilidade, poderíamos adaptar o espetáculo inteiro, dobrando algumas máscaras para algumas atrizes. Escolhemos a segunda opção e partimos para a readaptação do texto. Ainda assim, para fazer a enamorada Flamínia tivemos que convidar uma atriz estudante, Lucia Jordan, bastante próxima de nosso processo, que passou a integrar o grupo “Le Maschere”, como o chamamos.

---

[27] Espaço cultural público, que abrange as manifestações artísticas de muitas linguagens e segmentos artísticos. Possui biblioteca, salas de teatro, dança, exposições etc. [Mais informações em www.centrocultural.sp.gov.br]

Precioso ou preciosa artista que ainda me acompanha, não vou lhe contar tudo o que aconteceu para tomarmos esta decisão. Mas gostaria de dizer uma coisa antes de continuar, você me permite? Se não me autorizar, pule esta parte e vá direto à continuação da narrativa (cinco parágrafos abaixo, em itálico), pode ser? Você fará sua escolha, como estou fazendo a minha.

Embora não fosse oficialmente um professor, mas um diretor de teatro, Zigrino era um artista com uma preocupação pedagógica. Ensinar foi uma condição necessária, na medida em que ele recebeu o convite de Claudio Lucchesi, na época diretor da EAD, para trabalhar com alunas e alunos da escola. Ele nos ofereceu uma base sólida para o trabalho, conforme descrevi, e exigia muito de nós. Não queria que mostrássemos o que sabíamos *sobre* as coisas que aprendíamos, mas o quanto nos atrevíamos a experimentar as propostas dadas. Tudo isso acontecia em uma relação onde ele não falava o português, lembra? Então... Quando Zigrino falava, não tínhamos certeza de estar entendendo exatamente o que ele queria dizer. Seguíamos guiadas por suas reações físicas e pelas intensidades de seus estados de humor, mais do que por suas falas.

Hoje, quando me deparo novamente com esta experiência, me dou conta de que este processo de estudo da commedia dell'arte me obrigou, acima de tudo, a confiar na capacidade de aprender a fazer uma coisa que pertence a uma tradição a partir de uma entrega, vamos dizer, "cega", ao trabalho, isto é, era necessário ouvir, ver e se deixar afetar por tudo, sem julgar ou tentar explicar racionalmente, mas acreditando que de algum modo, tudo estava se explicando em nós na medida em que nos dispúnhamos a experimentar e a praticar o que nos era proposto e que somente depois disto feito, podíamos analisar, refletir, discutir com todas e todos que puderam testemunhar esta prática[28].

Por que acho isto importante?

Porque aquilo que eu disse na introdução - a frase de Savarese sobre a commedia dell'arte não ter existido, mas ter sido inventada por quem a praticava - já estava se processando como um caminho de aprendizado deste fenômeno artístico.

[28] O processo dentro da EAD se encerrou logo após nossa estreia, ao final do semestre letivo. A continuidade dos estudos seguiu sem apoio de professores, pela dificuldade de conhecimento prático desta linguagem por parte deles e delas. Porém, em nossa reestreia, na temporada do Centro Cultural São Paulo no ano seguinte, pudemos utilizar os figurinos e máscaras originais produzidas pela Escola. Em seguida, por dificuldades burocráticas para a continuidade de nosso trabalho, em relação ao estatuto da EAD à época, produzimos todo o espetáculo novamente e o desvinculamos de qualquer relação institucional com a Escola.

Poderia dizer que a commedia dell'arte que aprendi foi aquela que inventei em mim, para mim. E poderia ir mais longe, artista leitor ou leitora, me perguntando: será que posso dizer sem falar bobagem, ao menos em teatro, que aprender não é repetir corretamente o entendimento do que é dado como verdadeiro, mas reinventar em si o conhecimento de um determinado objeto de estudo, partindo dos princípios que definiram como verdadeiras suas características relativas aos processos de aprendizagem? O que você acha? Por hora deixemos esta pergunta decantando em nossa mente. Mas não deixe de anotar as suas reflexões.

Voltemos à escolha que fizemos: adaptar o espetáculo inteiro. Bem, decidimos isso, pois havíamos concluído que precisaríamos mexer no texto, lembra-se?

Se você saltou os parágrafos anteriores sua retomada do texto é aqui!

Retornamos das férias com muita energia e vontade de trabalhar. Queríamos entender o que se passava com o espetáculo e fomos diretamente ao texto para descobrir o que fazer. Tínhamos um problema: dobrar as máscaras entre atrizes pressupunha aumentar o tempo, pois deveríamos considerar o tempo de troca de figurinos, mas não queríamos prolongar a duração do espetáculo.

Baseadas num dos princípios para o uso da máscara – "pouca discussão e muita ação" - cortamos, sem piedade, frases que nos pareciam infinitas porque nos davam a sensação de explicarem as coisas e as substituímos por situações que mostravam o que se passava com cada máscara. Trocamos "bifes"[29] por diálogos e vivenciamos na prática a importância das relações. Isso dinamizou as cenas e percebemos uma coisa incrível: a diferença entre mostrar quem é a máscara e ser a máscara. Bingo!!! Pela primeira vez, depois de quase dez meses de trabalho, a commedia dell'arte nos atravessou e nos mostrou a possibilidade de um teatro que escapava da dramaticidade psicológica de um personagem, através da dramaticidade de sua ação física. O corpo assumia um lugar na expressão cênica que eu não tinha experimentado antes.

Bem, você pode estar se perguntando ou me perguntando o que uma coisa tem a ver com a outra? Cortar o texto e descobrir a dramaticidade do corpo? Para dar uma pista, proponho a você o seguinte: concentre-se no lado de dentro do seu corpo, como

[29] Longos períodos de textos ditos por um ator ou atriz em cena.

se você fizesse um mergulho pra dentro de si, e perceba sua massa física, os músculos, este corpo vermelho. Ao mesmo tempo, imaginando essa massa vermelha, imagine que o que dá direção aos movimentos dela são seus ossos, o corpo branco e rígido. Agora imagine, como se fizesse uma massagem de dentro pra fora, que seus ossos empurram os músculos na direção externa e querem sair do seu corpo. Como se você se alongasse inteiramente por dentro, mas o lado de fora se movesse numa proporção infinitamente menor - apenas como um reflexo obrigatório do movimento interno. Fazendo isso, perceba suas sensações.

Sem perder este trabalho que está se processando em você, realize uma ação física simples, aí mesmo onde você está, usando cada parte do seu corpo independentemente para executá-la; um movimento de cada vez. Enquanto faz isso, se perceba, mas não se explique, apenas repare em você. Então, diga uma frase qualquer em voz alta, mas não deixe as sensações desaparecerem enquanto você fala e perceba o que acontece com a sua fala e o que acontece com a sua vontade de falar.

Leitora ou leitor, experimente o que estou pedindo, sem julgar e sem querer acertar, apenas experimente antes de prosseguir. Pode ser que no começo não aconteça nada. Insista e procure ser muito sincera ou sincero com você. Pode me enganar ou a qualquer um, mas não pode se enganar, você sabe, e essa é a regra número um para quem quer de fato aprender alguma coisa: lutar contra a autoenganação!

Agora sim, depois de uma ou algumas experimentações, mesmo que ainda seja pouco o que tenha acontecido com você, posso lhe dizer o que aconteceu comigo. Percebi que o corpo cênico não é uma forma rígida, fixa no espaço. Ele é a confluência de muitos movimentos. Nossa tarefa, ao atuarmos a partir dele, é escolher quais movimentos, nascidos de dentro para fora, correspondem melhor às relações que estamos criando, sejam elas ações ou reações.

Esta presença perceptível faz com que nossos músculos, ao moverem-se, provoquem sensações e através delas, aquecemos nossa imaginação gerando imagens, fluxos de pensamento e novos movimentos. Nossos corpos, então, se aliam à palavra e sintetizam o que é essencial como expressão do que se passa em nós ou entre nós. Daí resulta falarmos e ouvirmos com o corpo inteiro, de modo que não é só a cabeça que entende e explica o que se passa na cena. É o corpo - em relação ao seu pensamento, movimento e sensação e em relação a outros corpos - que expressa a comédia, a tragédia ou o drama humano, emocionando a plateia.

Naquele momento em que cortamos as explicações do texto, trocamos os significados pelos sentidos, tínhamos menos palavra pra nos salvar, nossos corpos precisaram assumir e acreditar que eram capazes de pensar e agir simultaneamente. Quando isso aconteceu, o pensamento tornou-se máscara, as ações eram a máscara e poderíamos estar em qualquer relação ou situação imprevista, pois sabíamos quem éramos. Assim, surgiam corpos dramáticos, que se permitiam ser atravessados por toda sorte de paixões, reagindo afetiva e coerentemente com todas elas! A partida de Zigrino e a vontade de continuar aprendendo me fizeram seguir por este caminho: cada vez mais corpo em ação.

Reconstruímos o espetáculo e chamamos algumas pessoas para ver os ensaios gerais. Foram unânimes em dizer: agora sim! Depois disso, seguimos durante meses apresentando o Arrancadentes e posteriormente outros roteiros, até que minhas perguntas não encontraram mais respostas no Brasil. Ao perceber isso, arrumei as malas e segui para a Itália, onde estudei por quase três anos o teatro e a vida cotidiana italiana, tentando saber como a commedia dell'arte chegou as suas máscaras, de onde vinham e o que significaram em suas tantas atualizações.

PEQUENO ENTREATO LÚDICO: Vida e arte não se separam.

Antes de sair do Brasil rumo à Itália, tentei de muitos modos descobrir qual o melhor lugar para estudar a commedia dell'arte. Lembrando que nesta época a tecnologia mais avançada era o Fax Símile. Foi muito difícil saber com precisão quais cidades e universidades, se havia escolas, enfim, onde encontrar lugares especializados em máscaras, em commedia dell'arte.

Fui ao Instituto Italiano de Cultura e ao Consulado Italiano, ambos em São Paulo, entretanto as informações sobre a localização das referências relativas ao teatro medieval eram imprecisas, incertas. Por acaso (se é que existe acaso), como muitos dos acontecimentos de minha vida, uma amiga que acabara de voltar de uma viagem a Toscana - região do norte da Itália – me presenteou com um cartão postal de máscaras da commedia dell'arte, contendo o endereço de um ateliê que as confeccionava. O postal trazia duas informações importantes: *Alice Atelier*[30] e *Firenze.* A imagem de

[30] Oficina de confecção de máscaras em papel machê e couro, de Ahmad e Mahmoud Bijoun, iranianos radicados na Itália, especialistas na criação e confecção de máscaras.

uma máscara e um endereço era o que eu tinha de mais concreto e foi então que decidi: é aí que vou chegar para partir em direção ao conhecimento das máscaras.

Chego a Firenze em abril de 1988, na estação Santa Maria Novella. Vinha de Genève/Suiça, minha primeira parada em terras europeias para visitar um amigo antes de mergulhar na tarefa de estudar e pesquisar a commedia dell'arte em seu local de origem, a Itália. Desço do trem, exausta da viagem, e me deparo com três portas de saída que levavam a direções opostas. Elas me colocaram um gigantesco desafio para aquele momento, quando me perguntei: "Qual destes caminhos será a melhor direção a seguir para chegar ao destino que tenho em mãos?"

"Coragem!", pensei. "O que importa é saber o que você tem em mãos para que o caminho se faça de qualquer maneira".

Mais uma vez confiei que ia dar certo, escolhi e arrisquei um caminho a seguir!

1.2 A construção da máscara e do corpo máscara

O aprendizado no exterior, além de explicar algumas das questões históricas consideradas nos primeiros anos de estudo e trabalho com a commedia dell'arte, possibilitou um mergulho vertical neste tipo de teatro, especialmente no que se refere à criação da máscara, do ator/atriz e do corpo, bem como à escritura cênica que se constrói a partir dessas relações.

Comecei meu estudo prático por um atelier artesanal. Queria aprender a construir uma máscara. Isso porque imaginava, diante das dificuldades que encontrei em São Paulo, que precisava saber construir este instrumento de trabalho, sem o qual eu não poderia fazer absolutamente nada.

Em Firenze aprendi a confeccionar máscaras junto ao Alice Atelier. O estudo se deu de modo peculiar e me surpreendeu muito, pois agiu sobre o olhar em relação à forma e na percepção interna do corpo a partir das dimensões físicas da máscara teatral. Além de aprender a confeccionar uma máscara em papel, descobri como me relacionar com ela fisicamente.

Disse a você muitas coisas de forma genérica. Para compartilhar uma reflexão sobre esse tema, acredito que seu pensamento fluirá melhor com minhas palavras se você estiver por dentro do assunto, entretanto, farei um recorte, pois só o contexto já daria uma tese.

Certamente existiram na história diversas maneiras de se construir máscaras, assim como são diversas as suas finalidades. Diante disso, meu primeiro recorte estabelece um período e uma família: este meu aprendizado se dá entre o final da década de 1980 e início de 1990, a partir do trabalho de dois artesãos iranianos radicados na Itália, que se inspiraram nas máscaras idealizadas e criadas pela família Sartori[31]. Amleto Sartori, estudante de escultura na Academia de Belas Artes de Firenzi, foi aluno de Gordon Craig, do qual tomou pra si uma afirmação valiosa publicada na revista "*Masks*: "Hoje devemos criar uma máscara nova, recusando-nos a recorrer à arqueologia do passado, buscando dar um rosto à alma do ator para engrandecer o teatro" (CRAIG, 1908 apud SARTORI, 2008, p. 35). A influência de Craig sobre seus alunos lançou a pedra fundamental para curiosos da máscara, como Amleto, e contaminou a investigação teatral na Europa do século XX.

Muitos anos depois, em 1948, a propósito de um convite recebido por De Bosio[32], o jovem Jacques Lecoq, ator, mímico e professor de teatro, instalou-se na Itália para ensinar o "movimento do corpo" para alunos da recém-aberta escola de teatro da Universidade de Pádova. Instigado pela experiência vivida com Dastè[33] sobre a utilização da máscara teatral e determinado a utilizá-la como pedagogia para a formação dos atores, Lecoq conhece Amleto Sartori e lhe propõe a construção de máscaras cênicas para essa finalidade.

Em 1950, Lecoq é convidado pelo diretor Giorgio Strehler para fundar a escola de teatro da próspera companhia chamada "Piccolo Teatro di Milano". No ano seguinte, Sartori e Strehler se encontram, formando junto a Lecoq uma tríade de interesse e pesquisa sobre a máscara tradicional da commedia dell'arte, que rendeu frutos saborosos, que alimentaram as gerações seguintes de curiosos e estudiosos do teatro.

Amleto Sartori faleceu aos 46 anos, quando Donato, seu filho, ainda era um jovem estudante de Belas Artes. Porém, seguindo os ensinamentos observados desde criança, Donato deu continuidade à pesquisa da máscara teatral, aprofundou seu

[31]Amleto e Donato Sartori, pai e filho respectivamente, foram grandes artesãos italianos, especializados na criação de máscaras teatrais, tornaram-se referências importantes das máscaras tradicionais de commedia dell'arte.

[32] Diretor de Teatro, um dos responsáveis pela fundação do Teatro da Universidade e pela Escola de Teatro de Padova.

[33] Jean Dastè, ator fundador da companhia Les Comédiens de Grenoble, ao lado da esposa Marie Helene, em 1945.

conhecimento, influenciando até hoje o trabalho de muitos artistas e pesquisadores da commedia dell'arte de diversas partes do mundo, incluindo o Brasil.

Por este motivo, conforme nos justifica Rubens Piovano[34] (2008, p. 8) em texto do catálogo da exposição das máscaras dos Sartori, realizada em 2008 no Rio de Janeiro, sobre a *"bottega"* de Amleto e Donato Sartori, "[...] reconhecida por unanimidade como legítima herdeira da grande tradição italiana das máscaras de Commedia dell'Arte". E por isso, muitos daqueles que se interessam por máscaras teatrais procuram o trabalho dos Sartori.

Não sabia disso quando saí do Brasil rumo à Itália e nem ao chegar lá. Na verdade, fui descobrindo e encontrando referências sobre esta família à medida que mergulhava no universo da máscara. Aos poucos, os Sartori passaram a ser para mim também, uma respeitadíssima referência.

Assim como a vida nos surpreende, também a morte pode chegar de repente, no inesperado, na incompreensão de uma escolha. Quando escrevi este parágrafo, Donato Sartori era vivo. Havíamos nos encontrado em setembro de 2015 no Barracão Teatro. Em passagem por Campinas, para uma palestra na Unicamp, Donato queria nos conhecer, pois ouvira falar de nosso trabalho com máscaras através de artistas que estiveram com ele. Percebendo que constávamos como referência de vários trabalhos de máscaras, quis conhecer o Barracão Teatro e nossas máscaras. Passamos uma tarde com ele e Paola Pizzi, sua esposa, conversando sobre a tradição, sua atualização e a necessidade de levar muito a sério este trabalho de máscaras teatrais. Contei-lhe meu percurso e ele compreendeu e respeitou a diferença entre nós. Terminamos a conversa com um carinhoso abraço e a promessa de que nos encontraríamos em São Paulo na apresentação de nosso espetáculo de máscaras em cartaz no Sesc Santana: "Zabobrim, o rei vagabundo". Assim foi. Donato Sartori assistiu, na temporada de estreia, à nossa mais recente criação, que unia a máscara do palhaço às máscaras abrasileiradas da tradicional commedia dell'arte.

Momento em que, pela segunda vez, eu procurava encerrar um ciclo procurando responder a uma pergunta formulada em 1991, com o espetáculo Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes: “Onde estas máscaras se encontram?”[35]. E graças às pesquisas e espetáculos de Esio Magalhães com o palhaço e sua

[34] Foi Diretor do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, responsável pela produção do catálogo da exposição realizada na mesma cidade, em 2008.
[35] Na Rapsódia, pra mim, elas estavam juntas, mas ainda não haviam se encontrado.

dramaturgia, respondemos: no circo-teatro! Ao final desta temporada havia fechado um ciclo, sem supor que uma das maiores referências da construção de máscaras de commedia dell'arte do século XX também fecharia o seu. Foi a última vez que nos vimos. Donato faleceu no início de 2016: diante de um câncer irreversível, decidiu, com a determinação característica dos Sartori mascareiros, o fim de sua trajetória.

Sugiro que façamos um minuto de silêncio em sua homenagem!

...

Como havia dito, saí do Brasil rumo à confecção de máscaras guiada por um cartão postal e um endereço. Bati à porta do Alice Atelier, que mais tarde tornou-se "Firenze of papier Machê" ao lado de Mahmoud e Ahmad, dois arquitetos iranianos radicados na Itália, que até hoje criam e confeccionam máscaras em papel machê. Arquitetos que, como nos diz Bijan[36], nunca construíram casas... construíram sonhos.

Nenhum destes artesãos mascareiros falava sobre o que fazia. Não me diziam como eu deveria fazer, nem o que fazer. Simplesmente se colocavam em trabalho na minha frente e eu os observava. O exercício de ver mestres em ação durante horas foi a primeira e única lição que tive neste Atelier. A cada pergunta que fazia ouvia a mesma resposta: “olha!”, até que parei de perguntar.

É incrível como às vezes, sem perceber, acreditamos que para aprender algo devemos fazer as coisas da mesma maneira que todas as pessoas, sem avaliar se este modo nos diz respeito. No Alice Atelier, vivi uma outra relação de aprendizado, diferente do que estava habituada até então. Eu não estava em uma escola, nem diante de professores. Novamente me deparava com artistas, desta vez orientais que não tinham uma preocupação pedagógica institucionalizada considerada oficial, mas aquela forma de ensinar me foi fundamental.

Enquanto minha cabeça ocidental tentava enquadrar meus "ensinadores" na categoria "professores", eu me empenhava por me colocar na condição frágil de quem não sabe nada diante de quem sabe tudo, de modo que perguntar tornava-se a única ferramenta provável para aprender, porque se eu não perguntasse, poderia estar perdendo alguma informação extremamente preciosa desse processo. Demorei até aquietar esta afobação, que distorcidamente nos impulsiona a buscar respostas ao invés de caminhos. Só os caminhos nos ensinam, em nossa singularidade, a encontrar as respostas que buscamos como criadoras e criadores. E foi neste momento, quando

[36] Pseudônimo de Mahmoud. Disponível em: <www.firenzeofpapiermache.it>. Acesso em: 16/03/2017.

parei de querer saber e simplesmente me relacionei com cada coisa que acontecia, que comecei a aprender. Interessante o que Sennett (2009, p. 20) nos diz:

> O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas.

Diante dos artesãos, aprendi a olhar e a reconhecer formas fixas em movimento potencial, ou seja, aprendi a olhar para uma máscara e reconhecer nela os impulsos de seus movimentos.

É com muita alegria que compartilho com você o que aprendi, mas não se esqueça que este aprendizado é meu. Lembre-se que a verdade disso é relativa aos meus caminhos e confie que este mapa que ofereço pode ajudar você a encontrar alguns dos seus!

Como estamos? Ainda juntos/juntas? Podemos seguir? Então vamos lá.

Logo acima disse que aprendi a olhar uma forma fixa em movimento potencial. O que vou tentar fazer você perceber é que mesmo sem vestir a máscara sobre meu rosto, ou experimentar informações sobre como usá-la, meu corpo aprendia a ser máscara, observando sua construção e depois experimentando construi-la em argila e papel.

Retomando a história. Estávamos na parte em que eu não mais perguntava, mas me relacionava com o que via.

Ao final de uma sequência de silenciosos dias fui convidada a criar uma máscara. “Como?”, perguntei querendo disfarçar minha alegria. Mahmoud repetiu enfático: “Vamos ver o que seus olhos ensinaram as suas mãos neste último mês!”. Através desta pergunta, mais do que uma resposta, encontrei uma chave preciosa para todo o trabalho que se seguiu daquele momento em diante, até os dias atuais: o corpo, à sua maneira, pensa! Meus olhos, enquanto enxergam, ensinam minhas mãos a desenhar a argila, assim como minhas mãos enquanto desenham, ensinam minha coluna vertebral a criar o corpo do rosto que está sendo desenhado. É assim que o corpo pensa: em relação. Mais uma vez recorro a Sennett (2009, p. 21): “[...] todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais” - para

mostrar a você que encontrei nas palavras de um sociólogo e historiador americano, muito anos depois, o pensamento irmão da experiência que vivi na prática artesanal.

O que observei e depois experimentei foi que ao esculpir uma máscara teatral, nos deparamos com um conjunto de linhas dispostas de maneira a construir uma geometria de movimentos. Uma geometria que não é fixa nem predeterminada, isto é, dependendo de como se organizam, as linhas desenham na superfície de um rosto aspectos que definem um caráter.

No Alice Atelier, aprendi que para confeccionar uma máscara, se acrescenta porções de barro sobre o molde de um rosto humano feito em argila, dando-lhe formas geométricas e preservando suas medidas originais, porém, transformando-o. No início, servia-me das linhas aleatoriamente e observava que sensação aquele rosto modificado me causava. Como meus "ensinadores" falavam pouco, não conversávamos sobre as máscaras que fazíamos, mas à medida que experimentava construi-las, eu precisava de referências, então, abri minha observação para o próprio Atelier e às máscaras que estavam prontas para serem comercializadas ou expostas.

O Atelier não destinava seu trabalho exclusivamente à cena. Eles eram artistas plásticos e criavam máscaras como a expressão de um olhar sobre o mundo. A tarefa de associar o que aprendia ali ao universo teatral era, portanto, minha. E desejei muito fazer isso. Comecei a observar as máscaras com o objetivo de compreender quais delas serviam e quais não serviam ao teatro e por quais motivos. Então, busquei livros de arte, que em Firenze eram abundantes como as livrarias presentes em toda parte, e os museus com catálogos incríveis e detalhes sobre a criação das obras. Aproveitava também a biblioteca de Mahmoud e Ahmad, que não era grande, mas continha muitas imagens plásticas de desenhos a fotografias de estudos a obras finalizadas.

Entre as questões que me colocava, uma delas permanece até hoje e é inerente a qualquer processo de criação: como transformar a ideia, brilhantemente desenvolvida no meu imaginário, na concretude da forma de um rosto humano, querendo que ele não seja mais humano, mas um símbolo, uma representação de forças, estados, humores e caráteres humanos? Afinal, como afirmam Morini e Rossena[37] (1988, p. 38):

> A máscara não pretende ser a exata reprodução do rosto humano, mas é, ao contrário, sua tradução estilizada, um conjunto de elementos reinventados,

[37] Luigi Morini e Rossana Rossena são professores e dedicam-se a ensinar a arte do corpo, mímica, e o uso da máscara para arte educadores em Milão, Itália.

> redimensionados em sua combinação. A reprodução naturalista de uma face enrugada não seria mais vista depois da primeira fileira de espectadores. Daí a necessidade de pesquisar uma estrutura que, mais do que descrever, sugira a imagem que a máscara deve comunicar[38].

Com este pensamento, segui o estudo de confecção, buscando cada vez mais elementos que colaborassem com o aprofundamento de meu aprendizado.

Mais tarde e tomando as palavras de Donato Sartori (2005, p. 51): "Em uma civilização que via o homem viver em estreito contato com a natureza, o animal era o elo desta conjunção e, ao mesmo tempo, o símbolo das forças obscuras que presidem a ordem das coisas"[39] - lembrando relatos de Zigrino, que diziam que muitas das máscaras de commedia dell'arte se baseavam em características animais -, eu procurava observar nas faces animalescas, a geometria de seus traços de acordo com suas características: felinos, macacos, pássaros, roedores, répteis e assim por diante. Meu desejo era compreender o que em suas formas definia a impressão que seus rostos nos davam: fortes, frágeis, agressivos, calmos etc.

Percebia também que os traços animais sugerem comportamentos que nos revelam, segundo o psicólogo junguiano Roberto Gambini (1999, p. 14): "[...] nosso Outro Além do Humano, o que poderíamos vir a ser se os aceitássemos como parte nossa [...]". Isso porque Gambini atribui à representação animal dos sonhos, a possibilidade de conciliação entre o intelecto e os instintos na tentativa de construção de um saudável diálogo do consciente com o inconsciente. O animal seria a imagem consciente utilizada pelo inconsciente para traduzir a sua fala.

Compreendendo que os animais, na diversidade de suas espécies, eram uma fonte preciosa para a construção de máscaras, me servi da zoomorfia[40] como princípio de construção da máscara expressiva arquetípica a fim de reconhecer na face dos animais algum caráter humano e, simultaneamente, distanciar-me da forma cotidiana de um rosto ao projetar em suas linhas, os contornos e as expressões que interessam para transformá-lo. Só isso já diferencia muito a escultura dos traços, entretanto, não basta. A zoomorfia dá pistas, mas não é um animal que estamos esculpindo em argila,

---

[38] *La maschera non va intesa come l'esatta riproduzione di un volto umano, ma ne è, AL contrario, una traduzione stilizzata, un insieme di elementi reinventati, ridimensionati nella loro combinazione. La riproduzione naturalistica di una fronte corrugata nos sarebbe già più visibile oltre la prima fila di spettatori. Da quindi la necessita di ricercare una struttura che, più che descrivere, suggerisca l'immagine che la maschera deve comunicare*. (tradução minha).

[39] *In una civiltà che vedeva l'uomo vivere a stretto contato con la natura, l'animale era l'anello di congiunzione e, nello stesso tempo, il simbolo delle forze oscure che presiedevano all'ordine delle cose.* (tradução minha).

[40] Estudo da forma externa dos animais.

é uma máscara e no meu caso específico, máscaras inspiradas nos arquétipos da commedia dell'arte. Então, também é preciso perceber, à medida que se esculpe a argila, quem está sendo esculpido, isto é, que caráter está sendo moldado e com isso seguir transformando o arranjo dos traços a partir do que se vê durante a modelagem. Durante meus estudos, caiu em minhas mãos um texto do qual tenho pouca referência. Sei somente que seu título é *Os Rostos*. A cópia do capítulo que me foi presenteada pertence à terceira parte do livro e chama-se *Os tipos que evocam animais*: pequena zoologia psicológica, em que o autor, cujo nome desconheço, associa a forma dos rostos humanos a animais e, consequentemente, às suas características. A primeira página desta cópia traz o nome Lavater[41], pesquisador de fisionomia, que faz um estudo sobre as características humanas através da forma de seus rostos, no meio de um parágrafo. Por este motivo cheguei ao pesquisador e concluí que, além de ser comum a comparação entre animais e seres humanos, na busca de conhecimento sobre a humanidade, tanto nas ciências (psicologia, medicina), quanto nas artes (pintura, desenho, escultura), o teatro popular de máscaras fazia o mesmo.

Estes estudos objetivos sobre a feitura de máscaras garantiram a confecção dos modelos que utilizo até hoje nos cursos que ministro no Brasil. Mas preciso confessar a você que não sou boa artesã e não tenho a justa e necessária paciência para este trabalho. Sou uma escultora preguiçosa. Aí não dá. Não consigo conciliar meu rigor cênico com minha preguiça manufatureira de confecção de máscaras. Fiz máscaras enquanto precisei, obrigando-me ao cuidado e ao rigor. Algumas delas são boas, outras ruins. Estas ficam guardadas para eu lembrar porque não funcionam. As boas estão em uso.

Hoje, no Barracão Teatro, além das que fiz, utilizamos máscaras de Esio Magalhães, do artista plástico Jair Correia de Ribeirão Preto e do ator e diretor/artesão, Fernando Linares, de Belo Horizonte, com os quais dialogamos artisticamente tanto em relação à plasticidade das máscaras quanto sua função cênica. Além disso, na construção dos espetáculos em que máscaras são criadas no decorrer

---

[41] Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801), suiço, pastor, professor, poeta e artista, se dedicou a classificar as características faciais, relacionando-as com habilidades mentais e predisposições comportamentais em sua obra *Essays in Physiognomy (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*), publicada em 1775. Disponível em https://www.britannica.com/biography/Johann-Kaspar-Lavater Acesso em 17/03/2017.

do processo, contamos com o olhar sensível e as mãos precisas de Esio Magalhães, responsável pela criação e confecção da maioria de nossas atuais máscaras.

Aprender a confeccionar máscaras, mesmo não sendo nem tendo o desejo de querer ser a melhor das artesãs, foi fundamental para minha atuação. Sennett (2009, p.170) afirma que:

> Na evolução, conjeturava Darwin, o cérebro do macaco tornou-se maior à medida que os braços e mãos passaram a ser usados para outras finalidades além de firmar o corpo em movimento. Dotados de maior capacidade cerebral, nossos antepassados humanos aprenderam a segurar as coisas na mão, a pensar sobre o que seguravam e afinal a dar forma às coisas; os homens macacos eram capazes de fabricar ferramentas, os seres humanos produzem cultura.

Mesmo não estando em cena, ao manusear a argila, ao procurar dar-lhe a forma justa, absorver o tempo necessário para encontrar o modelo desejado e imaginado e ter a paciência de experimentar muitas vezes movimentos de braços, mãos e dedos para construir o rosto/máscara, aumentava minha capacidade de realizá-la fisicamente ao vesti-la, porque isto tornava íntima nossa relação, nos aproximava sensorialmente. Posteriormente, também reconheci este aprendizado em meus processos de direção e formação de atores e atrizes, pois foi através deste estudo que pude treinar profundamente o olho de quem vê uma máscara em ação e que enxerga se ela funciona ou não e por quais motivos. Isto me possibilitou, ao longo dessa estrada, sugerir com muita confiança os passos a serem experimentados por mim e por outras pessoas, mesmo que a princípio não parecessem muito fiéis ao modo de fazer da tradição.

Outra descoberta bastante importante deste aprendizado, digamos assim "mão na massa", foi perceber que mesmo sem fazer exercícios práticos com a máscara, orientados e dirigidos por artistas da cena ou professores, meu corpo sabia cada vez mais como usá-la. Então, meus olhos ensinaram minhas mãos a construi-la e minhas mãos ensinaram todo o meu corpo a vesti-la e a torná-la mais potente em cena.

Uma máscara pode ser simplesmente um objeto decorativo e estar pendurada em uma parede, pode ser um ornamento ritual, esconder um rosto para disfarçar alguém no carnaval e tantas outras funções. Uma máscara expressiva teatral, entretanto, é um ser vivo capaz de se expressar. Para isso, ela necessita aliar à sua forma, a forma de seu corpo, portanto, para artistas que portam a máscara faz-se necessário descobrir um “outro” corpo, para além de seus corpos cotidianos, ordinários. É preciso descobrir qual é o corpo da máscara. Este corpo começa a se

construir quando olhamos pra ela. Não com os olhos apenas. Os olhos serão, na maioria das vezes, nosso campo de contato com a máscara, mas quem a vê é nosso corpo. Acima de tudo a coluna vertebral, o quadril e a base primeira: os pés em contato com o chão.

Se você que me lê é um ator ou uma atriz, perceba bem o que direi agora - não que isto não sirva aos demais interessados neste assunto: apesar de uma máscara se construir através da forma do corpo no espaço, tal construção não é uma produção externa de movimentos e posicionamentos físicos.

Em *Corpo Cênico, Estado Cênico*, artigo publicado na Revista Contrapontos, Eleonora Fabião, doutora em Estudos da Performance, nos diz que "[...] somos treinados para criar e executar movimentos não para ressoar impulsos; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar." (2010, p. 323). Conforme a autora, tendemos a sobrepor uma forma de corpo que imaginamos ser a ideal para aquele determinado tipo de rosto.

O corpo/máscara não é uma forma fixa aplicada sobre um corpo preparado para sustentá-la. A forma, neste contexto, é uma composição resultante do diálogo entre as afetações sofridas por um corpo, que percebe e se relaciona com os acontecimentos interna e externamente, dando-lhes a concretude da fisicalidade. Então, ao olhar para uma máscara cênica não procure explicar o que vê. Tente se abrir para receber os impulsos gerados pelo encontro entre seus olhos e o objeto máscara e se deixe levar por eles, para que sua coluna responda e antecipe o que a razão, pelo excesso de informações que opera, ainda não consegue explicar, mas um dia, pode acreditar, se você insistir, vai explicar.

Bem, você deve ter se dado conta de que não estou dando referências técnicas, não é? Estou oferecendo referências humanas porque é impossível fugir de uma das maiores características da arte - que a faz ter a potência que tem -, daquilo que a reveste do mistério circundante. A máscara nos mostra isso, por tudo que nos exige para acontecer em cena, como observa Jacob Klintowitz (1986, p. 7):

> [...] A máscara significa o espírito, o sopro inatingível, o imaterial, o espírito vital da natureza. A máscara tem a função de concretizar o abstrato e travestir o ser humano da qualidade espiritual. Quando um homem reveste-se da máscara e das roupagens e pinturas rituais, ele abandona sua encarnação cotidiana e mortal para, naquele momento, ser e representar o espírito. O homem torna-se símbolo.

Todos nós, que trabalhamos com as artes cênicas, sabemos que para chegar neste lugar - tornar-se outro, tonar-se símbolo, aos olhos do espectador -, precisamos de algo absolutamente material, pois nós, seres humanos, podemos sonhar, mas nem todos podemos proporcionar a outras pessoas a materialidade capaz de provocar o desejo de se deixar levar pelos sonhos. O artista pode e faz isso através da sua materialidade. E o que existe de mais material no artista cênico? Seu corpo, e é nele que vai acontecer o trabalho técnico. Não na máscara! Embora haja muita técnica em sua construção.

Quanto mais um corpo for capaz de se expressar através de seus movimentos, gestos, ações físicas; quanto mais puder construir ilusões, fazer acrobacias, dominar ritmos diversos e os atributos que o capacitam a surpreender os espectadores, mais ele estará preparado para usar a máscara cênica. Portanto, o que você precisa saber artista cênico, é que seu corpo é seu maior aliado expressivo para a criação deste tipo de teatro e quanto mais capacidade de realização ele tiver, mais ampla será sua imaginação e mais singular será sua criação. Sobre essas técnicas também falaremos bastante nos próximos capítulos. Por ora, retomemos meu aprendizado no Alice Atelier.

O convívio com as máscaras criadas por Ahmad e Mahmoud me provocou a experimentá-las, além das máscaras de commedia dell'arte, diante das pessoas, na rua, para perceber o quanto os espectadores se deixariam envolver por elas ou não. O quanto me acompanhariam ou me ignorariam.

Ainda assim, parecia que eu estava devendo a mim mesma algo que eu desconhecia. Percebi, a necessidade de fazer mais um curso prático de commedia dell'arte e procurei escolas que fizessem isso. Eram raras. A maioria dos cursos que encontrei, vinculava-se a um programa pedagógico de formação do ator/atriz no formato de um semestre de estudo dentro de uma academia de teatro.

Foi em Milão, numa visita ao grupo de Teatro Arsenale, conversando informalmente com um ator de quem não lembro o nome, sobre meu desejo de fazer um novo curso de commedia dell'arte, que ouvi a frase citada no início deste capítulo. Conversando, lhe expliquei que procurava algo que fosse além das histórias contadas pela commedia dell'arte, mas que, para isso, precisava saber mais sobre a origem das máscaras, em qual contexto surgiram e como me apropriar delas. Ele disse que a escola não era o lugar de descobrir isso, pelo menos não nas escolas italianas, que eram poucas e que faziam o mesmo trabalho realizado com Zigrino. O lugar era a rua,

diante dos espectadores desavisados, experimentando e testando o que eu imaginava. Ele disse: vai pra rua e dá a cara a tapa!!! Posso dizer que isto me provocou.

Retornando a Firenze, peguei máscaras das mais variadas formas do Alice Atelier e fui pra rua experimentá-las diante das pessoas. Não fazia uma "cena teatral". Propunha-me apenas a estar ali intensamente enquanto desenvolvia alguma ação muito simples e buscava, acima de tudo, a verdadeira relação com qualquer coisa que acontecesse. Ali, vestindo a máscara e não querendo fazer nada além de estar lá, tornava-me outro ser.

No desenvolvimento destas improvisações, descobri que nem toda máscara, por mais bela que seja, é uma máscara teatral. É interessante perceber que, às vezes, por mais que você trabalhe sobre os códigos desta linguagem, que lhe dê o corpo adequado, que tenha o domínio de seus movimentos, gestos e ações, a máscara não se move, não tem vida, parece estática, incapaz de ser afetada. Muitas vezes, isso acontece porque ela não foi construída para ser cênica, mas um adereço, ornamento, ou objeto de decoração, para ser pendurada em uma parede.

A máscara cênica precisa ter condição de mover-se, isto é, de dar a quem a vê a sensação de que respira, de que é um ser vivo que altera seus estados de humor, suas intensidades. O caráter permanece o mesmo, mas seus estados de ânimo se alteram de acordo com as situações, por meio da recomposição dos traços que constituem a máscara, no movimento de cabeça em relação ao movimento de corpo dos artistas que a utilizam em cena. Por isso, ao construir suas linhas, temos que buscar uma composição que nos dê a sensação, apesar de seus traços fixos, de que ela se movimenta.

Digo o que também ouvi de outros artesãos, que a boa máscara possui uma contramáscara capaz de mostrar o oposto de sua característica principal. Mais uma vez é preciso dizer que não temos fórmulas: não é esta ou aquela forma geométrica que irá determinar a contramáscara de uma máscara. Durante sua construção, o olho tem que enxergá-la a ponto de realizar esta composição.

Durante minhas experimentações nas ruas, era possível, através dos registros de imagens (necessidades de uma época...) feitos por um amigo que fotografava, estudar meu corpo em trabalho e compará-lo à percepção que tinha do que se passava comigo em relação à plateia. Algumas vezes, levava alguém que pudesse observar meu trabalho e depois comentar o que vira e responder questões que eu formulava, em

função da experiência vivida naquele dia. Assim eu estudava, assim experimentava e me encontrava com diversas máscaras.

No ano seguinte, me mudei para Bologna com o firme propósito de estudar teorias que dissessem daquilo que eu estava experimentando na prática. Senti a necessidade de construir um pensamento a respeito de tudo que eu fazia. Era como se eu precisasse de uma língua para construir o discurso que explicasse o que eu estava fazendo, me possibilitando comunicá-lo.

Cursei algumas disciplinas teóricas na Universidade de Bologna, como História do Espetáculo, Estética Fenomenológica e Semiótica, que me ajudaram sobretudo a entender minha relação com um tipo de aprendizado que se inventava em sua prática, não seguindo caminhos predeterminados, ao contrário, construindo-os conforme a caminhada. Concluídas as disciplinas, estava bastante satisfeita com tudo o que eu tinha recolhido em quase três anos de estudo e experimentação, encerrando a fase de aprendizado no exterior. Retornei ao Brasil em novembro de 1990.

1.3 A necessidade de uma pedagogia: quem ensina quem?

Voltar pra casa me deu uma sensação de reajuste, como se eu tivesse que me recolocar em uma esfera de tempo-espaço da qual não fazia parte há anos. A vida brasileira continuou sem mim e eu, fora do país, continuei meu caminho com a ideia de que aquele era o percurso lógico: seguir a estrada onde ela estivesse. Ao regressar, experimentando um estranhamento da realidade, como se visse o cotidiano de minha cidade com olhos de fora, é que me dei conta da ruptura que eu mesma havia provocado ao sair.

Inicialmente foi um pouco assustador. Parecia que eu era estrangeira em meu país. E de fato, em parte era verdade. Pensava em italiano e em português e muitas vezes, contando sobre a experiência na Itália, misturava as línguas. Pensar e se expressar em duas línguas ao mesmo tempo é um sintoma, no mínimo, de que você ainda não pertence plenamente ao aqui e agora. Fiquei perdida por um tempo, me perguntando se eu estava no lugar certo. No fundo, sabia que estava, mas havia em mim a ansiedade de dar rumo à experiência vivida no exterior e não tinha ideia de por onde começar, afinal, sair do Brasil havia criado em mim uma suspensão. Em algum momento eu precisaria aterrar e esta necessidade começou a demandar urgência.

Fui me reencontrando aos poucos com os trabalhos teatrais oferecidos em São Paulo, cidade onde nasci, cresci e vivi até ir para a Europa. Algumas pessoas mais ansiosas, me perguntavam quando eu iria dar um curso de commedia dell'arte, afinal, para elas era mais do que natural que eu ensinasse o que aprendera na Itália. Essa ideia me apavorava e eu me perguntava "Como? Ensinar? Eu, que ainda tenho tanto a aprender?", então, desconversava. Verificar que meus colegas esperavam que eu lhes mostrasse algo do que tinha aprendido no exterior, entretanto, me trazia a sensação de que a commedia dell'arte ainda era um mistério, pelo menos para grande parte dos artistas do teatro paulistano do início da década de 90 do século XX.

Era claro, porém, que não seria um curso o que eu poderia oferecer de melhor naquele momento, pelo menos não antes de experimentar o material adquirido em minha relação com a commedia dell'arte em um processo de criação e construção de um espetáculo.

Foi com um sentimento *instrangeiro*[42], repleta de dúvidas e de desejo, que se formou em mim o embrião do espetáculo "Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes", projeto realizado pela Trupe de Atmosfera Nômade[43], que levou praticamente nove meses para ficar pronto, envolvendo treinamento, criação, produção e montagem. Foi através deste trabalho, uma espécie de portal, que me transportei para o universo da pedagogia do ator/atriz através da máscara.

Na "Rapsódia", como carinhosamente nos referíamos ao espetáculo de título tão comprido, juntamos dois tipos de máscaras: commedia dell'arte e palhaço. Por este motivo, a atriz e diretora Cristiane Paoli Quito (integrante do grupo de atrizes que trabalhou com Zigrino na EAD) e eu trabalhamos a direção de pesquisa conjuntamente. Não me aterei à descrição de todo o processo, pois meu foco é fazer você compreender porque este espetáculo significou meu ingresso na pedagogia da máscara, mas é preciso dizer que a necessidade de colocar os atores e atrizes em igual condição de conhecimento das máscaras de commedia dell'arte, fez com que os primeiros meses de trabalho fossem praticamente dedicados à invenção de um procedimento que ensinasse, treinasse e provocasse a criação nesta linguagem.

---

[42] Título do livro escrito por Cristovam Buarque, que retrata efeitos da globalização na segmentação social, provocando uma sensação estrangeira de parte da população em seu próprio país.

[43] Coletivo fundado em 1991 por jovens atrizes e atores sob a coordenação de duas jovens diretoras: Cristiane Paoli Quito e a autora.

Por compreendermos que *máscara* é *corpo*, nos dedicamos muito à aplicação de exercícios físicos que iam de técnicas do AIKIDO[44], para que experimentássemos a relação dos movimentos entre dois corpos distintos, às acrobacias de solo, que nos ensinavam a controlar o movimento e a aprofundar a concentração. Também fazíamos muito treinamento de corda para compreensão do tempo de realização da ação física. Passávamos por exercícios com a máscara neutra para treino dos códigos que regem a máscara e por improvisações com as meias máscaras expressivas da commedia dell'arte, que a atriz Vera Abbud, integrante do grupo, e eu havíamos confeccionado para o trabalho.

Quito trabalhava com atores e atrizes que utilizavam as máscaras de palhaço e eu com as de commedia dell'arte. Todas e todos cuidávamos de construir uma dramaturgia que surgia a partir do encontro destas duas qualidades distintas de máscaras e eu fiquei com a incumbência do texto final.

Para fazer atores e atrizes mergulharem neste gênero teatral italiano, principalmente do ponto de vista da criação, eu procurava oferecer situações de jogo para as máscaras de modo que elas tivessem que se relacionar a partir do ambiente que as induzisse ao exercício de seu caráter. Percebia que a melhor maneira de compartilhar com o grupo este conhecimento, era jogar com ele, sem explicar ou oferecer muitas informações verbais sobre as máscaras. Assim, com meu rosto, mas na condição de Brighella, pensando como ele, provocava o surgimento de um raciocínio no ator e na atriz pertinente ao caráter da máscara que experimentavam e depois, lhes apontava as características da máscara, que haviam surgido no decorrer do jogo.

Caríssima criatura que segue comigo através dessas palavras, tudo que escrevi no parágrafo anterior eu fiz sem saber que fazia enquanto estava fazendo. Só sabia o quanto precisava transmitir àquelas pessoas a experiência da commedia e o quanto me era familiar jogar aquele jogo. Mais do que pensar: "como será que eu ensino isso?", me prontificava a me colocar junto com o outro em uma situação inédita entre nós, através de uma máscara tipo que eu conhecia muito bem. E ali, entre nós, muita coisa acontecia, mas nem sempre sabíamos traduzir o que estava ocorrendo. Entretanto, tínhamos certeza se funcionava ou não.

[44] Arte marcial japonesa oferecida pelo ator Eduardo Marquez, integrante do grupo, que conhecia bem a prática.

Hoje, olhando pra trás e revendo esta experiência, percebo que ao mesmo tempo eu fazia e ensinava a fazer. Não porque eu soubesse como deveria ser feito, mas porque eu desejava a melhor maneira de fazer aquilo acontecer entre nós. Por isso, enquanto ensinava, eu também aprendia.

Simultaneamente à prática de treinamentos, roteirizamos uma ideia e a partir dela começamos a construir o espetáculo. Neste momento do processo, Quito assumiu a direção geral e eu, mesmo me responsabilizando pela direção de quem atuava com as máscaras da commedia dell'arte, entrei no espetáculo para fazer a parte de Brighella com a mesma intenção: provocar o aprendizado e a criação de artistas, através do que provocavam em mim.

A estreia e sua temporada foram muito bem recebidas. Permanecemos em cartaz por dois anos, mas eu saí do grupo em abril de 1992, seis meses depois da estreia, para dirigir, a convite da EAD, o processo de montagem de alunas e alunos em formação, que queriam aprender na prática alguma coisa sobre a commedia dell'arte.

Dentro de uma escola formal de teatro, onde existe um tempo bastante determinado para a realização de um projeto - mesmo sendo uma aprendizagem que incluía considerar os diferentes níveis de interesse dos participantes, precisei definir um caminho preciso e claro que lhes ensinasse a trabalhar com a máscara, com o pensamento e a ação do corpo, a sonoridade e a ação da palavra, o gênero cômico popular e a dimensão do teatro de rua. Foi durante este processo que iniciei a invenção de um modo de ensinar baseado na organização consciente de um modo de aprender, que ultrapassou esta experiência, tornando-se base para todas as outras.

Durante o processo de criação na EAD e mais tarde com o seu resultado, pude mostrar como me relacionava com tudo o que havia apreendido da experiência italiana, sua apropriação e seu diálogo com a realidade urbana brasileira.

Hoje, contando esta história a você, tudo parece muito fácil e simples. Mas não foi. Não construa minha história como se não tivesse havido problemas, dúvidas, inseguranças, receios, medo de fracassar... Houve tudo isso em muitos momentos, principalmente nos primeiros e hoje, mesmo com experiência e conhecimento maior, ainda há. Não acredito que tenhamos como escapar disso no ofício de artistas da cena, pois muitas vezes teremos que escolher diante da dúvida. Certa vez, uma amiga

psicóloga junguiana me disse: "[...] segundo a *gestalt*[45], amadurecer não é saber discernir o certo do errado. É não perder a capacidade de arriscar". Amei escutar esta frase! Não é isso mesmo? O que mudou de lá pra cá é que, com o passar dos anos, diminuiu em mim o medo de arriscar. Mas não o rigor nas escolhas.

Comecei o trabalho na escola de arte dramática com um treinamento intensivo do corpo, a partir dos exercícios preparatórios das acrobacias básicas de solo, que havia aprendido no circo. Utilizava somente aquelas das quais me assegurava que dava conta de realizar perfeitamente, para poder demonstrar e executá-las junto aos aprendizes. Cambalhotas, paradas de mão e cabeça, rodantes e saltos. A partir delas, eu desenvolvia sequências ritmadas para duplas e trios, procurando diálogos corporais que surgissem da percepção do tempo de realização de cada movimento.

O trabalho físico é muito revelador, mostra muito de uma pessoa: medos, qualidade de enfrentamento, capacidade de se colocar em risco, ousadia, recuo, disfarces. Diante disso, fui aprendendo a ver em cada aprendiz, através de seu corpo em ação, as qualidades aparentes, as necessidades de aperfeiçoamento, os desejos expressivos e as dificuldades em expressá-los.

Traduzi alguns textos italianos, principalmente os de autoria de Ferdinando Taviani e Roberto Tessari, bem como os de Sartori, que utilizava em sala de aula para que os aprendizes pudessem ampliar o imaginário a respeito da commedia dell'arte e preparei aulas teóricas a respeito deste fenômeno. Propus trabalharmos sobre um *canovaccio* tradicional de commedia dell'arte, adaptando as máscaras italianas aos tipos regionais brasileiros e assim criamos "O Marido", de Flamínio Scala.

A partir do resultado do espetáculo, que evidenciava acima de tudo o desenvolvimento técnico e expressivo de artistas-aprendizes, nos anos seguintes, algumas escolas de teatro me convidaram para ministrar cursos, o que me possibilitou desenvolver uma formação de artistas da cena de modo sistematizado e aprofundar cada vez mais uma pedagogia através da máscara.

Entre as experiências que vivi, gostaria de compartilhar as da Escola Livre de Teatro de Santo André[46], concebida em 1990 e coordenada por Maria Thaís Lima

[45] Em consulta ao glossário do livro Introdução à Gestalt Terapia, de Hugo Elidio Rodrigues, encontramos a seguinte definição para Amadurecimento: "em qualquer planta, qualquer animal amadurecer é estar pronto para... não existe nenhum animal selvagem, nenhuma planta que impeça seu próprio crescimento". Disponível em: https://pt.scribd.com/document/344733924/Introducao-a-Gestalt-Terapia-Hugo-Elidio-Rodrigues-pdf-1-pdf . Acesso em: 24/06/2017.

[46] Escola Municipal criada na administração do Prefeito Celso Daniel, sob a gestão do Secretário de Cultura Celso Frateschi.

Santos[47], com quem tive a honra de trabalhar e formular as primeiras afirmações sobre processos pedagógicos de formação em artes da cena. Foi um período muito fértil. Em nosso primeiro encontro, Thais deixou claro que minha função estava ligada à atuação através da máscara porque o objetivo era trabalhar o corpo expressivo de aprendizes. Explicou que a escola se baseava na relação aprendiz e mestre, mais do que aluno e professor, reforçando os campos da pedagogia como produção artesanal de conhecimento. Dizia que na compreensão pedagógica da ELT, professor e artista significavam a mesma coisa, pois a experiência prática de quem ensina - carregada de questões geradas pelo fazer dos processos de criação - era alimento a ser utilizado em sala, diante de e com os aprendizes. Mestres geram problemas e pistas para solucioná-los a partir de suas experiências, como aconteceu comigo em Firenze ao observar artesãos fazendo máscaras. Para mim, isto era perfeito, porque artístico e pedagógico não precisavam se dissociar, ao contrário, podiam dialogar o tempo todo.

Quando comecei a dar aulas nesta Escola, em 1992, a equipe era a seguinte: Antônio Araújo – diretor do Teatro da Vertigem; Cacá Carvalho – ator; Jean Pierre Kaletrianos – músico; Lucia Serpa – atriz; Luciene Guedes – atriz; Luiz Alberto de Abreu – dramaturgo; Luiz Fernando Ramos – encenador, dramaturgo e documentarista; Marcelo Milan – artista circense; Maria Thais Lima Santos – diretora da Cia. Balagan; Sergio de Carvalho - diretor da Cia. do Latão. Para meu curso contei com a complementação teórica de Beth Rabetti - professora da UNIRIO, que havia feito doutorado em Commedia dell'Arte com a orientação de Roberto Tessari - que ministrou aulas sobre a História da Commedia Dell'Arte.

Assim, a equipe de mestres era um grupo de artistas que discutia sua diversidade e se questionava, fazendo com que os cursos dialogassem uns com os outros e com a equipe toda, incluindo a coordenação, que definia o encaminhamento de cada etapa do processo de aprendizagem da escola de acordo com o processo anterior e qual seria o desafio para o próximo.

Quanto mais eu precisava "ensinar", mais pesquisava e aprendia. Aprendi muito com esta primeira turma da Escola Livre. Foi com ela que construímos máscaras inteiras expressivas, que me foram presenteadas ao final do processo e que

[47] Diretora de Teatro da Cia. Balagan e Profa. Dra. do Departamento de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

mantenho em meu repertório de trabalho até hoje. As utilizo em sala, nos cursos do Barracão Teatro.

Máscaras Expressivas - Alunos ELT - 1992

Para aprender a construir uma máscara em papel machê, sugeri que cada aprendiz escolhesse um caráter humano, o que mais lhe interessasse abordar e que buscasse encontrar alguma imagem que expressasse este caráter. Depois, que percebessem nas imagens a sugestão de algum animal pela forma de seu corpo e face ou pela sensação que sua expressão causasse. Por fim, pedi que percebessem a qual elemento da natureza - água, terra, fogo ou ar - estes aspectos se remetiam e com estas sensações preparassem suas mãos para tocar a argila. Cada um fez a sua máscara se deixando envolver por esta imagem, posteriormente ela foi usada em exercícios e cenas para experimentação da linguagem, nos preparando para a criação e montagem de um espetáculo de commedia dell'arte.

No semestre seguinte fizemos O Brando, uma releitura de O Arrancadentes de Flamínio Scala, mas desta vez, com um *canovaccio* recriado por Luiz Alberto de Abreu e um grupo de aprendizes que estudava dramaturgia com ele. Desta turma de aprendizes, atualmente, Heraldo Firmino é palhaço nos Doutores da Alegria[48] e desenvolve trabalhos de formação através das máscaras teatrais; Wilma Campos Leite é Profa. Dra. da UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e pesquisa máscaras populares peruanas; e Ivanildo Piccoli viajou para a Itália, continuou seus estudos de commedia dell'arte e hoje é Prof. Dr. da UFAL (Universidade Federal de Alagoas).

[48] Organização não governamental destinada a levar a arte da palhaçaria para hospitais infantis em algumas capitais brasileiras.

Nos vemos de quando em vez em debates, mesas redondas e palestras em festivais e encontros internacionais.

Com a experiência da Escola Livre tomei coragem para aventurar-me às primeiras direções de espetáculos a partir da criação de artistas da cena. Aos poucos, fui me impulsionando a pesquisar, arriscando algumas estradas incomuns aos olhos da tradição. As ousadias me colocavam sobre um terreno instável, porque ao mexer com a tradição, não podemos ignorar que muitos fizeram muitas coisas antes de nós, ao mesmo tempo em que não podemos cristalizar as experiências passadas e reduzi-las às únicas possibilidades daquele fazer. Desafiar a tradição, no entanto, não pode ser mero ato de rebeldia. Há motivos que levam alguns artistas a isso, mas acredito que é necessária muita profundidade na investigação da tradição para dela sair sem abandoná-la e, dessa maneira, atualizá-la.

Comigo acontecia assim: a commedia dell'arte me oferecia um caminho ficcional para falar de assuntos comuns do cotidiano. Isso me interessava muito. Mas havia perguntas, sobretudo em relação à dramaturgia, que não me respondia, então, era preciso ousar diferentes possibilidades. Com isso, outra questão surgiu. Ao nos atrevermos a fazer o incomum dentro da tradição, evocamos suas guardiãs e guardiões que vêm tirar algumas satisfações, claro! Você não terá obrigatoriedade em dá-las, obviamente, mas querer responder perguntas, mesmo que leve muito tempo, pode ser um exercício interessante.

Deparei-me com dois destes guardiões. Artistas cujos pensamentos e práticas não eram nada desprezíveis. O primeiro, Gianni Ratto[49] , a quem eu faria assistência de direção, diante de uma proposta que lhe foi feita pela EAD, certa vez, falou para mim: "[...] nunca teremos um Arlecchino à altura deste texto, por isso não é possível fazer commedia dell'arte na escola [...]"[50]. O outro guardião, Antônio Nóbrega[51], disse a Debora Serretiello a respeito de nosso espetáculo *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*: "[...] Arlequim é a única máscara da commedia dell'arte que eu não faria com uma mulher [...]"[52].

---

[49] Diretor e cenógrafo italiano radicado no Brasil. Um dos fundadores do Piccolo Teatro di Milano. Profundo conhecedor da Commedia dell'Arte.

[50] Referindo-se à proposta de montagem de *Arlecchino Servitore di due Padroni*, de Carlo Goldoni, na EAD.

[51] Artista Popular pernambucano, fundador do Instituto Brincante em São Paulo, estudioso das tradições de canto e dança nordestinos no Movimento Armorial fundado por Ariano Suassuna.

[52] Arlecchino era feito pela atriz Debora Serretiello.

A vida nos provoca quando afirmamos a necessidade de questionar verdades consideradas absolutas. Passei anos de meu trabalho discordando das declarações de Gianni e Nóbrega, sem falar muito sobre elas, sem me confrontar diretamente com seus emissores, pois não se tratava de mudar seus pensamentos e conceitos. Tratava-se de compreender através do fazer, por que eu pensava diferente deles. Meu interesse não era provar que aquelas afirmações estavam erradas. O que eu desejava saber era o que me fazia divergir do ponto de vista deles.

Naquele momento eu ainda não tinha as palavras justas que pudessem explicar o que eu acreditava ou achava das coisas que fazia. Hoje as tenho e por isso estou aqui, diante de você. Estou aqui porque me sinto capaz de compartilhar este conhecimento através das palavras. Trago, então, mais uma vez Amleto Sartori (1983, p. 168) e a sabedoria de quem é considerado um dos maiores pesquisadores e criadores da máscara de commedia dell'arte de nossa contemporaneidade, para legitimar um caminho perseguido por minha intuição, mais do que pela lógica de qualquer explicação, quando nos afirma que:

> Hoje, portanto o problema não seria o de refazer a máscara de acordo com a tradição iconográfica histórica [...], mas o de rever completamente o critério iconográfico com um conhecimento e uma sensibilidade moderna. Em outros termos: seria tolice refazer ou tentar refazer uma máscara de Arlecchino igual, na medida do possível, àquela usada por Dominique ou Fiorilli, ou por um Arlecchino da Companhia de Flaminio Scala; mas, identificar o caráter particular de um Arlecchino de uma determinada comédia e realizá-lo de acordo com a sensibilidade moderna. Se tratará, enfim de construir uma máscara que, conservando as características essenciais de um Arlecchino tradicional, possa responder mais adequadamente à atualidade da máscara e assumir seu papel e seus valores representativos essenciais. Colocada assim a questão, o material de estudo, em termos artísticos, torna-se quase ilimitado e dá ao artista a possibilidade de manifestar completamente a própria intuição, sua força artística e sua capacidade de realização[53].

[53] *Il problema, quindi non sarebbe, oggi, quello di rifare le maschere secondo la tradizione iconografica storica [...], ma di rivedere completamente il criterio iconografico con una cognizione e una sensibilità moderna. In altri termini: sarebbe sciocco rifare o tentare di rifare una maschera di Arlecchino simile, per quanto è possibile, a quella usata da Dominique o dal Fiorilli o ancora da un Arlecchino della Compagnia di Flaminio Scalla; ma, identificare il carattere particolare di un Arlecchino di una determinata commedia e realizzarlo secondo una sensibilità moderna. Si tratterà insomma di costruire una maschera che pur avendo le caratteristiche essenziali dell'Arlecchino tradizionale possa rispondere più adeguatamente al personaggio in tema e assumerne il ruolo e il valore rappresentativo essenziale. Posto in questi termini il problema, la materia di studio in senso artistico diviene pressoché illimitata e lascia all'artista la possibilità di manifestare completamente la propria intuizione, la forza artistica e la capacità realizzatrice.* (tradução minha).

Era exatamente essa a minha inquietação: estudar profundamente a tradição, mas não para reproduzi-la e sim reinventá-la aos olhos do nosso tempo, para não transformar o teatro em peça de museu, como acabamos fazendo sem querer fazê-lo, na primeira versão de nossa montagem de O Arrancadentes.

Movida por este pensamento fui me relacionando com o ensino, pesquisa e criação. As diferentes experiências pedagógicas com a máscara teatral que vivenciei em diversas escolas e faculdades de Teatro de 1992 até hoje[54], trouxeram três questões que julgo fundamentais e sobre as quais me debruço. São elas: como criar, como aprender a criar e como ensinar a criar? E pergunto a você: será que isso é possível?

O que me é bastante revelador nesse mergulho no passado, nessa recriação de realidade, é perceber uma dimensão de aprendizado, na qual ensinar, ao contrário do que eu imaginava quando comecei, é um caminho de mão dupla: quem está formalmente na posição daquele que ensina tem a propriedade de se servir do que sabe para viver o que não sabe, ao colocar-se diante de quem está formalmente na posição de quem aprende. Ensinar, portanto, não é mostrar à outra pessoa o que ou o quanto se sabe. Ensinar é viver uma relação de provocações mútuas entre mestre e aprendiz, ambos na posição de aprender sobre o não saber de cada um.

O que quero dizer a você agora, concluindo esta primeira etapa, antes de ingressar, digamos assim, na sala de experimentações propriamente dita, é que aprendo a ensinar enquanto sou ensinada a fazer por quem está diante de mim e quer aprender. Só aprendizes são capazes de mostrar aos mestres como ensiná-los.

Considero que ensinar teatro do ponto de vista da criação é um ato de reciprocidade, em que a função de artistas mestres é orientar artistas aprendizes a descobrirem quais as perguntas que lhes inquietam, na medida em que também se permitem ser inquietadas e inquietados por aprendizes. Os mestres oferecem pistas para as respostas dos aprendizes, possibilitando que se apropriem de um conhecimento provocado por essa relação viva e dinâmica.

Minha última experiência pedagógica institucional universitária foi na Unicamp. A equipe de docentes debatia há bastante tempo o processo pedagógico do departamento de Artes Cênicas que começava a reconfigurar seu currículo, inspirada

[54]Fui professora (1992-1993) e diretora (1996-1997) da Escola Livre de Teatro de Santo André, professora no Teatro Escola Célia Helena (2005) e Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP (1994-1999). Dirigi projetos pedagógicos de criação e montagem na Escola de Arte Dramática (1992; 1995; 2000; 2011) e Escola de Comunicação e Artes da USP (2001).

na relação mestre-aprendiz. O corpo docente, do qual fazia parte a Profa. Dra. Maria Thaís Lima Santos, concordava bastante com questões trazidas por ela de sua experiência na Escola Livre de Teatro de Santo André e considerava a importância de provocar artistas aprendizes como criadores de seus fazeres ao mesmo tempo em que compreendia a importância de oferecer-lhes meios bastante concretos para o fazer teatral. Questionávamos o quanto era necessário seguir do currículo formalizado, que determinava disciplinas específicas a serem cumpridas pelo corpo discente, ou como deveríamos compreender os elementos teatrais essenciais às diferentes linguagens para estabelecermos os princípios de formação teórico-práticos baseados nestes elementos. Deste modo teríamos uma etapa básica, centrando o trabalho na formação técnica e depois, numa segunda etapa, que cogitávamos chamar "projetos", o estudo da criação a partir de diferentes linguagens e gêneros teatrais, de acordo com as características de cada turma e do corpo docente.

Estes debates estavam no auge quando, vindo de São Paulo, a caminho de uma de nossas intensas reuniões... Gritos. Um barulho ensurdecedor de frenagem e colisões. Sons inqualificáveis, movimentos incontroláveis, vozes superpostas vindas de todos os lados... Tumulto e muita agitação. Atmosfera tensa. Nervosismo, susto sobre susto. Em meio ao indescritível surge em mim o desejo do silêncio e a última coisa que escuto é um chamado vindo de longe, ao qual não pude responder: "Tiche!!!! Tiche!!! ...iche!!!, ...che!!". Tudo desapareceu num piscar de olhos. Finalmente o desejado silêncio e a escuridão.

Estou em sono profundo, em estado de coma.

ENTREATO QUASE TRÁGICO - FUMAÇA NA PISTA: a vida é por um triz!

Em maio de 1997, saio de São Paulo rumo à Unicamp, em Campinas, para a última reunião de avaliação bimestral pedagógica das artes cênicas e sofro um gravíssimo acidente de carro na estrada. Um incêndio no canteiro central da Rodovia dos Bandeirantes, na altura do km 91, provocou a colisão de 18 carros. O Fiat Uno em que eu estava, de carona, foi o sétimo a bater. Desmaiei imediatamente. Acordei uma semana depois.

A única sensação da qual me recordo é da solidão. A única ação que me vem à memória, como se fosse isso o que eu estivesse fazendo enquanto todos me viam dormir, era apostar, tentando conhecer bem quais seriam os lances possíveis.

Eis que uma frase se repete em algum espaço de minha mente que não identifico - nem a voz, nem o lugar: "quando tudo isso acabar não vai ter passado de um acidente". “Quem disse isso?”, me pergunto.

Novamente faz-se o escuro e com ele o silêncio.

Repentinamente, como se as coisas emergissem do vazio e fossem tomando forma, uma clareira de luz se abre empurrando a escuridão para longe, de olhos abertos escuto alguém falando comigo.

Conheço tudo, mas não sei de nada! Nem tento saber. Intuo que há uma razão pra tudo aquilo e mais uma vez arrisco, penso e faço uma escolha: "estou doente, tenho que deixar as pessoas cuidarem de mim". Durmo novamente, dizem que por muitos dias. Pra mim, foram poucos minutos.

Dias depois acordo na madrugada como se tivesse tomado uma decisão e sou informada de que sofri um gravíssimo acidente de carro na estrada. Peço que avisem as alunas e os alunos sobre o que houve, pois me aguardavam para a última aula antes de minha licença maternidade. Fico sabendo que muitas pessoas haviam sido avisadas há uma semana e me dou conta que entre o antes e o agora se passou muito tempo sem que eu percebesse.

Instintivamente passo a mão em minha barriga. Sem susto, sem medo, sinto a cicatriz de um corte vertical onde deveria haver a protuberância de uma gravidez. Estava grávida de oito meses e meu filho nasceu em decorrência do acidente. Que loucura! Acordo e sabia pra onde estava indo, mas não lembrava quem era. Sabia de meu fazer, mas não lembrava nada sobre o meu ser. Aos poucos fui re-conhecendo minha vida, minhas relações, meus afetos e por último, meus desejos. O maior deles e o mais contido para suportar o tempo, conhecer Miguel, meu filho. Levei 40 dias para realizá-lo.

Saí do hospital 42 dias depois de ter entrado, com um corpo incompleto: perdi alguns órgãos, reconstituí costelas quebradas e trouxe comigo, para começar uma nova vida, a herança de uma massagem cardíaca feita à mão por um homem que desafiou toda e qualquer lógica da medicina, tocando diretamente meu coração exposto para fazê-lo bater novamente.

Em compensação também saí outra pessoa, que eu ainda não sabia quem era, mas disso o tempo cuidaria, como cuidou, de me mostrar. O que eu sabia com toda a certeza do mundo era o sentido de existir, de estar viva, como diria Clarice Linspector

em seu livro Água Viva: “no instante já”. Isso mudou e fez toda a diferença na vida que se seguiu: a relação tempo-espaço tornou-se presente.

Devo minha vida à coragem de uma decisão contrária a todas as perspectivas científicas do possível. Devo minha vida à persistência de um homem que, contra todas suas fracassadas tentativas anteriores, nunca deixou de acreditar em uma única ação: massagear com a mão um coração recém-parado de tal maneira e com tamanha precisão, que o fez voltar a bater. Minha vida, eu a devo a um ser humano incomum, extraordinário, apenas porque não desistiu de tentar reanimar um coração que segundo a “lógica” não queria mais bater e para minha sorte, quando conseguiu, provando que há mistérios até mesmo na ciência, o coração que aquela mão animou, foi o meu.

Depois disso, com uma experiência que me deu a dimensão da materialidade da morte e o consequente novo sentido da existência, compreendi que se a vida é por um triz, o melhor seria me apropriar dela de uma vez e inventá-la de acordo com os desejos e as necessidades do aqui e do agora. Minha família e eu nos mudamos para Barão Geraldo, Campinas, em setembro de 1997. Em abril de 1998, meu companheiro e sócio, Esio Magalhães e eu fundamos o Barracão Teatro, um espaço de investigação e criação cênica, onde estamos e ao qual nos dedicamos até hoje.

Você pode estar se perguntando pra que saber disso tudo sobre a minha vida. Confesso que eu mesma me perguntei muitas vezes se deveria falar sobre esta ruptura e o que me convenceu a contá-la foi o que ela causou em minha relação com o teatro, com a máscara, com o corpo e, sobretudo, com a pedagogia.

No próximo capítulo, entraremos em nosso assunto propriamente dito e tudo o que faremos a partir de agora tem por base a trajetória desenvolvida pelo Barracão Teatro nos últimos dezenove anos. Essa trajetória começou por causa deste acidente, portanto, a importância dele em meu modo de pensar, agir, analisar e refletir sobre o que fiz até então e a partir dali, é fundamental.

Do ponto de vista simbólico, posso dizer a você que em meu trabalho artístico precisei morrer para me descolar da tradição e vê-la com olhos distanciados para ousar, com coragem, outros caminhos. Como não posso pedir a você que passe pela mesma experiência, só posso compartilhar os efeitos que tudo isso produziu em mim, tentando fazer de uma experiência que poderia ter sido trágica, um impulso criativo para nossa vida e para nosso ofício ou nossa arte!

Estamos chegando ao capítulo em que abordarei o trabalho da máscara propriamente dito e sua pedagogia, a partir das experiências que vivi e vivo no Barracão Teatro. Mais uma vez enfatizo o fato de que esta escrita é o relato de uma viagem e o mapa que mostra o percurso realizado é ***um*** caminho, não é ***o*** caminho!

O que pretendo fazer, a partir de agora, é organizar o material recolhido ao longo de trinta anos sobre o aprendizado através da máscara teatral extraída da commedia dell'arte, mas projetada para além do gênero, em diálogo com sua contemporaneidade, na constituição de uma pedagogia utilizada há quase vinte anos pelo Barracão Teatro.

Esses anos de experiência prática foram vividos ao lado de outras e outros artistas, parceiras e parceiros imprescindíveis para minha relação com a pedagogia e a criação da arte teatral. O Barracão Teatro abriu suas portas com Adriana Valverde, Claudia Zuccherato, Esio Magalhães, Marcelo Pinta e eu. Hoje, além de Esio Magalhães e de mim, conta com a parceria continuada de Ana Clara Amaral, Andrea Macera, Antonio Apolinário, Cintia Birocchi, Denis Kageyama, Eduardo Brasil, Gabriel Bodstein, Marcelo Onofri, Raíssa Guimarães, Rodrigo Nasser e Ulisses Jr.

CAPÍTULO 2: MÁSCARAS - DA DIDÁTICA À CRIAÇÃO

A PROCURA PELO MAPA DO TESOURO ENTERRADO

Antes de iniciarmos o aprofundamento deste assunto, explico que o título amplo tem um recorte específico. Refiro-me à máscara como objeto feito em couro, papel, látex ou qualquer material passível de fixar ou de acentuar uma forma, que serve para ser colocado sobre um rosto. É a pedagogia deste objeto na criação do corpo cênico, o centro de nossas reflexões. Passo a passo, caminharemos nesta direção. Então sigamos...

Até a chegada de Zigrino na EAD, as máscaras que conhecíamos teoricamente eram as trágicas do teatro grego e as das fábulas atelanas[55] do teatro romano. Como eu disse lá no começo, foi ele quem nos apresentou a máscara neutra, além das de commedia dell'arte e seu conhecimento vinha do estudo que fizera na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Importa que saibamos quem foi e quem é Jacques Lecoq no mundo da máscara e na pedagogia das artes cênicas, uma vez que seu trabalho tornou-se referência para o uso da máscara teatral no mundo, desde meados do século XX.

Depois de cobrir o rosto com uma máscara privada de expressões particulares, que lhe fora apresentada por seu professor, Jean Dastè[56], Lecoq, anos depois, pesquisando insistentemente, chega à máscara feita em couro, com forma definida, milimetricamente elaborada e construída pelo escultor italiano Amleto Sartori e a batiza de *máscara neutra*.

Ainda ao lado de Sartori, Lecoq (2000, p. 21) investiga a utilização cênica das máscaras de commedia dell'arte. Com elas, caracteriza sua escola de teatro a partir do estudo dos movimentos do corpo cênico e torna-se uma referência para muitos estudiosos e artistas da máscara no mundo todo até hoje.

---

[55] De acordo com Giovanni Calendoli (in LANATA, 1983, p.23) "A fábula atelana é um espetáculo farsesco que se baseia em quatro tipos fixos que usam a máscara e têm um nome invariável: Marccus (o glutão), Bucco (o tagarela imperturbável), Pappus (o velho presunçoso) e Dossennus (o corcunda malicioso)". No original: *"La fabula atellana è uno spettacolo farsesco basato su quatro tipi fissi che portano la maschera ed hanno un nome invariabile: Marccus (il ghiottone), Bucco (il chiaccherione stolido), Pappus (il vecchio svanito) e Dossennus (il gobbo malizioso)"*. (tradução minha)

[56] Aluno de Jacques Copeau na escola de Vieux Colombier. Copeau utilizava uma máscara levemente orientalizada, que chamou máscara nobre, fascinado que era pelo teatro Nô.

> Retornei a Paris em 1956, pleno das duas descobertas fundamentais feitas na Itália: a commedia italiana reencontrada e a tragédia grega com seu coro. Na minha partida Amleto Sartori me presenteou todas as máscaras de couro da commedia dell'arte e eu me permiti apresentá-las à França e depois para o mundo. Abri imediatamente a Escola, com um pequeno grupo de alunos, mantendo simultaneamente um trabalho de criação[57].

Pessoalmente não estudei com Jacques Lecoq e na década de 1980 não havia livros escritos por ele que pudessem ser consultados, mas tive a oportunidade de me relacionar com artistas que fizeram sua escola, através de cursos e oficinas que frequentei.

Algo bastante comum que encontrava nestas experiências era a aplicação muito parecida dos mesmos exercícios. Eu ficava intrigada com aquilo porque me dava a sensação da reprodução de uma forma de fazer e não da apropriação de um conhecimento. Ao mesmo tempo, percebia nas pessoas que ensinavam por meio da reprodução de uma forma, a investigação de uma pedagogia ainda não elaborada por elas, mas que estavam procurando. Diante disso, coloquei na minha cabeça que eu precisava fazer isto, me apropriar deste conhecimento incondicionalmente ou não me daria por satisfeita com meu aprendizado. E assim foi e é até hoje. Portanto, o que será lido a partir de agora é fruto dessas minhas apropriações.

Entre outros encontros que tive com a máscara teatral, dois deles me marcaram profundamente. O primeiro, com Zigrino em 1985, foi prioritariamente um estudo histórico, técnico e criativo para realizar um espetáculo. O segundo, bastante diverso do anterior, quase oposto, se deu através de um estudo que fiz com Beth Pereira Lopes[58] em 1987, quando ela retorna ao Brasil depois de estudar na França e acompanhar o trabalho de Lecoq por algum tempo. Sob sua orientação, estudamos máscara neutra e um tipo de máscara pintada com cores e desenhos particulares, que ela chamava de meia máscara neutra.

Beth tinha um modo muito particular de lidar com a máscara, uma relação bastante mística. Em sua tese de doutorado, cita a narrativa de um de seus alunos da

---

[57] *Tornai a Parigi nel 1956, ricco delle due scoperte fondamentali fatte in Italia: la commedia dell'arte italiana ritrovata e la tragedia greca con il suo coro. Alla mia partenza Amleto Sartori mi regalo tutte le maschere di cuoio della commedia dell'arte, il che mi permise di farle conoscere in Francia e poi nel mondo. Aprii subito la Scuola, con un piccolo gruppo di allievi, continuando nel frattempo un lavoro di creazione.* (tradução minha).

[58] Atriz e professora de teatro, foi docente do departamento de artes cênicas da UNICAMP. Conheceu o trabalho de Jacques Lecoq, e desenvolveu suas pesquisas com nosso grupo de atrizes, "Le Maschere", depois que Zigrino retornou à Itália, quando demos continuidade aos estudos sobre máscaras. Destaco que Beth Pereira Lopes não é a homônima professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP.

Unicamp, que a nominava "bruxa". Ao se referir ao que lhe aconteceu, descreve uma espécie de transe, que para ela poderia acontecer em função da forte característica simbólica da máscara que, ao menos me parecia, Beth sentia muito prazer em provocar.

Nosso estudo com ela foi uma experiência sensorial inspirada em ritos de consagração e de passagem, arquitetados, conduzidos e controlados por Beth Pereira Lopes, durante toda a nossa experimentação. Muitos aspectos descritivos deste e de outros processos pesquisados por ela podem ser consultados em sua tese de doutorado[59], a primeira sobre a pedagogia da máscara escrita no Brasil: "A Máscara e a Formação do Ator". Nela, são descritas e analisadas as experiências vividas com grupos de atrizes e atores em processos de aprendizado. Um destes é o grupo do qual participei, Le Maschere. As iniciais dos nomes que utiliza em sua tese, citando falas e observações de alunas são dos nossos nomes.

Seu processo era bastante irracional. Utilizávamos o espelho para vestir e nos vermos máscara, antes de qualquer ação cênica. Isso era um grande desafio para mim, pois, ao mesmo tempo era uma sensação muito forte e profunda, ver-se máscara refletida em um espelho, era preciso vencer o desejo de distanciar-se da imagem refletida para analisar e julgar a atriz mascarada, que surgia com a mesma força.

Para Beth, a máscara representava o universo do mistério e da confluência de intensidades desconhecidas em nós. De um lado, suas aulas nos remetiam ao inédito e a sensações físicas e emocionais muitas vezes difíceis de explicar ou de entender. De outro lado, entrar em contato com a máscara do ponto de vista simbólico, nos aproximou de sua função primordial nas tribos, nos ritos sagrados, na personificação do divino. Nosso grupo, iniciante neste trabalho, se deixou conduzir por este tipo de encontro por muitos meses. A experiência com Beth era pessoal, íntima, individual. Permaneci com ela até que minha necessidade de encontrar caminhos materiais, isto é, ações e relações físicas na realização do ato cênico, me afastou desta experiência.

A máscara aos olhos de Beth P. Lopes era um mistério profundo, talvez profundo demais para os meus vinte e dois anos. Naquele momento, era como se me perguntasse: "Como é que isso tudo vai virar um teatro em que a relação com o público possa ser compartilhada com uma plateia bastante presente?". Afinal, aquela experiência prescindia de espectadores, pois isso não era o foco do trabalho. Para

[59] LOPES, Elisabeth Pereira. A máscara na formação do ator. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

Beth P. Lopes o que mais importava era o que a máscara provocava em nós, que sensações nos transmitia, pra onde nos impulsionava e isso era interessante, mas havia, pelo menos pra mim e algumas companheiras de grupo, algum excedente, um tom acentuadamente centrado no misticismo.

Uma das questões importantes que extraí destas vivências, é que na impossibilidade de obter explicações satisfatórias sobre o trabalho da máscara, eu buscava fazê-lo pra mim: “quando não sabemos nada sobre alguma coisa, qualquer explicação é válida, até a minha!”, pensava. E procurava pelos elementos que me ajudassem a dar sentido àqueles caminhos.

Como diz o famoso ditado, "água mole em pedra dura tanto bate até que fura", seguindo essa ideia fui experimentando, questionando e concluindo muitas das coisas que apresento agora. Convido você a continuar me acompanhando neste mergulho no universo da máscara teatral ciente de que, a partir deste momento, proporei algumas experimentações e, para que tudo o que está posto aqui não se transforme em meras informações sobre certo fazer teatral, peço que você tenha paciência, persista e seja extremamente rigorosa ou rigoroso com elas, de modo a realmente visualizar qualquer imagem provocada pela leitura.

2.1 Em diálogo - a neutralidade e a expressividade

Sempre que falarmos de máscaras teatrais, lembre-se que me refiro às ocidentais e, embora eu possa considerar múltiplas categorias, elas estarão divididas sob dois aspectos básicos que as distinguem: *neutras* e *expressivas*, mesmo que toda máscara, incluindo a neutra, seja expressiva.

“Como é que é? Isso não é contraditório?” - você poderá pensar.

Começar este assunto não é muito fácil. Pergunto-me por onde introduzir o tema da neutralidade e da expressividade e decido o seguinte: vamos começar pelas questões que tive quando iniciei este estudo, pois certamente serão bem parecidas com as que você teve se já trabalhou com máscaras teatrais ou que terá, se um dia fizer isso.

De uma maneira geral, na época em que iniciei meus estudos não se falava quase nada sobre a máscara neutra. Poucas pessoas lidavam com ela e quem as usava tinha pouco a comentar depois de realizada a experimentação, ou a colocava em uma

espécie de templo sagrado, quase inacessível para seres humanos comuns de modo que, para mim, depois do deslumbre do primeiro contato, havia pouco interesse cênico nesta máscara. Ao mesmo tempo, me provocava grande curiosidade compreender o que de fato seria "neutro" no teatro e pra que estudar uma "coisa neutra", se tudo o que desejávamos era realizar um ato expressivo? Com esta pergunta continuei meus estudos e encontrei surpresas no meio do caminho.

É certo que toda máscara é, por princípio, expressiva e que a cena que dela se serve, deseja alcançar o máximo de sua expressividade. Existe, porém, uma categoria de máscaras cênicas criada com uma finalidade didática. Tais máscaras têm como função provocar no artista-aprendiz a consciência de seu corpo e de seu repertório criativo. Como, então, utilizar um recurso proposto pela neutralidade na construção da expressão cênica teatral, através da atuação? Só podemos compreender as possibilidades oferecidas pela máscara neutra, compreendendo o que chamamos neutralidade na experiência teatral com a máscara e, neste caso, como praticá-la dentro de um campo de ação expressiva, no qual expressar é exatamente o oposto de neutralizar? Contrariamente à definição do dicionário, neutro[60], para nós do Barracão Teatro, é o estado primeiro do corpo, pronto para se comprometer, antes de adquirir características determinantes e específicas que o definem como este ou aquele caráter em particular.

Neutro é um estado, estado de calma. É o ponto de partida do movimento que inicia uma relação com o que está ao seu redor. É neste estado neutro que um corpo torna-se presente e atento, em prontidão. Um estado que mantém um corpo material presente em relação ao mundo sem explicá-lo ou julgá-lo. Segundo Lecoq (2000, p. 52): "A máscara neutra desenvolve essencialmente a presença do ator em relação ao espaço que o circunda. Ela o coloca em uma condição de descoberta, de abertura, de disponibilidade a receber"[61].

Um corpo em estado de neutralidade quando vê o mundo o recebe, isto é, se deixa afetar por ele, mas não tece sobre este mundo nenhuma opinião, nenhum juízo

[60] Segundo o Dicionário Aulete no verbete "neutro": "Que se recusa a comprometimento ou envolvimento com algo ou alguém. Que não toma posição nem a favor nem contra". Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em: 16/02/2016.

[61] *La maschera neutra sviluppa essenzialmente la presenza dell'attore in relazione allo spazio che lo circonda. Lo mette in una condizione di scoperta, d'apertura, di disponibilità a ricevere.* (tradução minha)

de valor, apenas o afirma. Entretanto, um corpo neutro não é indiferente ao que lhe acontece, ele também reage.

"Mas reage como, se não é ninguém, não é nenhum caráter em particular?" - alguém poderia indagar.

Para tentarmos visualizar isso, vamos imaginar um bebê de mais ou menos dez meses. O que ele sabe do mundo ou dele mesmo não determina antecipadamente os seus atos, e o que ele mostra do mundo ou dele mesmo não é nenhuma elaboração intelectual, mas são suas reações ao que percebe quando faz algo ou algo acontece ao seu redor.

O que faz um bebê de dez meses? Ele se move em reação ao que o afeta para além do instintivo. Ele tem no mínimo duas alternativas diante dos acontecimentos: gostar ou não gostar, estar bem ou estar mal etc.. E vive duas intensidades: melhorar ou piorar. Então eu te pergunto: por não ter autoconsciência de quem é, e por não falar de si, por não julgar o mundo, um bebê de dez meses, não existe, não causa sensações e afetações em quem se relaciona com ele?

Um bebê de dez meses é puro acontecimento, assim como o conceito com o qual trabalhamos a ideia de neutralidade. Ou como nos definiria Deleuze (1974, p. 152), "O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece, o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. Segundo as três determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece".

Então, vejamos: a ideia de acontecimento à qual me refiro, me inspirando no conceito de Deleuze, é aquela que nos revela o que se passa com alguém. Ser puro acontecimento é ser o efeito de uma causa, não sua análise, seu juízo de valor, sua explicação. Um bebê de 10 meses é a expressão de tudo o que se passa com ele, no momento em que se passa. Um instante depois, ele já é outro acontecimento. Para mim, isto também é uma máscara neutra.

Veja que coisa incrível, a experiência mais concreta que tive com a neutralidade teatral foi olhar o mundo e me relacionar com ele depois de sair do meu estado de coma. Como um bebê, eu tinha uma curiosidade sobre tudo, inerente ao fato de me perceber viva e me abrir para receber todas as informações que me chegavam, sem julgá-las, apenas constatando-as e afirmando-as. Lembro-me que, ao abrir os olhos e enxergar, tendo consciência deste ato, observei o mundo sabendo que eu fazia

parte dele ao mesmo tempo em que constatava sua existência, como se o visse pela primeira vez.

Ao acordar, não pensei sobre o que havia me acontecido. Era como se não tivesse a menor importância. Não havia um passado do qual quisesse me recordar. Só importava o que estava acontecendo naquele instante, naquele "já". Tudo tomou uma importância singular: ou eu estava bem ou estava mal, ou havia melhorado ou havia piorado.

Muito bem, você não pode experimentar o que digo repetindo o que eu vivi, mas pode observar atentamente um bebê de dez meses e se deixar levar por ele. Também pode experimentar fechar seus olhos e respirar, prestando atenção apenas em sua respiração até ritmá-la de modo constante e, neste estado de calma, abrir os olhos e enxergar como se visse pela primeira vez o que está ao seu redor. Deixe-se levar pela curiosidade de ver e de reagir ao que vê com a respiração. Ver, neste caso, não será uma atitude dos olhos de sua face, será uma atitude de seu corpo inteiro, pois os olhos apenas apresentarão a imagem que está diante de todo seu corpo. Quem reage ao que vê é o corpo. No caso da máscara neutra é o mesmo.

Quando um bebê se interessa por uma coisa, ele se move e se aproxima, acolhendo o objeto de seu interesse (pega, toca, empurra etc.). Quando não há interesse, ele também se move e se aproxima, mas o despreza ou se distancia, ignorando-o. Porque é curioso e não julga o que vê, o bebê descobre o que sente. Seus movimentos são a sua expressão e é neste momento, quando seu corpo se expressa, que começamos a conhecê-lo.

Nós que observamos um bebê de dez meses, não sabemos ainda qual é seu caráter, mas até brincamos de dizer como ele será quando crescer, quando identificamos em suas ações algumas características semelhantes aos padrões de comportamentos que conhecemos. Com isso, quero dizer que ao observarmos um corpo neutro em ação, não queremos saber quem é aquele ser, o que queremos saber é como este ser se afeta pelo que lhe acontece e sabemos disso através da expressão física de seu corpo no espaço. Recorro mais uma vez a Lecoq (2000, p. 52): "Debaixo da máscara neutra, o rosto do ator desaparece e se percebe muito mais claramente o

corpo. Quando falamos ao outro, geralmente olhamos seu rosto: com a máscara neutra olhamos para o corpo todo do ator"[62].

2.2. Máscara Neutra

Entre as máscaras didáticas, encontramos a chamada "mãe de todas", ou a já citada, máscara neutra. Voltemos a ela, agora sim, para conhecê-la melhor.

Máscara Neutra (couro) **ambas de Fernando Linares**

A Máscara Neutra é um rosto que, sendo inteiro, não usa articulações da face para falar, por isso é conhecida como a máscara do silêncio. Sua geometria simétrica, pintada com uma única cor, é feita em papel ou couro, sem traços marcantes ou profundos demais. É uma máscara de expressão suave, mas de grande intensidade.

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 um estado de calma e de curiosidade diante do mundo. Ao vestirmos uma máscara neutra, o que nos interessa imediatamente é fazê-la viver. Nosso primeiro esforço de trabalho é animá-la, isto é, fazer com que ela seja vista como ser vivo e não como um objeto colocado sobre um rosto para encobri-lo.

---

[62] *Sotto una maschera neutra il volto dell'attore scompare e se percepisce molto più chiaramente il corpo. Si parla generalmente a qualcuno guardandolo in viso: con la maschera neutra l'intero corpo dell'attore che viene guardato.* (tradução minha).

Quando a olhamos por dentro, reconhecemos outro rosto, que estará em contato direto com o nosso, vestindo-o. No momento em que toca nossa face é como se transferisse suas percepções ao nosso corpo. Por meio dessa relação, experimentamos sensações inéditas em algo que nos parecia tão comum.

Interno da Máscara Neutra (couro) – F. Linares

O contato entre estes rostos, o nosso e a máscara, causa diferentes sensações dependendo de quem a veste e da relação que se dispõe a experimentar. Quando conduzo este exercício, procuro oferecer pistas que possibilitem à aprendizes se deslocarem para outras regiões de percepção de si e do que está ao redor no intuito de que abram, espaços vazios de recepção e as coisas de fora possam ocupar e habitar este lugar Deste modo, como num processo mimético, em um estado de calma, os corpos se tornam as coisas externas com as quais se relacionam: ver uma coisa distante o expande, ver uma coisa próxima o contrai, ver algo pequeno diminui seu tamanho .

Uma máscara neutra nos faz respirar diferente, enxergar diferente, perceber diferente, raciocinar diferente, ser diferente. Uma experiência que nos coloca no tempo presente sem qualquer preocupação, nenhuma história, nenhum passado ou perspectiva de futuro. Ela só se interessa e, por este motivo, conhece o aqui, o agora e o que acontece diante dela. Não tem nada a dizer a ninguém, nem tem nada a dizer

sobre qualquer assunto. Só pode reagir ao que lhe acontece a partir da relação que estabelece com o que vê, ouve e percebe.

Uma máscara neutra treina atriz e ator, pois não havendo nada a fazer, uma vez que desconhece o passado, qualquer fato ocorrido ou sentimento sobre qualquer objeto ou história, quem porta essa máscara se vê impelido a perceber o mundo em sua atualidade ou em ato, no instante em que acontece, sem ansiedade, sem juízo de valor, reagindo, pois sua única ação, é se deixar afetar.

Não há nada que possa disfarçar a ausência da presença cênica, caso atriz/ ator passe a representar a máscara como se fosse um objeto. É preciso tratá-la como um ser e entregar seu corpo físico e seu estado de alma aos impulsos gerados por este ser. Podemos considerar que o impulso primeiro de uma máscara neutra é estar ali. O resto é consequência de sua existência.

Bem, pode ser que estas informações não ajudem muito sobre o que fazer com a máscara neutra. Mas eu disse que não é você quem fará algo com esta máscara, ela é que fará algo com você, se assim o permitir. Porém, mesmo concordando comigo, você pode estar pensando: "Como?! Como deixar um objeto inerte, concreto, feito de papel ou couro fazer alguma coisa comigo?". Pois é, aqui entra Beth P. Lopes e sua experiência inexplicável, mas também a minha experiência de sair do estado de coma e rever o mundo depois de uma curta ausência.

- "Ah não, mistério?", você poderá dizer.

E reafirma.

- "Lá vem você com coisas invisíveis pra explicar o que existe de mais concreto em nossa relação de trabalho... Ai, ai, ai...".

Tenha calma, ansiosa pessoa que investiga a máscara teatral. Respire. Qual é a graça de falar das coisas materiais sem imaginação e mistério? Neste caso, o mistério pertence à vida. Minha imaginação buscou apenas fazer matéria artística de alguns episódios de minha vida, quando meu corpo se deu conta de que o que precisamos está em nós e que nosso trabalho, seja na vida ou na arte, é tirar da frente o que nos impede de encontrar o que nos serve.

Na maior parte das vezes, em nosso aprendizado, o saber não é aquisição de mais conhecimento, mas afastar de você o conhecimento que não serve para realizar aquilo que você pretende. Por isso precisamos de um espaço vazio, porque estamos repletos de informações, experiências, cultura. Precisamos ter a coragem de abrir mão de um conhecimento para deixar outro, que está escondido, vir à tona.

A experiência com Beth P. Lopes me mostrou que por mais material que seja o trabalho com a máscara, dar-lhe vida não é somente uma questão técnica. Ser máscara pressupõe uma entrega ao incomum. Ser uma máscara neutra, então, é uma entrega ao abandono de tudo que você conhece e que o representa. É um desprendimento de qualquer coisa que o defina como uma individualidade. Ser máscara neutra é simplesmente (como se fosse simples!), estar presente, intenso e vivo. Neste estado e nesta intensidade, através de seus corpos, artistas da cena tornam-se outros seres, outras singularidades.

Esta entrega, que é o resultado da dedicação continuada, treinos, exercícios, é você quem determina, ninguém mais pode fazer isso por você. Uma entrega parecida com olhar-se no espelho e não se ver, mas ver a imagem refletida, apenas ela, sem pensar, nem dizer nada a seu respeito, apenas observá-la, enxergá-la e se deixar ser o que você vê e não o que você desejaria que fosse visto.

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 durante meses esculpindo esta forma, observando Jacques Lecoq, o ator que com ela trabalhava, refazendo-a inúmeras vezes até encontrar algo que o satisfez. 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.

Em todos estes estudos, por mais que apresentem diferenças culturais, um dado é comum aos que trabalham com a máscara neutra. Ela não é uma personagem, não é a representação de alguém, a máscara neutra é um ser vivo presente no espaço de sua atualidade.

Para trabalhar com ela em uma etapa pré-expressiva, na investigação da neutralidade, não nos interessa saber quem é este ser, mas como um corpo nos mostra suas afetações quando colocado em relação a algo e alguém. Nesta condição, ao olharmos para uma máscara neutra em ação, percebemos que apesar de seu rosto fixar uma expressão de calma, ela se transforma através das reações do corpo de quem a porta. Percebemos muitas vezes que rostos cobertos por máscaras iguais nos dão a impressão de seres diferentes. Cada corpo traduz em si um aspecto próprio, evidenciado ao eliminarmos o rosto que o define como caráter particular, percebemos então que rostos iguais, "neutros", definem corpos diferentes, uma vez que acentuam suas singularidades.

De acordo com as qualidades de seus movimentos e com seu ritmo, descobrimos que, apesar de neutra, uma máscara não é indiferente ao que lhe acontece: ela nos traduz as qualidades emocionais e psicológicas de um ser vivo em sua relação com o mundo, ainda que não tenhamos presente o caráter deste ser.

Podemos observar que um corpo sem um rosto definido é capaz de mostrar quem é, pois ao observarmos uma máscara neutra em ação, no estudo da expressividade do corpo, encontramos corpos capazes de se deixarem afetar e de nos mostrarem como reagem as suas afetações. Por esse motivo, podemos afirmar que a neutralidade da máscara reside na capacidade de um corpo de se tornar todos os seres, dependendo daquilo que faz. Portanto, estar na neutralidade significa, para nós, conter a possibilidade de todas as coisas e é por isso que treinar o ator através desta máscara, lhe permite maior consciência dos impulsos e da realização de seus movimentos, ampliando sua capacidade de escolha.

Justamente por não ser ninguém em especial, mas um ser vivo presente e intenso, esta máscara tem limites, pois à medida que aumenta seu envolvimento com o mundo ao seu redor, amplia também sua necessidade de agir sobre as coisas, além de constatar sua existência. Surge a necessidade de interferir na realidade e essa capacidade começa a distinguir aspectos de seu caráter. Estas caracterizações começam a particularizar e diferenciar um caráter de outro e as ações realizadas começam a definir personalidades distintas.

Quando chegamos a este ponto, dizemos que é hora de colocarmos máscaras expressivas, diferentes das neutras justamente por representarem a especificidade de um caráter. Uma máscara expressiva só pode ser aquilo que seu caráter define.

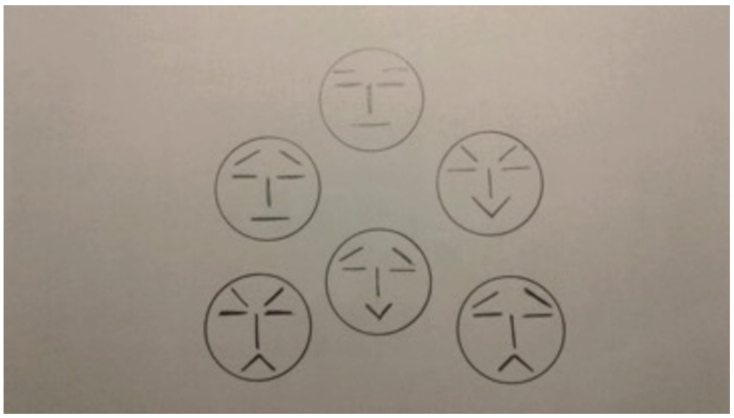
2.3 Máscara expressiva

Máscara Expressiva de Esio Magalhães

Dissemos que toda máscara é expressiva. Então, quando as definimos como neutras e expressivas, a que nos referimos? Muito provavelmente às suas funções ou aos motivos que nos levam a utilizá-las.

Um rosto expressivo é um rosto bem marcado por linhas que desenham formas definidas e nos dão a sensação precisa de um tipo específico de caráter. Para que você possa ter uma ideia clara do que estou dizendo, observe os rostos das pessoas próximas, de preferência quando estão paradas ou sem muitos movimentos e falas. Tente perceber as impressões que causam em você. Um rosto severo ou calmo, velho ou jovem, preocupado ou contemplativo, que inspira confiança ou desconfiança e assim por diante.

Procure exercitar o seu olhar para reconhecer nestes rostos, como se você pudesse desenhar sobre ele, linhas que componham sua expressão: o desenho das sobrancelhas, o contorno dos olhos, o nariz, o contorno da boca etc. Desenhe estas linhas sobre um papel, dentro de uma circunferência. Agora, brinque um pouco mudando a composição das linhas. Não precisa ser desenhista, pode ser uma figura esquemática, como os desenhos que fiz abaixo, observe e depois faça as suas combinações.



Desenhos da autora

O que você vê? Os rostos mudam suas expressões, não é?

Caso queira, pode tentar imitar o rosto que você desenhou ou um destes postos aqui, mexendo a musculatura de sua própria face. Comece pelo rosto, deixe o corpo relaxado. À medida que mexe a musculatura da face, tentando expressar a sensação provocada pelo caráter que você observa no desenho, é possível perceber que sua coluna, pescoço, braços e até a sua voz querem participar ativamente deste jogo? Se isso estiver acontecendo, significa que seu corpo está respondendo ao impulso provocado por aquilo que seus olhos enxergam - como meus *olhos ensinaram minhas* mãos, lembra? Quando contei a você como aprendi a esculpir máscaras em argila. Se não se recorda, volte lá e releia o capítulo[63], porque mais uma vez afirmo: quando o assunto é máscara teatral, todo o corpo está envolvido nesta relação! Todo, todinho!! Não há um só músculo de seu corpo que não esteja em trabalho.

Bem, pode ser que nada disso tenha acontecido com você ao mexer os músculos da face na tentativa de imitar o rosto desenhado. Neste caso, procure perceber o que o impede: será que você está pensando no que deve fazer ao invés de se deixar envolver pelas sensações físicas provocadas pelo movimento dos músculos faciais? Ou sua musculatura está pouco trabalhada e não é tão simples mexer o rosto dando formas definidas a ele? Se o impedimento é uma questão física, não se preocupe, você precisa de mais tempo e dedicação ao trabalho, pois os músculos, como a argila, são matéria modelável.

Mas às vezes, o que impede não é a pouca disponibilidade física. É, digamos assim, a crença de que pensamento e ação não ocorrem simultaneamente sobre um

[63] Capítulo 1, página 27

mesmo corpo. Aí entre o comando da mente e a realização de uma atitude física, acontecem diversas interferências que impedem sua realização. Se isso estiver acontecendo, você terá que, sem piedade, treinar seu corpo ainda mais a aliança entre mente e músculos.

A ação do corpo é simultânea ao pensamento. A consciência do que está acontecendo é que pode ser posterior ao ato. Antes que possa dizer: "caí!", sua cabeça já pensou e seu corpo já fez tudo o que precisava para defender você da queda. Então artista, se você, como eu, é racional demais, trabalhe muito, muito, muito o seu corpo, aquietando os excessos de informações, de conhecimento, os juízos de valor, o ego, para que ele possa se aliar ao pensamento e tornar-se pensamento em ação.

Retomemos nossas ilustrações para visualizarmos um pouco do que dissemos sobre a relação do rosto com o restante do corpo.

Para cada um dos desenhos de rosto, faça um corpo. Como aquele corpo de desenho esquemático, que são apenas traços de linhas retas, imagine que sua coluna é uma linha reta da base de sua cabeça até o cóccix. Procure reproduzir as mesmas disposições de linhas, que você fez no rosto, envolvendo sua coluna braços e mãos, pernas e pés como se o seu fosse um corpo/esquema que você desenhou e veja o que acontece.

Você começa a se perceber alguém em particular? Consegue imaginar o caráter dessa figura? Ou pelo menos ter uma primeira impressão sobre ela? Este é o trabalho que fazemos com a máscara expressiva. E que ninguém se engane, se uma máscara neutra é capaz de nos transmitir a possibilidade de todos os caráteres, dependendo do que faz com seu corpo, a máscara expressiva é um caráter único, capaz de nos mostrar sua multiplicidade de humores e estados nas situações e relações que vive, sendo um único ser.

Muitas vezes baseadas em animais, elementos da natureza e traços geométricos assimétricos, uma máscara expressiva é um caráter singular, portanto vesti-la pede imediatamente que o corpo construa o que chamamos *eixo*, isto é, uma estrutura básica, capaz de compor aquele rosto/máscara no restante do corpo. Neste tipo de máscara, nosso esforço será encontrar no corpo da atriz e do ator, através da composição entre músculos e ossos, qual combinação corresponde melhor à expressão daquela máscara, pois toda máscara expressiva tem um corpo que melhor traduz o seu caráter.

Antes de vestir uma máscara expressiva, é importante observá-la com calma e atenção, utilizando para isso todo o seu corpo. É o mesmo exercício que fizemos há pouco, com os desenhos dos rostos: olhar para a máscara e deixar as sensações que ela causa se espalharem pelo corpo todo. É necessário dominar o desejo, quase sempre imperioso, da cabeça de tentar traduzir o significado de tudo e explicar antes de experimentar como desenhar um corpo correto para aquela máscara.

Não existe um corpo correto para máscaras, mas existem formas de corpo mais adequadas para a expressividade de um caráter. Cada corpo é único, por isso é preciso encontrar o meio de transformar seu próprio corpo no corpo da máscara expressiva.

Em Ensaios de Atuação, Renato Ferracini faz uma consideração sobre a pedagogia da atuação que nos traz um paralelo interessante. Ele diz (2013, p. 80):

> Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele - o ator - possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, neste caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas.

As considerações de Ferracini se referem à quantidade de informações que um corpo físico contém, pois as adquiriu ao longo de sua existência, em contato com o mundo, emitindo suas opiniões (doxas). O paralelo que estabeleço é que a emissão física dessas opiniões está expressa em seus músculos, na distribuição de tensões pelo corpo, nos movimentos habituais etc., atribuindo-lhe certas propriedades físicas, sem que você tenha consciência delas. Às vezes estas propriedades combinam muito com o caráter de uma determinada máscara expressiva, mas isto não quer dizer que ela tenha apenas este jeito de ser composta fisicamente. Tampouco devemos acreditar que só podemos utilizar máscaras expressivas que "combinem" com o jeito de ser do nosso corpo. Temos a capacidade de construir outras possibilidades físicas para o corpo, partindo e nos deixando "transbordar" naquilo que já temos.

Corpos com propriedades físicas diferentes que experimentam a mesma máscara podem nos revelar aspectos diferentes de um mesmo caráter. Portanto, mesmo que muitos atores e atrizes representem uma mesma máscara expressiva, elas não serão iguais, pois ao criá-la, cada artista mostrará seu ponto de vista de acordo com o caráter que ela tem. Qualquer artista pode representar um velho rabugento, mas cada um/uma mostrará a "velhice" e a "rabugice" de acordo com a sua própria concepção.

É importante que tenhamos a clareza de que atuar o mesmo caráter que outra pessoa já atuou não significa imitar movimentos ou o desenho do corpo expressivo desta pessoa, mas recriar no corpo de quem agora a veste, através da combinação de músculos, ossos, pontos de apoio, tensões e intensidades, o modo de expressar o mesmo caráter.

Embora estejamos tratando de um assunto que pertence ao universo das linguagens formais, é preciso considerar que nos referimos a esse universo dentro do campo expressivo da cena e isto nos remete frequentemente às relações humanas e sensíveis. A primeira necessidade de quem veste a máscara é dar-lhe vida. Descartamos qualquer possibilidade de dar-lhe somente a forma física. O que anima uma máscara, além da energia do corpo físico que a veste, é sua capacidade de afetar e ser afetada. Como acontece a cada um de nós, seres vivos. Peter Paul Pelbart (2008. apud Ferracini, 2013, p. 113) escreve que "[...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação". O mesmo acontece com as máscaras, mas porque estão sobre nossos rostos. Para descobrirmos *o que* elas podem ou não pode e *o quanto* podem ou não, temos que nos colocar em situações diversas para experimentar suas reações. Assim, por mais que conheçamos uma máscara é no momento que a usamos que descobrimos o que somos capazes de propor para revelar como ela se afeta.

Há, porém, uma diferença entre os dois universos da máscara que costumeiramente chamamos de neutralidade e expressividade, no que diz respeito às suas reações ao que as afeta. A neutra não opina, nem tem juízo de valor sobre nada, suas reações revelam que algo acontece, mas não emitem opinião sobre isso. Já a máscara expressiva ao afetar-se, traduz formalmente, através de suas reações físicas, uma opinião singular de acordo com a especificidade de seu caráter, que compartilha com a plateia.

A máscara expressiva, sendo inteira ou meia, é um caráter expresso pela combinação das linhas de seu rosto que também nos sugere um estado de ânimo, um estado de humor. Este tipo de máscara nos pede a transformação de seu estado original de acordo com os acontecimentos que o afetam. Sem que nada aconteça, uma máscara expressiva nos induz a vê-la em um determinado estado: alegria, medo, tristeza etc., como se tivesse um humor característico que lhe é próprio. Mas este estado se modifica a partir do momento que algo lhe aconteça, lhe interesse. Portanto,

através do corpo e de seus movimentos, ela também nos mostra o que se passa com ela, o que pensa das coisas e como é afetada pelo mundo que a circunda.

Diferente da máscara neutra, a expressiva nos revela qual sua opinião a respeito de um acontecimento, pois esta máscara é um ser em particular, um *quem* específico. Quando é afetada, seu estado percorrerá dois caminhos básicos: ou se intensificará ou se transformará em outro estado. Portanto, uma máscara expressiva ao ser afetada não permanecerá do mesmo jeito que estava.

Observe o vídeo 2 e os vídeos 9 e 10 (Anexo 3 – DVD).

2.4 As Meias Máscaras

Uma meia máscara, neutra ou expressiva, como o nome sugere, é aquela que cobre metade do rosto, a parte superior, deixando a mandíbula, boca e queixo expostos. Ambas possibilitam o uso do som e da palavra, mas de modos diferentes. Se até agora deixamos claro que a palavra para as máscaras inteiras não tem relevância, uma vez que nenhuma delas fala, no caso da meia máscara, deixar a boca exposta nos cria a necessidade de usar o som e a palavra, além do corpo, como meios de expressão.

Surge, porém, um perigo, que aparece com frequência, desde os mais iniciantes aos mais experientes, que é substituir a ação física pela ação do intelecto através da fala. Há que se tomar muito cuidado com esta inversão porque é bastante inconsciente em nós, que somos "animais falantes"!

A utilização das meias máscaras nos remete a dois lugares de profunda atenção: um deles está em tudo o que vimos até agora sobre a consciência, desenvolvimento e aplicação do trabalho de nosso corpo. O outro ponto de atenção está na elaboração do pensamento para a construção de um raciocínio capaz de somar ao corpo o uso do som e da palavra, de modo que estes recursos da comunicação possam dialogar com seus movimentos, gestos, ações e reações.

Para fazer as meias máscaras funcionarem na cena em sua potência máxima, é preciso integrar dois veículos da comunicação verbal e não verbal, voz e corpo, no ato de sua realização. Considerarmos isto nos faz pensar que além da construção do corpo de uma máscara é necessário, obviamente, construir a sua voz. Mas para compreender bem como fazer isso, chamo sua atenção para algo que poderia nos passar

despercebido: a voz no campo da máscara também é corpo e ação - corpo sonoro e ação sonora.

O que significa isto?

Caso não tenha desenvolvido qualquer reflexão a respeito, pense um pouco: até agora falamos em musculatura, em energia, em fisicalidade, em materialidade. A voz não poderia estar fora deste contexto, uma vez que é uma emissão sonora de um corpo físico em ação cênica. Então não é difícil imaginar que, da mesma maneira que treinamos o corpo, precisamos treinar a voz dentro de suas capacidades emissivas: extensão e potência vocal, articulação, sotaques etc., e temos que treinar outros modos de expressão da palavra: musicalidade, variações rítmicas, construção de novos significados às frases etc..

Um dos exercícios mais conhecidos e utilizados para o trabalho com a fala em sua ressignificação através das máscaras, mas que não se restringe a elas, consiste em inventar uma língua própria. Talvez você já tenha ouvido falar disso e conheça o termo "grammelot"[64]. Este exercício nos ajuda a integrar ao trabalho do corpo, o som, que não é aleatório, mas pleno de sentido, de modo que ao realizar a cena pouco importa o significado da palavra em si, pois ninguém a conhece, mas torna-se fundamental entender o que se diz a partir das relações entre sons, ritmos e *sonorização da fala*[65] com o movimento, gesto, ação e reação das máscaras.

Podemos considerar que entre as diferentes meias máscaras, neutras e expressivas, desenvolvemos e aplicamos a sonorização dos corpos de modos diversos. A meia máscara neutra, que também se enquadra na categoria das máscaras didáticas, proporciona o estudo da utilização do som e da palavra na perspectiva de um corpo sonoro e não propriamente de um corpo falante, isto é, mais do que falar sobre alguma coisa, esta máscara nos auxilia a sonorizar expressões, movimentos, ações e reações, procurando deixar muito claro o que lhe acontece. Sendo neutra, a meia máscara também não tem um caráter definido, entretanto, por deixar uma parte expressiva do rosto exposta, nos revela algumas qualidades que nos endereçam à personalização de um caráter.

---

[64] Dario Fo, no espetáculo Mistério Bufo, em 1969, propôs a invenção de uma língua baseada na mistura de fonemas modernos e dialetos em desuso da região padana, ao Norte da península Itálica. Disponível em: http://educacao.uol.com.br/biografias/dario-fo.htm. Acesso em: 15/12/2016.

[65] Sonorizar uma fala significa atribuir às palavras um som característico, pertinente ao caráter de quem as pronuncia, como se houvesse música nas palavras ao serem pronunciadas. Variar a utilização de graves e agudos, bem como a diversidade rítmica em uma frase falada, ajuda muito a construir imagens sobre a relação entre o emissor e a mensagem, isto é, entre quem fala e sua relação com o que é dito.

Sugerimos, como treinamento, que as palavras articuladas no idioma de quem as veste, não sejam utilizadas. Neste tipo de máscaras evitamos até mesmo o "grammelot". Procuramos acentuar as interjeições, onomatopeias e todo tipo de sonoridade menos praticada em nosso cotidiano, mas que realize na ação uma maior clareza das relações. Este tipo de treinamento é um desafio para que mantenhamos nosso raciocínio no corpo, físico e sonoro, no intuito de aprimorar a expressão da máscara.

Foi em minha experiência com Beth P. Lopes, que pela primeira vez escutei o termo meia máscara neutra. Embora isto tenha sido afirmado por ela, quando nos apresentou as máscaras, nós não as enxergamos dessa maneira, mesmo que suas formas fossem simétricas e seu rosto quase "chapado", ou seja, sem maior caracterização do relevo das linhas, elas eram excessivamente pintadas. A pintura daqueles rostos, com cores fortes, vivas, que definiam geometrias e terminavam por destacar partes específicas do rosto (contorno dos olhos, sobrancelhas etc.), era um elemento fundamental para sua caracterização única, pois nos trazia sensações singularidades determinantes de um caráter.

Como leais e jovens aprendizes, seguimos as indicações de Beth em todo o percurso do trabalho, mas quando ela nos perguntou o que achávamos daquelas máscaras, não hesitei em dizer o que acabo de dizer a vocês e usei as seguintes palavras: “De neutra esta máscara não tem nada. Não sei por quais meios, mas ela carrega consigo uma energia que não é a da neutralidade”[66]. Beth, com seu característico semblante misterioso, nos contou que, de fato, cada uma daquelas máscaras havia sido pintada a partir da observação dos arcanos das cartas de tarô! Uau!! *No creo en brujas pero que las hay, las hay*[67]. Depois desta revelação compreendi mais uma vez, que é preciso confiar em nossa percepção e receber os estímulos que partem da máscara, para trabalhar bem com ela. A vivência, entretanto, me instigou a conhecer o que poderia ou não realizar uma meia máscara neutra. Seria possível falar em "meia neutralidade"? Como?

Quando voltei da Itália trouxe comigo algumas máscaras neutras criadas no Alice Atelier. Algumas delas, inteiras, eram de um modelo de máscara neutra encontrado na Sardenha, que Mahmoud havia reproduzido. Uma delas eu tenho até

[66] Esta passagem está documentada na tese de doutorado de Beth P. Lopes (1990, p. 146).
[67] A frase é um dito espanhol: "Não acredito em bruxas, mas que existem, existem!" Extraído do livro D. Quixote de Miguel de Cervantes. (tradução minha). Disponível em: <https://prezi.com/0regcblc6fgd/no-creo-en-brujas-pero-que-las-hay-las-hay>. Acesso em: 04/09/2016.

hoje, mas as outras, cortei, tirei a parte de baixo do rosto e fiz, para minha experimentação, as meias máscaras neutras.

1/2 M. Neutras - Firenze of Papier Machê

Compartilho estas informações porque algumas pessoas que trabalharam as máscaras em outros lugares, inclusive no exterior, me perguntaram com quem eu estudei as *meias neutras* ou onde seria possível encontrar referências sobre este trabalho e eu não sei responder. De fato, meu contato com elas foi como expliquei para você. Seu estudo e o uso que fazemos delas vêm muito das experiências que me propus fazer, no intuito de aproveitá-las principalmente para investigar tecnicamente as possibilidades de sonorização e os princípios da expressividade do som e da palavra nos corpos/máscara[68].

Considerando o conceito de neutralidade que vimos até agora, o que é possível para uma meia máscara neutra? Na maneira como trabalhamos com ela, nos interessa manter, de fundo, um estado de calma para se relacionar com todas as coisas ao redor da máscara e somar às ações e reações físicas, sonoridades que resultam da combinação entre respiração, interjeições e sons articulados, evitando usar palavras conhecidas por seus significados para conversar. A imagem Y no DVD anexo, mostra isso.

Costumo afirmar que máscara nenhuma conversa com outra máscara, pois uma não tem nada a dizer à outra sobre as coisas. Máscara que é máscara mesmo,

[68] Utilizo o termo corpo/máscara quando me refiro ao corpo que, por vestir uma máscara, está em um estado completamente alterado do padrão comum dos corpos humanos. Assim, quando o corpo/máscara fala, a palavra emitida por ele ganha mais um atributo, além do significado; ela se torna gesto, uma ação sonora.

mais do que falar, gosta é de agir e é assim que ela fala!! Há um momento, porém, que este trabalho "neutro", de estudo e treinamento, finaliza suas etapas e nos pede que a partir daí, a expressividade assuma seu papel protagonista. É quando trocamos de máscaras.

A construção de uma meia máscara expressiva, como a meia máscara neutra, considera o aproveitamento da parte inferior do rosto, muitas vezes maquiada, pois necessita integrar o desenho esculpido na face da máscara que expressa um caráter definido, sem contradizê-lo, através da composição do conjunto de linhas que definem sua expressividade.

1/2 M. Expressiva - Esio Magalhães

A boca assume agora grande relevância, não somente na fala, mas nos movimentos que determinam sua expressão.

É importante recordarmos que quando falamos de musculatura como uma chave para a movimentação de nosso corpo, de dentro para fora, também estamos nos referindo ao rosto, que nesta máscara tem uma parte exposta, portanto, temos a necessidade de tornar a parte exposta proporcional ao tamanho do corpo/máscara. A este tipo de máscara soma-se também a necessidade de *encontrar* um tipo de voz específica, que componha o caráter expresso por ela: uma voz jovial, velha, masculina ou feminina, grave, forte, aguda, leve e assim por diante.

Repare que usei o verbo *encontrar*. Para reforçar sua atenção sobre um fator importante desta construção: não se trata de *colocar* uma voz na máscara, mas encontrar na sua própria voz, a voz da máscara em questão, da mesma maneira que é preciso encontrar no seu corpo o corpo da máscara.

“Como fazer isso?” - você pode estar se perguntado. Bem, se é expressiva, mesmo sendo uma meia máscara, terá um eixo específico para compor o corpo que melhor manifesta seu caráter e precisaremos compor a parte do rosto que está exposta

para configurar o caráter expresso por ela. Isto implica criar campos de tensão na musculatura que envolve boca e mandíbula.

De um lado, o mesmo trabalho muscular que tivemos com o corpo se aplica ao rosto e de outro lado, esta máscara, como vimos, cria no corpo uma grandeza maior que a do corpo cotidiano e ela também precisa criar uma voz à altura deste corpo. Se você utilizar a sua voz natural, mantendo a máscara sobre seu rosto, terá a nítida impressão de que alguém está por trás daquela máscara e ela será um disfarce. O foco de quem a vê passará imediatamente dela para quem se esconde e a máscara desaparecerá como ser existente, vivo e atuante, tornando-se um objeto cênico ou um adereço. É comum atrizes e atores "inventarem" uma voz para a máscara imaginando a voz que teria aquela cara. Esta é uma escolha que os leva a trabalhar de fora para dentro. Escolha ruim quando cria uma artificialidade no modo de falar daquele corpo.

A voz de uma meia máscara expressiva virá do corpo dela e será uma variação da voz de quem a veste, no alcance de sua extensão, mais grave ou aguda, mais ou menos gutural e assim por diante. O treinamento vocal assume um lugar tão específico quanto o corporal e é necessário desenvolver esta capacidade para que a fala não comprometa a construção física da máscara e vice e versa.

Compreendido até aqui? Muito bem, agora, se eu fosse você e lesse isso, me perguntaria: mas como eu treino essa voz? O fato é: nunca me preocupei com isto, com treinar *a voz da máscara*, mas busquei treinar meu *corpo sonoro*. Sabe de uma coisa, foi a partir desta necessidade de falar com a máscara, que me permiti deixar o som sair do corpo enquanto o treinava em sala, preparando-o para usá-la.

Vamos lá, experimente!

Durante o trabalho de preparação do corpo, coloque também um som. Deixe o corpo se expressar deste ponto de vista. Interjeições, respirações, vibrações. Torne sonoros os gestos no momento em que os realiza e brinque de se "auto-sonorizar" durante a realização dos movimentos. “Torça” a musculatura do rosto emitindo sons ao mesmo tempo. Descubra o som das torções e extensões. Mas não esqueçam artistas da cena, que nosso trabalho, independentemente da linguagem, exige que nossa voz esteja preparada para ser audível sem que isso nos dê fadiga ou nos coloque em demasiado esforço. Artistas da cena treinam corpo e voz como um músico treina a técnica de seu instrumento. Está claro?

Com isso quero apenas dizer que não conheço, nem conheci uma técnica específica para o treino vocal no uso da máscara, mas isso não quer dizer que não haja

técnica vocal. Só quero deixar claro que ela pode ser a que você usa, a que mais gosta ou se identifica para treinar sua voz. A técnica aplicada à máscara poderá ajudar você a realizar uma voz diferente da sua sem machucar suas cordas vocais, por exemplo, mas não será esta técnica o que irá determinar a voz da máscara. O que irá determinar é o corpo/máscara emitindo sons. Mais claro, agora?

Então vamos entender como se dá a palavra, que é outro atributo sonoro, nesta meia máscara. Ao contrário da máscara inteira e da meia neutra, uma meia máscara expressiva ocidental usa bastante a palavra repleta de significados com muito critério. A escolha dos termos e do modo de pronunciá-los está ligado à personalidade contida no caráter da máscara, assim como a possibilidade do uso de sotaques, se quisermos caracterizá-las pela cultura regional que as compõe.

Entre as inúmeras meias máscaras expressivas que podemos encontrar, estão as famosas máscaras de commedia dell'arte, carregadas de uma série de atributos que extrapolam os limites que observamos até agora sobre as meias máscaras. Por este motivo, compreendemos que apesar de todo *objeto máscara*[69] de commedia dell'arte ser uma meia máscara expressiva, nem toda meia máscara expressiva é uma máscara de commedia dell'arte. Por este motivo, tratarei alguns de seus aspectos com exclusividade.

2.5 As Meias Máscaras de Commedia Dell'Arte

Para compreendermos bem as particularidades destas máscaras italianas, vamos seguir por um rápido desvio de nossa estrada.

Cara pessoa que percorre este mapa, não se preocupe, pois continuamos no mesmo assunto. Prosseguimos transitando pelo mundo das meias máscaras: parte inferior do rosto integrando o corpo expressivo, som e palavra realizando ações sonoras em simultaneidade às ações físicas.

Por que então falaremos das máscaras de commedia dell'arte em especial? Porque estas máscaras, ao longo do tempo, construíram um gênero teatral, que faz com que assumam certas particularidades, abordadas a partir de agora.

[69] Refiro-me ao objeto máscara para diferenciar as figuras de enamorados, enamoradas e muitas das servas, que não usavam máscaras sobre o rosto, não tendo portanto a mesma designação de meias máscaras.

2.5.1 Arquétipos

A meia máscara na commedia dell'arte representa tipos sociais diretamente relacionados a sua atualidade, isto é, não há máscara neste gênero que não seja a representação de uma categoria social existente, que se revelou no momento em que a atriz ou o ator a criou e a apresentou.

Como assim "categoria social"?

Essas máscaras não são indivíduos. Elas são a composição de um conjunto de características comuns a tipos sociais determinados. Quando recordamos que o gênero commedia dell'arte durou quase três séculos e atravessou diversos países, podemos imaginar que muitas máscaras foram criadas ao longo de sua existência, mas ao abrirmos os livros especializados é comum encontrarmos as mesmas máscaras citadas na maioria deles: Pantalone, Zanni, Arlecchino, Brighella, Colombina, Capitano, Dottore, Pulcinella etc.. Isso não significa que existiram apenas estas máscaras. Aliás, o que não me canso de descobrir depois desses anos todos são máscaras das quais não tinha ouvido falar, pois ao longo dos séculos, dezenas delas foram criadas em muitas regiões principalmente da Itália e da França e por manterem características muito particulares destes lugares, eram identificadas apenas pela cultura local, em determinado período histórico.

As máscaras que frequentemente encontramos citadas nos livros, porém, são aquelas que de uma maneira ou de outra atravessaram os séculos em diferentes territórios e chegaram até os nossos dias, tendo passado por e se consagrado em diferentes culturas. Estas são as chamadas *máscaras arquetípicas*, ou seja, máscaras que conseguem ser identificadas por culturas diferentes, em períodos diversos de nossa história.

Toda máscara expressiva, seja ela inteira ou meia, é a representação de um conjunto de características que determinam um ou outro ser. Nem todas são arquetípicas e nem todas expressam necessariamente comportamentos socioculturais humanos, entretanto, as consideradas mais representativas da commedia dell'arte são seres específicos que representam tipos sociais de origem arquetípica.

Os estudos dos Sartori, principalmente o levantamento iconográfico de Amleto, assim como a recriação e confecção em couro para a encenação de “Arlecchino Servitore di due Padroni”, sob direção de Giorgio Strehler, consagrou um determinado modelo de máscara para cada tipo da commedia, levando a crer que, se

alterassem suas formas físicas, aquelas máscaras não seriam mais os mesmos tipos. Aqui estava o centro de minhas inquietações: por que estas máscaras têm estas formas? O que define os traços em Pantalone, Arlecchino etc.? Se modificarmos seus traços recriando sua forma, mas preservarmos nos novos traços suas características, Pantalone não será mais Pantalone? Mas se Pantalone tem origem arquetípica, não seria possível utilizar formas diferentes para representar materialmente um mesmo arquétipo?

Precisei conhecer um pouco mais sobre o universo dos arquétipos, o que consequentemente me levou a uma aproximação dos símbolos. Utilizei frequentemente como guia as abordagens da psicologia analítica do suíço Carl Gustav Jung, que nos fazem pensar que o arquétipo em si nos remete à ideia de modelo. É preciso, porém, não confundir *modelo* com *forma fixa* e *determinada* no espaço.

Segundo minha experiência pessoal e meu contato com artistas iniciantes no trabalho com as máscaras de commedia dell'arte, percebo que a maioria busca reproduzir em seu corpo os mesmos desenhos dos corpos estampados nos livros, ou criados por outros atores e atrizes, como se essas formas determinassem o caráter daquelas máscaras, acreditando que são os arquétipos das máscaras.

Jung (1974, p. 67) nos diz que "O termo 'arquétipo' é com frequência mal entendido como se significasse certas razões ou determinadas imagens mitológicas. Mas estas não são mais do que representações conscientes [...]". Compreendemos os desenhos ou fotografias que vemos nos livros como representações conscientes do que Jung chama de "imagens primordiais" e não os arquétipos propriamente ditos, considerando que essas representações "[...] podem variar muito em detalhes sem perder seu *modelo básico*" (1974, p. 67 - grifo da autora).

Reportando-nos às máscaras - das ritualísticas às industrializadas - para estabelecer uma analogia, verificamos que são objetos utilizados nas práticas coletivas de diversas sociedades e que intermediam uma relação direta entre o divino e o profano, com o intuito de revelar aspectos humanos contidos no imaginário coletivo dessas sociedades e, assim, melhorar, afirmar, transformar suas crenças, aprimorando e potencializando a vida em seu convívio.

Os conteúdos, que atribuem significado à forma da máscara, obedecem a padrões (arquétipos) inconscientes, porém, reconhecidos por todas e todos assim que as máscaras se mostram. As formas que determinam os comportamentos das máscaras

não são seu conteúdo básico e primordial, mas *símbolos capazes de representar estes conteúdos* ou os *modos de representação dos arquétipos*.

Em uma entrevista cedida ao Dr. Evans[70], Jung sugere que em todas as sociedades o comportamento humano, em certo sentido, é dirigido ou determinado por símbolos que são inatos. Para ele, os seres humanos são um modelo de comportamento, "[...] uma estrutura que foi preestabelecida através dos genes" (JUNG Apud EVANS, p. 73, s/d)[71]. Segundo o psicólogo, não aprendemos esses comportamentos ao longo da vida, nascemos com eles, os herdamos de nossos antepassados, pois nos foram transmitidos geração após geração. Não temos consciência deles, mas os reconhecemos porque são um padrão em nós.

Este padrão de comportamento da natureza humana funciona como um eixo, uma matriz comum aos modos diversos de sua representação, que encontramos em diferentes sociedades e culturas ao longo do tempo.

Para Jung (2000, p. 91):

> O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma facultas praeformandi, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação in concreto. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular.

Referindo-se ainda ao arquétipo, para exemplificar, Jung (2000, p. 92) enumera alguns dos aspectos do *arquétipo materno*, que vão da mãe à madrasta, da Deusa à Lua, da árvore à vaca etc.. Esses aspectos são denominados símbolos, considerando que "Esta enumeração não pretende ser completa. Ela apenas indica os traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o 'maternal': simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; […]".

---

[70]Foi professor de Psicologia da Universidade de Houston, inaugurou um método audiovisual de apresentação dos principais nomes da psicologia contemporânea, utilizando conjuntamente o filme e a entrevista. EVANS, s/d [retirado da orelha do livro]. Mais informações, disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/27504579>. Acesso em: 19/06/2017.

[71] A presente tradução baseou-se na edição publicada por Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1964.

Para que possamos traduzir estas palavras em imagens, retornemos às minhas inquietações sobre a commedia dell'arte e observemos o seguinte: Pantalone e Arlecchino são duas máscaras diferentes, provenientes de arquétipos distintos, portanto, suas formas resultam dois símbolos (aspectos) diversos. Pantalone tem como modelo básico o arquétipo do patrão (detentor dos meios de produção) e Zanni, o arquétipo do servo (vendedor de sua força trabalho).

Pantalone - da autora

Arlecchino - da autora

Quando nos deparamos com estas máscaras, não vemos dois indivíduos, mas a representação arquetípica do patrão em relação à representação arquetípica do servo.

A máscara de Pantalone surgiu em Veneza, maior porto italiano no final do século XVII, onde mercadores prosperavam, comercializando mercadorias que ali chegavam. Este mercador, poderoso porque tem dinheiro e um próspero negócio, é sovina, mesquinho, egoísta e muito inteligente. A máscara de Zanni surgiu no mesmo período, em Bérgamo, e representa o padrão de comportamento do trabalhador que saiu das montanhas em busca de emprego na cidade. Este empregado é tolo, de comportamento servil, não conhece nada do que se desenvolve na cidade, mas se deslumbra com o que vê; oferece sua força física em troca de casa e comida e se afirma como servo de um patrão avarento como Pantalone.

Para a construção material destes arquétipos, características temporais e culturais lhe foram atribuídas ao longo da história, durante séculos, chegando até os dias de hoje. Imagens e documentos iconográficos que encontramos nos livros são símbolos, isto é, formas de representação arquetípica de um determinado período. Por este motivo encontramos diferentes modelos e nomes para máscaras que representam o mesmo arquétipo.

Arlecchino

Sabiá

Edimenor

Pantalone

Barão

Fortunato

O que é então arquetípico em Pantalone, no Barão Portavia e em Fortunato? A inteligência e astúcia da negociação, o espírito do vencedor poderoso. E o que é simbólico neles? Além das formas de suas máscaras, o que também diferencia suas posturas físicas, a maneira de serem representados. Pantalone é um mercador veneziano do século XVII; Barão Portavia é um estrangeiro de origem italiana, fazendeiro no Brasil do século XIX e Fortunato é o Conselheiro de Finanças, em um reino fictício, no início do século XIX. O que é arquetípico em Arlecchino, Sabiá e Edi? O espírito servil, a representação da fome e a representação do trabalhador braçal. E o que é simbólico neles? Arlecchino faz qualquer coisa por um prato de comida, no século XVII, Sabiá é um vendedor ambulante e "flanelinha" dos semáforos de uma cidade grande, do século XXI e Edi é subordinado e submetido às ordens dos Conselheiros Reais em um reino fictício, no início do século XIX.

Acredito que um dos grandes equívocos no estudo e na compreensão da commedia dell'arte é justamente copiar imagens dos corpos-máscaras registradas em livros ou criadas por outros artistas em sua atuação cênica. Este procedimento fixa uma forma física e destrói a potência do arquétipo, pois esta atitude o aprisiona dentro de um de seus símbolos. Imitar um modelo pode ser o princípio, um meio ou estratégia de aproximação de nosso corpo físico das formas experimentadas por um corpo-máscara, mas não pode ser a crença de que, para recriar uma máscara deste gênero, é preciso reproduzir em seu próprio corpo as mesmas formas realizadas e encontradas. Nada pior do que isso para impossibilitar a atualização deste fenômeno teatral.

> Os arquétipos têm, deste modo, sua própria iniciativa e sua energia específica. Essas potências os capacitam, por sua vez, a extrair uma interpretação com significado (em seu próprio estilo simbólico) e para intervir em uma situação determinada com impulsos e formações de pensamentos próprios[72]. (JUNG, 1974, p. 78).

Atualizar a commedia dell'arte foi uma das mais recorrentes estratégias de permanência e desenvolvimento deste gênero em diversos países da Europa durante os séculos. É muito difícil falar da sua tradição porque não nos referimos a ela da mesma maneira que falamos das tradições do teatro de máscaras orientais, por

[72] *Los arquétipos tienen, de ese modo, su propia iniciativa y su energia específica. Esas potencias les capacitan, a la vez, para extraer una interpretación con significado y para intevenir en una situación determinada con impulsos y formaciones de pensamentos propios.* (tradução minha).

exemplo. Neste teatro, um gesto criado é identificado por um modo definido de fazê-lo e de repeti-lo por anos. Para modificá-lo são necessários séculos. Não esqueçamos, porém "que a tradição se renova", como me disse recentemente Oswald Barroso[73], ao final de um bate-papo no Primeiro Festival de Máscaras do Cariri, além de recordarmos a frase de Savarese, que mencionei : "[...] a commedia dell'arte nunca existiu porque quem a fez a inventou"[74].

O que eles querem nos dizer com isso?

A mim dizem o seguinte: máscaras de commedia dell'arte são símbolos de representação arquetípica que são permanentemente revisitados e reinventados segundo a atualidade de quem as faz e as usa, tal qual nos confirma o historiador e crítico Mário Verdone[75] (1984, p. 11):

> Tudo isso nos confirma que o aspecto da máscara nunca é completamente fixo: ele segue a evolução da vida, e é sua própria atualização nas relações que tem com os ambientes e culturas com as quais se envolve. Por isso que também os caráteres das máscaras, mesmo das italianas, sofrem, ao longo do tempo, mudanças[76].

Disto tudo, podemos deduzir que as máscaras estão plenamente vivas até hoje, dentro do que conhecemos e que as caracteriza como commedia dell'arte, por preservarmos os mesmos arquétipos, atualizando seus símbolos.

Não sabemos exatamente porque este tipo de teatro se serve da máscara. Existem muitas versões desta história. Uma delas nos mostra que desde antes dos charlatães era comum o disfarce, daí a utilização de máscaras em muitos dos brinquedos e festas populares, que com o passar dos anos foram se adaptando até que chegaram aos palcos. Outras versões nos dizem que os cômicos se apresentavam ao entardecer, muitas vezes com iluminação de tochas, sobre um pequeno tablado. Usar a máscara possibilitava maior visibilidade para as figuras que estavam se apresentando.

---

[73] Barroso tem trabalhado sobre temas relacionados à cultura popular cearense, especialmente, aos movimentos sociais, à religiosidade, ao artesanato, às festas e aos folguedos (os reisados de congo e de caretas, que foram tema, inclusive, de seus projetos de mestrado e doutorado).

[74] Na página 4 desta tese.

[75] Mario Verdone, morto em 2009 aos 91 anos, foi historiador e crítico de cinema e professor da Universidade de Roma, onde dirigiu, em 1941, o Instituto de Ciências do Espetáculo. Teve várias publicações sobre cinema e teatro.

[76] *Si conferma con ciò che l'aspetto della maschera non è mai completamente fisso: esso segue l'evoluzione della vita, ed è l'aggiornamento stesso della maschera in rapporto all'ambiente e ala cultura in cui si esprime e si evolve. Ed è per questo che anche i caratteri delle maschere - di quelle stesse italiane – subiscono nel corso del tempo dei cambiamenti.* (tradução minha).

De toda maneira, pra nós, agora, isso não é relevante. Importante é saber que este teatro compreendia como máscaras o que hoje nominamos personagens populares e que o desenvolvimento do jogo entre elas, a necessidade de afirmação destes jogos, bem como sua relação com a plateia, as levaram até onde chegaram atualmente.

2.5.2 O Sentido da Palavra

Retornando um pouco na história, verificamos que a Itália no tempo das cômicas e cômicos[77] não era ainda um país com uma única língua, mas um coletivo de principados, cada um com sua cultura e seu dialeto. As máscaras provenientes de diferentes lugares, traziam esses dialetos quando falavam e assim caracterizavam a fala particular delas. Máscaras nascidas em Veneza falavam o dialeto veneto, as de Bolonha, o bolonhês, as de Napoli, o napolitano e assim por diante. Vale lembrar que dialetos não são sotaques, são praticamente outra língua, nem sempre compreensível para regiões distintas.

"E estas máscaras se misturavam?", você pode me perguntar.

Completamente! E nisso residia outro encanto. Não somente a companhia trabalhava com dialetos distintos, como a plateia muitas vezes era de uma região que tinha o seu próprio dialeto. Mas todos, que nem sempre se compreendiam através da língua, se divertiam muito.

Tomemos por exemplo esta passagem de Mario Baratto[78] (1983, p. 51) quando descreve a ação de Ruzante, uma máscara de commedia dell'arte, na obra "La Pastoral".

> Ruzante, nesta obra, é o jogo linguístico, o choque, rico de efeitos cômicos, entre o vulgar refinado dos pastores nazarenos, do ríspido dialeto bergamasco do médico, nem sempre imediatamente compreensível e o estranho e anormal dialeto dos camponeses: um choque, que na realidade anula qualquer possibilidade de diálogo, que o reduz a uma conversa de surdos multiplicando os mal entendidos e os equívocos linguísticos[79].

---

[77] Como eram chamados atrizes e atores nos tempos da commedia dell'arte.

[78] Estudioso do teatro renascentista, foi professor nas universidades de Cagliari (Sardenha), Pisa e Veneza.

[79] *Ruzante, in quest'opera, è il gioco linguistico, lo scontro, ricco di effetti comici, trai l volgare raffinato e sannazzariano dei pastori, l'ispido dialetto Bergamasco del medico, non sempre immediatamente comprensibile e il dialetto strano e abnorme dei contadini: uno scontro che annulla in realtà ogni possibilità di dialogo, che lo riduce a un dialogo tra sordi moltiplicando i malintesi e gli equivoci linguistici.* (tradução minha).

Este fato nos leva a crer que o intuito do uso da palavra não é tão somente o seu significado, mas também o seu som, musicalidade, ritmo e a graça de, ao interagir com o corpo através de seus movimentos e gestos, exprimir sonoridades por meio das palavras que se assemelham como onomatopeias às ações físicas realizadas. Concluímos que o uso da palavra está mais ligado à multiplicidade de seus recursos, através dos efeitos que é capaz de causar ao se servir da métrica, ritmo e melodia que emite em sua pronúncia.

Claro que aqui me refiro ao período que antecede a entrada de dramaturgos nessa história. Falo especificamente do trabalho de atores e atrizes na criação de suas máscaras com suas vozes, sons e palavras.

Pensemos que se a palavra existe como musicalidade, sentido, ritmo e outras possibilidades expressivas além do seu significado, quando dita por uma meia máscara também revela sua afetação e seu estado. O modo como uma máscara fala, nos mostra muito de sua vontade, seu prazer, sua dúvida, sua reflexão, seu medo etc. Ao sonorizar a palavra, a meia máscara nos faz ver seu sentimento, uma vez que o modo de pronunciar o que fala representa como ela está, como pensa e quem é naquilo que lhe acontece. Quando uma meia máscara chama a outra meia máscara, pelo modo como criam suas falas, sabemos imediatamente, por exemplo, quem manda e quem obedece. Sabemos se estão alegres, tristes, com raiva etc..

Por isso preste muita atenção nisto que falo agora: quando começar a falar, cuidado para não esquecer que é seu corpo que fala, não somente sua voz, nem são apenas suas ideias. Digo isso porque é muito comum este tipo de coisa acontecer. Por anos trabalhamos o nosso corpo, mas ao abrirmos a boca para falar esquecemos imediatamente de colocar a musculatura corporal na grandeza da ação da máscara e ficamos restritos ao campo do significado da palavra. Talvez porque somos seres falantes e a língua é um modo muito cotidiano de comunicação, que fica colado na gente nos dando a sensação de que nos basta.

Atenção: quanto mais corpo, mais voz. Quanto mais palavra, mais corpo.

Muito bem, já sabemos quem eram estas máscaras ou quem representavam e de que maneira utilizavam sons e palavras como recursos para a realização de uma teatralidade capaz de divertir a plateia e fazê-la participar ativamente do fenômeno cênico. Mas há ainda uma outra característica que enfatiza sua importância. É através da commedia dell'arte que a arte da cena torna-se uma profissão com ênfase na atuação.

2.5.3 Da Arte da Autoria à sua Profissionalização

A commedia dell'arte muitas vezes foi considerada um gênero popular de fácil assimilação e identidade. Surgiu nas ruas, isto é, entre o povo e para o povo. Mas atraiu a atenção de nobres, religiosos e intelectuais. As máscaras eram facilmente reconhecidas por seus espectadores e as situações entre elas, mais ainda.

Apesar das falas improvisadas, havia grande elaboração na construção dos diálogos, que recorria à astúcia de arquitetar um conjunto de repertórios - da palavra ao gesto, do canto à dança, da mímica à acrobacia - capaz de provocar a sensação de que tudo se construía na hora, diante dos espectadores.

Enquanto este gênero esteve nas ruas, feito pelo e para o povo, era como um brinquedo popular divertido, que acontecia nas praças onde se estabeleciam os mercados dos principados italianos, com um grande fluxo diário de pessoas. Para atrair a atenção dos transeuntes, fosse para as mercadorias das barracas de comércio ou para divertir quem passava, os cômicos, como eram chamados os atores de hoje, apresentavam suas cenas. Com o passar do tempo, o fazer destas cenas tornou-se trabalho e passou a ser feito em troca de moedas.

Recorro à memória e retomo questões que me inquietavam quando estudava as artes dramáticas para compreender o que era necessário fazer e saber a fim de criar e atuar no teatro popular brasileiro. Então, me dou conta de que foi através das máscaras de commedia dell'arte, pela necessidade de fazê-las funcionar diante de uma plateia paulistana, em meados dos anos de 1980, que compreendi o que é ação, improvisação, jogo e teatralidade dentro do teatro popular. Acima de tudo porque foi com elas que aprendi a construir personagens. Foi através delas que entendi que um personagem poderia ser a representação mítica de um arquétipo, não apenas a imitação de um indivíduo e percebendo isso, busquei maneiras de me servir da máscara para a provocação do trabalho de criação de atrizes e atores.

Vamos voltar um pouquinho no tempo, mais uma vez.

Que espécie de artista são artistas de commedia dell'arte, que criam um teatro que por séculos atravessa a história, encantando plateias de culturas muito diferentes? E imediatamente me respondo: são criadoras e criadores que estabelecem os trilhos por onde querem transitar para se arriscarem em mergulhos incertos, mas confiáveis, na imensidão das relações socioculturais de seu tempo.

Ainda que não tivessem a intenção de investigar aquilo que concretamente estavam construindo, representavam um teatro com máscaras que por serem arquetípicas encontravam grande respaldo nas mais variadas culturas, mas por outro lado, do ponto de vista de sua atualidade, eram críticas de sua realidade. Da atentíssima observação de seus dias, de tudo o que acontecia ao seu redor, do desenvolvimento da sociedade, era deste lugar, do mundo em sua atualidade, que atrizes e atores tiravam material para a elaboração e construção de seus repertórios cênicos. Portanto, companhias inteiras dedicavam-se a estudos e ensaios para obter uma excelente encenação e qualquer descuido ou desatenção poderia significar a sua desgraça, uma falência e até mesmo a morte.

Veja esta passagem narrada por Ana Portich (2008, p. 44):

> Os comediantes italianos, ao fazer uma caricatura da esposa de Luiz XIV, amplificaram os rumores de que madame de Maintenon não fosse muito católica nem de origem principesca, tornando pública uma murmuração que restringia à corte, sob risco de que a inconfidência indignasse e ameaçasse o reino. Acusar publicamente Françoise de Maintenon de devoção hipócrita constituía atentado contra o próprio soberano, daí a reação imediata deste, comunicada por um ministro ao comissário de polícia: "O rei despediu seus comediantes italianos e Sua Majestade ordena que eu vos escreva para amanhã mandar fechar seu teatro para sempre. 13 de maio de 1697".

Mesmo contestando e oferecendo argumentos para sua defesa, não houve como aliviar a pena a que foi submetida a arte do teatro naquele tempo, pois, como prossegue Portich, (2008, p. 45) "Errar em matéria poética, equivocar-se quanto à escolha do gênero para encenar determinado assunto constituía naquele momento um crime de lesa-majestade [...]". Assim, as companhias de commedia dell'arte, para funcionarem e sobreviverem, precisavam se preocupar em fazer muito bem o seu trabalho, tinham que inovar, superar, surpreender e conciliar arte e política. Artistas que formavam estas companhias estudavam, liam, se informavam, treinavam seus corpos em danças, canto, acrobacias, mímica, mágica, ilusionismo e tudo que pudesse oferecer espetacularidade e encantamento à vida ordinária. Faziam isto porque eram os próprios autores de seus espetáculos.

Somente mais tarde, no século XVIII, é que vemos a afirmação de dramaturgos, dos quais, Carlo Goldoni, nascido em 1707 em Veneza, é um dos mais conhecidos. Até então, eram artistas da cena que escreviam, dirigiam e atuavam em seus espetáculos.

CORREÇÃO DO PERCURSO: uma questão de lealdade

Tentei saltar um aspecto que envolve a commedia dell'arte, imaginando que poderia tratar das questões técnicas sem passar por aqui, um lugar de temas mais conceituais, históricos e filosóficos. Perdoe-me, mas isto é impossível. Fui e voltei diversas vezes nos arranjos dos capítulos, tentando organizar um sistema de aprendizagem recortando somente os aspectos técnicos expostos no próprio texto, como se houvesse uma sequência organizada e lógica a ser seguida, até que fui completamente vencida.

Pra você que me acompanha até aqui, se por acaso ainda não desconfiou, nosso mapa é caótico. Como a natureza, a aprendizagem empírica, a vida, como os quase três séculos de existência da commedia dell'arte, ou mais precisamente os séculos XVI ao XVIII.

Muitos artistas falaram sobre este gênero. Muitos teóricos escreveram sobre ele. Muitos países e regiões do mundo têm imagens, depoimentos, apontamentos sobre o que se supõe ter sido o fenômeno commedia dell'arte, mas ninguém, nem nada, em tempo algum, pôde provar a unicidade de seus argumentos, sem correr o risco de, ao interpretar as informações, mentir ou dar falso testemunho sobre uma arte cênica que escapou de todos os modelos, rótulos ou explicações que a enquadrassem em um único sistema preciso de elaboração e execução das coisas do teatro no mundo ocidental. Exceto a partir de sua profissionalização institucional. Eis aí a armadilha que condenou a commedia dell'arte ao final de seus tempos áureos e arrastou o teatro popular para longe do público que foi cúmplice de sua criação.

Percebe porque não posso deixar de falar disso? Porque a institucionalização da profissão de cômico/cômica foi um dado predominante para "fagocitar"[80] um fenômeno popular pela elite de uma época e a partir deste momento, teorias sobre o modo de se fazer teatro começaram a surgir e qualificar, julgar e determinar quem é e quem não é, quem pode e quem não pode ser artista da cena teatral.

Utilizo as palavras de Bolognese (in PORTICH, 2008, p. XIII), retiradas do prefácio do livro de Ana Portich, para dizer que não há técnica que se construa, se desenvolva e se mantenha sem estar ligada aos artistas cidadãos que as criam.

[80] Ato orgânico de ingestão e digestão de uma partícula estranha.

> O teatro tem como requisito essencial a comunicação direta entre atores, público e ambos são (ou deveriam ser), antes de tudo, cidadãos. Este é um forte motivo para que a arte do palco seja uma questão de Estado. Nos momentos de autoritarismo, a ação estatal se traduz em censuras, proibições, fechamentos de casas de espetáculos, perseguições, prisões além de outros expedientes. Em momentos mais brandos, abolem-se as medidas de intervenção - curiosa e maliciosamente chamadas de exceção - e as atenções se voltam para especificidades técnicas da arte do teatro. No entanto, as buscas das especificidades não deixam de estar conectadas com a política maior. Melhor dizendo, elas são partes integrantes de certa compreensão e concepção do fazer teatral em sua amplitude social.

Temos portanto uma questão, um nó que precisa ser desfeito para que se compreenda que ao falarmos de commedia dell'arte estamos nos referindo a uma soma incrível de olhares, pensamentos, conceitos e explicações para um fenômeno teatral de potência expressiva gigantesca. Por isso não podemos incorrer no erro bastante comum de tentar dar-lhe uma única justificativa ou atribuir-lhe uma única verdade histórica.

Parto de um lugar bastante frequentado por historiadores, professores pesquisadores universitários, filósofos, estudiosos como Ferdinando Taviani[81], Roberto Tessari[82], Ludovico Zorzi[83], Benedetto Croce[84] que insistem em caracterizar a commedia dell'arte por aquilo que seu nome traduz: ofício, profissão. O termo *Commedia dell'arte*, portanto, não determina uma escolha estética. Significa a oficialização do exercício de um tipo de profissão. Arte compreendida como ofício e cômico como ator. Este nome caracterizou o momento histórico em que se institucionalizou a profissão de artistas teatrais.

Isto é muito importante porque a partir do momento em que o jogo popular vira uma profissão, sendo cobrado para ser visto, muda-se a relação entre o público e o privado e o espectador torna-se um consumidor. Alteração esta que também interfere diretamente no modo de se fazer teatro, pois cidadãos passam de brincantes a especialistas e a especialização está condicionada ao gosto de uma plateia formada por integrantes de uma comunidade que se tornam seus compradores.

Fundamental saber disso porque nem sempre quando estamos utilizando o termo *commedia dell'arte*, estamos nos referindo ao mesmo período histórico. Eu

---

[81] Com Mirella Schino - *Il segreto della commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo, Firenze, La Casa Usher, 1982*
[82] *La Maschera e l'Ombra, Milano, Mursia, 1984*
[83] *L'attore, la commedia, il drammaturgo, Torino, Einaudi, 1990.*
[84] *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo. Nuova ed. Bari: Laterza, 1916*

mesma comecei meus estudos sobre o período da *commedia dell'arte* praticada pela Companhia *dei Gelosi*, através dos *canovacci* de Flaminio Scala (século XVII), com mais ênfase do que o período da *commedia all'improvviso* ou *commedia italiana* (século XV), como também foi chamado este fenômeno, antes da profissionalização. Entretanto, tempos depois, enderecei a pesquisa para a chamada "baixa commedia", que acontecia na rua, evitando os textos da "alta commedia", que acontecia nos espaços fechados.

Por ora, sabendo destas diferenças, vamos tentar abstrair o nome deste fenômeno de seu período histórico e considerar que chamaremos, daqui por diante, commedia dell'arte à arte do improviso, da máscara, do jogo popular de rua e da criação de artistas da cena teatral.

2.5.4 A improvisação na commedia dell'arte

Até que me deparasse com a commedia dell'arte, improvisar, pra mim, era o nome da disciplina, que na EAD exercitava jogos e situações baseadas em temas dos mais variados, como uma espécie de treinamento anterior à criação de personagens e de montagens cênicas de textos teatrais. Improvisação também era o ato de subitamente criar uma solução para um impasse, provocado pelo equívoco ou erro de artistas em cena, diante do que estava previamente estabelecido ou como se costuma dizer "marcado", durante ensaios e apresentações.

Estudar a improvisação e compreendê-la como o recurso de criação cênica na commedia dell'arte foi uma revelação e um aprendizado imenso sobre o processo de criação de artistas da cena quando são simultaneamente "atuadores" e autores de suas atuações. Portanto, não pretendo discutir a improvisação em seu amplo universo de definições e práticas. Meu intento é refletir sobre sua função neste gênero específico e colher mais algumas informações e dados que possam resultar no aprimoramento da relação entre a cena e o público.

Muitas vezes ouvimos dizer que a commedia dell'arte era improvisada, isto é, comediantes não apresentavam diálogos previamente escritos e ordenados em cenas ensaiadas. Por causa disso, temos a sensação de que seus espetáculos eram o resultado de certa "genialidade" expressa pela capacidade que cômicos e cômicas tinham de criar uma cena espontaneamente diante do público, na hora da apresentação. Esta crença nos dá a ideia de que suas montagens não eram oriundas da literatura

dramática como a conhecemos em nossa atualidade, mas a consequência de atitudes espontâneas de artistas em cena.

O fenômeno da improvisação na commedia dell'arte é bastante discutido por alguns estudiosos. Entre eles, Ferdinando Taviani (1997, p. 4), grande debatedor do tema, que nos oferece a seguinte pista:

> A imagem mais difundida da commedia dell'arte é a de um teatro em que reinava a liberdade e a espontaneidade da improvisação. É uma ideia falsa, confunde as causas com os efeitos: o ator parece espontâneo? O espectador deduz que está criando espontaneamente. Na verdade a ideia de que a improvisação seja o resultado da espontaneidade é moderna: de fato remonta ao romantismo[85].

E se opondo ao modo simplório de nos referirmos à improvisação (como um ato de liberdade e espontaneidade), Taviani alega que improvisar é o efeito de um grande trabalho de elaboração, estudo e organização do conhecimento sobre um determinado tema, sobre possibilidades do corpo, da voz, de operar qualquer instrumento, acrobacia e objeto, mostrando domínio e saber. Tal afirmação tira a improvisação do "território mágico e genial da criação" e a coloca no campo do "ofício da criação", atribuindo-lhe a responsabilidade de ser um efeito e não uma causa. Improvisar, portanto, não é sinônimo de ser espontâneo e nos parece que, em última instância, a espontaneidade não pertence ao universo do jogo teatral, nem é ela o que lhe atribui excelência, pois ainda de acordo com Taviani (1997, p. 4):

> Até o século XVIII a improvisação era um exercício que se praticava nas escolas, academias, cortes e também nas praças dos povoados, no âmbito de competências populares entre poetas improvisadores: em todos estes casos se tratava de uma exibição de saber e não de espontaneidade[86].

Bem, neste ponto é preciso um tempo maior para aprofundar a reflexão e por isso vamos estacionar por alguns páginas no período anterior ao século XVIII, lembrando que é no final deste século que o romantismo se afirma como tendência literária e que surgem os dramaturgos Carlo Gozzi e Carlo Goldoni, escrevendo textos para as companhias de commedia dell'arte. Retornemos então aos séculos XVI e XVII

---

[85] *La imagen más difundida de la Commedia dell'arte es la de un teatro en el que reinaba la libertad y espontaneidad de la improvisación. Es una idea falsa, confunde las causas con el efecto: el actor parece espontáneo?El espectador deduce que está creando espontáneamente.* (tradução minha).

[86] *Hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba un las escuelas, academias, cortes, y también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad.* (tradução minha).

para que possamos compreender como a improvisação era tratada antes de ser compreendida como um ato de espontaneidade pelo romantismo.

Neste momento da história, nos referimos às companhias que utilizavam textos escritos, os chamados *canovacci*, uma espécie de guia, um mapa para que artistas improvisassem a partir de uma trilha, pois a sequência organizada das cenas continha o desenvolvimento de tudo o que se queria contar. Diferente de um texto teatral, um *canovaccio* é o que hoje chamamos de roteiro. Uma narrativa de ações bastante simples, que não contém diálogos, embora em alguns deles possamos encontrar uma e outra fala ou parte de diálogos, que não são mais do que orientações de caminhos a serem seguidos. Era através destes *canovacci* que integrantes da cena seguiam um trilho comum que indicava o que deveria ser feito pelas máscaras, bem como quais suas relações.

Graças ao trabalho "Il Teatro delle Favole Rappresentative"[87] temos acesso a 40 dos 50 *canovacci* escritos por Flaminio Scalla, ator e dramaturgo da companhia "I Gelosi". A coletânea nos oferece um testemunho escrito de como se estruturavam os roteiros de commedia dell'arte em sua companhia. Segundo a tradução de Roberta Barni (2003, p. 46), o *canovaccio*

> [...] é um "texto" teatral desprovido de falas das personagens. Poderia dizer que o primeiro elemento, o da palavra - que é apenas um dos elementos constitutivos do espetáculo - falta quase sempre; em compensação, há outro elemento bastante marcado: o da ação (melhor dizendo de uma sumária descrição da ação, que já passou por uma espécie de codificação técnica), que, de qualquer modo, é mais completo do que costumam ser as rubricas de praxe.

Quando estudamos um *canovaccio*, compreendemos como as informações necessárias à uma cena - que deveriam ser as mesmas para todos e todas que a realizariam - estão organizadas dando sentido e continuidade à história da qual ninguém poderia se furtar. Podemos então deduzir que o improviso na commedia dell'arte era o "jeito" que cada ator ou atriz encontrava de fazer acontecer tudo aquilo que estava escrito em um *canovaccio*.

Mas apesar de termos um trilho para orientar a criação durante sua própria apresentação, será que o "jeito" de caminhar, que se dava de modo improvisado, era espontâneo? Será que há alguma espontaneidade na improvisação?

---

[87] O Teatro das Fábulas Representadas (tradução minha) é uma coletânea de roteiros (*canovacci*) escritos por Flamínio Scala, em 1611.

Imaginemos os repentistas nordestinos e seus jogos de desafio. Será que eles inventam o que cantam na hora em que estão cantando ou se desafiando? Quando estamos diante deles temos esta sensação, mas será que esta sensação vem da espontaneidade do repentista ou da grande capacidade de não nos deixar perceber sua elaboração artística durante a apresentação, nos dando a sensação de que tudo é realmente espontâneo em seu cantar?

O ator Esio Magalhães (Anexos, Entrevista 1, p. 227), em entrevista a mim concedida, diz que a improvisação de um repentista, cancioneiro popular, cantador, enfim, um contador de histórias cantadas, não é um ato de espontaneidade, mas a utilização de uma estratégia. Ele nos dá o exemplo de uma passagem que leu em um livro de Câmara Cascudo, do qual não recorda o nome, que falava de canções e histórias do Brasil e caracterizava algumas qualidades de versos utilizados pelos improvisadores populares como sendo: "versos quentes, mornos e frios".

Os versos frios, são versos que o improvisador conhece (verso pro careca, pro barrigudo, pro bigodudo, pra moça bonita, pra velha, pra moça casada etc.) e sabe que funciona, isto é, sabe o que vai causar (efeito cômico, dramático etc.) na plateia que o escuta. Os versos quentes são aqueles que o improvisador cria na hora em que está improvisando. Quando ele, por exemplo, vê algo que lhe chama a atenção e cria um verso sobre isso, mas só saberá do efeito que causa na hora em que o realiza. O verso morno, por sua vez, acontece quando o improvisador se serve do verso frio, que já conhece, para criar um verso quente, isto é, ele usa algo que conhece e lhe acrescenta alguma variação inédita.

Mas qual é a estratégia e no que ela se diferencia da espontaneidade? Um verso quente não seria justamente a criação espontânea de um verso inédito? Esio diz categoricamente: não!

Sem dúvida o cantador, repentista ou improvisador estaria inventando uma nova rima dentro do conhecimento da métrica, do ritmo, da batida, da estrutura desse tipo de jogo, dessa brincadeira, desse tipo de canção. O inédito é a nova combinação dos elementos conhecidos e a estratégia, a escolha desta combinação. Também é estratégico, e não espontâneo, saber o que utilizar: qual parte do verso frio para compor um verso morno; se é melhor aproveitar a chance desse ou daquele verso para criar um efeito determinado; se é melhor criar um efeito cômico ou dramático neste momento e tantas outras possibilidades.

“Mas e o verso quente? Este ele inventa! Espontaneamente?”, você poderia perguntar.

O que os improvisadores da música popular rimada estão fazendo diante de nós, como se tudo estivesse sendo criado naquele instante, é se servir de um repertório previamente constituído e do conhecimento da métrica que constitui a rima dos versos, para usar, aí sim de modo inédito, a sua criatividade. Nisto consiste a originalidade, que nos dá a ideia de espontaneidade e a genialidade dos cantadores. Nisto consiste a grandiosidade dos maiores artistas de commedia dell'arte que improvisavam: ter boa estratégia, isto é, saber se servir do material previamente trabalhado, estudado, pesquisado e que têm à sua disposição, para organizá-lo com clareza e criatividade diante do público, no momento preciso.

Ao contrário do que se supõe normalmente, os cômicos ensaiavam muito. Ensaiavam números, jogos de duplas, jogos cômicos, lutas, acrobacias, mímica, textos. Decoravam falas retiradas da literatura e as adaptavam quando necessário. O que fazia com que todos, mesmo sem saber exatamente como cada ação se realizaria em cena, se endereçassem para o mesmo lugar contando uma única história - era o *canovaccio*, o roteiro que determinava o quê e quando certas coisas deveriam acontecer.

O que nos afirma Esio, através da semelhança com cantadores e repentistas, é que a improvisação de comediantes dell’arte é o resultado das estratégias das quais se servem para conquistar o público e lhe oferecer o melhor de seu espetáculo, utilizando um material previamente conhecido. Mas Esio nos diz mais quando faz esta comparação através dos versos, isto é, das palavras, rimas e ritmos. O que seria?

Vejamos: o que era de fato improvisado na commedia dell'arte uma vez que o *canovaccio* lhes orientava sobre o quê e quando as coisas deveriam acontecer e a estratégia artística permitia que escolhessem como fazer tudo aquilo? Onde estariam os versos frios, mornos e quentes desta linguagem?

O que você acha? Vasculhe um pouco a memória, não apenas do que já viu ou ouviu sobre a commedia dell'arte ou trabalho de artistas da cena, mas também do que experimentou, se você for uma pessoa de teatro.

(TEMPO)

Sim? Onde você chegou?

Pois bem. Se você é ator ou atriz já deve ter escutado alguma vez na vida a seguinte indignação: "Nossa como você consegue decorar o texto? Eu nunca

conseguiria". Já ouviu? Se não ouviu, pode acreditar, um dia vai ouvir. Eu ouvi muitas vezes!

Interessante pensar que a grande preocupação de quem não trabalha com teatro seja a palavra, o texto. Por que será? Talvez porque a palavra seja um grande veículo da comunicação humana e associamos a ela, acima de tudo, nossa maior capacidade de nos fazer entender. Bem, mera suposição minha. Por ora retornemos ao nosso foco!

Cômicos e cômicas estudavam, treinavam e ensaiavam tudo o que lhes servia, formando assim um repertório, para caracterizarem suas máscaras, relações e situações diante do público e, seguindo o roteiro comum a todos, improvisavam. Mas o que improvisavam?

A palavra!!

Claro! Você pode ter lembrado: Roberta Barni[88] nos disse quando nos contou que nos *canovacci* não havia diálogos. Mas atenção, as palavras improvisadas também não eram espontâneas. Surgiam como o efeito de uma causa previamente elaborada. Entretanto, não surgiam da memória de quem sabe previamente o que dirá porque sabe o que lhe seria dito. Não. Os diálogos não eram o resultado de pequenas falas memorizadas e reorganizadas. Mas também não eram um ato de espontaneidade, tal qual o texto diário de cada um de nós em nossas vidas cotidianas.

Espere um pouco, nossas falas diárias são espontâneas? Ou espontâneo em nós é o modo como o conhecido se elabora? Inventamos palavras? Ou inventamos novos sentidos às palavras que conhecemos dependendo de como as organizamos e as relacionamos em diversos contextos?

Assim improvisavam, cômicos e cômicas da commedia dell'arte, como descreve Dario Fo (1987, p. 11), ao referir-se à família Rame e seu ofício de improvisar:

> Cada um conhecia uma infinidade de diálogos apropriados que naturalmente variava a cada ocasião e sobretudo conhecia perfeitamente as deixas de abertura e fechamento, isto é frases e gestos convencionais que advertiam os demais intérpretes, das variações, das trocas de situações ou da aproximação e da finalização de uma cena, de um ato ou do espetáculo[89].

[88] Na página 99

[89] *Ognuno conosceva un'infinità di dialoghi appropriati che naturalmente variava per l'occasione e soprattutto conosceva a menadito i soggetti d'apertura e di chiusura, cioè le frasi e i gesti convenzionale che avvertivano gli altri interpreti dele variante, dei cambi, di situazione o dell'approssimarsi di un finale di quadro, d'atto o di spettacolo*. (tradução minha).

Profundos conhecedores de suas máscaras, conduzidos por roteiros precisos que lhes guiavam dentro da mesma história, artistas da commedia dell'arte improvisavam suas falas. Serviam-se estrategicamente de situações previamente preparadas e sabiam aproveitar ou não do que pudesse ocorrer de extraordinário no momento da apresentação. Entretanto, davam a impressão de que tudo estava sendo inventado em ato, naquele instante.

Este modo de fazer espetáculos, improvisando falas, proporcionava às companhias um fôlego importante quanto à sua preservação. Lembremos que estas companhias se apresentavam em cidades diversas para garantir uma boa paga por seu ofício e que permanecer na cidade, dependia de ter o que apresentar, isto é, novos espetáculos.

Fazendo uma única máscara, artistas tinham maior condição de aprimorar cenas, situações, recursos cênicos e técnicos, bem como conhecer seu repertório de termos e expressões, característico de seu tipo/máscara. Quanto melhor fizessem suas máscaras, mais possibilidades teriam de encantar o público e assim permanecer na cidade. Improvisando palavras também tinham como preparar um espetáculo em curtíssimo tempo, uma vez que precisavam conceber, organizar e estudar um *canovaccio* durante o dia, para apresentá-lo à noite. E o fato do texto não ser decorado permitia que o repertório de cada máscara se adaptasse à situação na qual se encontrasse, além de ampliar constantemente o seu vocabulário. De acordo com Roberta Barni (2003, p. 31):

> Esse sistema, da "*improvvisa*", ademais, encerra outro expediente muito mais interessante: o espetáculo podia se adaptado, a cada vez, ao público presente. Desde a corte até o espectador pagante de uma sala de comédia. O que permitia que a trama fosse sendo "ajustada", e com ela o tecido verbal, os ritmos, o tempo cênico.

Natural que o impacto deste modo de conduzir as histórias fosse fenomenal. Havia um frescor na articulação de tudo o que se conhecia diante do desconhecido ato de se relacionar com o acontecimento cênico, gerado no momento exato do encontro das máscaras em determinadas situações - estas sim, previamente estabelecidas - com o público.

Agora que esclarecemos que a improvisação a que nos referimos não é um ato de espontaneidade, mas um ato estratégico, um modo de se trabalhar a criação da cena

nos dando a sensação de que tudo está acontecendo de modo espontâneo, vamos trazer à tona algumas considerações importantes geradas por este teatro improvisado.

2.5.4.1 Considerações sobre o teatro improvisado

Embora a profissionalização de artistas teatrais tenha vindo da capacidade de improvisar através da organização das ações em acordo com as palavras, improvisação e texto se contrapõem quanto a seus méritos na visão de muitos críticos e literatos até os dias de hoje.

Interessante pensar que, do ponto de vista literário este teatro improvisado é considerado de baixo nível, menor. No entanto, do ponto de vista da cena, é justamente a commedia dell'arte o fenômeno artístico que consagra o ofício da atuação e institui sua profissionalização. Não inventa a profissão, a reconhece oficialmente, a legitima.

O filósofo e escritor Benedetto Croce (s/d appud Fo, 1987, p. 13), no início do século XX, foi categórico quando disse, referindo-se ao teatro: "Sem texto (literatura dramática), nada de arte!"[90]. Afirmação que nos faz pensar que, para Croce, o teatro "improvisado" não é artístico. Rebato Croce para dizer que sem texto não há arte se estivermos nos referindo à literatura, mas no teatro, como não? Por isso me pergunto, em última instância: como se dá a arte em uma realização teatral que não parte da literatura dramática, como acontecia, por exemplo, na commedia dell'arte antes que os dramaturgos aparecessem?

Veja, estou citando Croce para ampliar a discussão, pois sabemos que alguns artistas de teatro, da atuação à crítica, também acreditam que a arte teatral está na excelência do texto dramático e por isso conferem uma superioridade do texto em relação à ação. Este tipo de distinção acaba criando uma cisão pejorativa dos modos de se fazer teatro, em que se atribui ao *teatro de texto* uma superioridade em relação ao *teatro improvisado*. Esta distinção é uma discussão bastante importante em nosso fazer, mas fugiríamos do nosso foco se seguíssemos por este caminho. O que queria compartilhar, partindo desta provocação, são duas questões pertinentes a artistas que criam seus espetáculos partindo eminentemente da atuação.

---

[90] *Niente testo (letterario-drammaturgico) niente arte.* (tradução minha).

Eis a primeira pergunta: para você, ator ou atriz, teatro sem texto não é arte? O quanto você acredita que precisa de um texto pra fazer um espetáculo artístico? Por quê? E se você não tivesse um texto para começar, por onde iniciaria a construção material, isto é, da cena propriamente dita, de seu espetáculo?

Agora a segunda: se você tivesse um texto para começar, novamente lhe pergunto, começaria por onde? Pelas palavras ou por quem as fala? E se começasse pelas palavras, você pressuporia que elas saem da boca de alguém, não?

Peço a você que anote suas reflexões sobre estas questões, porque nesta altura do mapa muitas estradas se cruzam e nos sugerem caminhos distintos para chegarmos ao mesmo lugar... melhor anotar para consultar depois, se precisar.

Antes de seguir, asseguremos onde estamos. Estamos na parada "Croce" desta viagem em busca de nosso tesouro. E esta parada nos questiona sobre a qualidade artística da improvisação em comparação a um texto predeterminado, certo?!

Então, vamos avançar...

Quando a atriz e o ator têm um texto em mãos, quando o leem, o que procuram tirar dele? A história, a palavra, as personagens? Tudo isso que mencionei? Mas há alguma ordenação nisso ou tudo pode se dar ao mesmo tempo? E quando têm um *canovaccio* ou roteiro? Ou ainda, quando há um tema ou apenas uma ideia sobre um assunto que lhes interessa? Insisto na pergunta: de onde partem para começarem a construir sua cena na prática?

E se colocarmos essas coisas, umas ao lado das outras, o que há de comum entre elas? Isto é: se dermos a atores e atrizes um texto, um *canovaccio*, uma ideia ou um tema e pedirmos para que façam uma cena a partir desse material o que seria essencial saber em qualquer um destes pontos de partida? Quando nos referimos às máscaras, por exemplo, é fundamental que se saiba *quem é*, portanto, seja qual for o ponto de partida para a construção da cena teatral, você tem que saber *qual/quem é a sua máscara*!

Você que não desistiu de mim deve ter percebido que não consigo caminhar em linha reta e que não posso deixar de fazer a seguinte pergunta: não seria exatamente isso que qualquer atriz e ator deveria saber antes de tudo: quem é você nesta ação, nesta situação, nesta cena e neste espetáculo? De modo que, quando leem um texto, vão buscar quem são as personagens, quando leem um *canovaccio* vão buscar quais as máscaras em jogo e ao terem uma ideia ou tema, vão buscar quem ou

qual é o "ser" do acontecimento cênico, pois isto é o que representam: máscaras, figuras, tipos, estados, personagens, coisas etc..

A especificidade de uma máscara é que ela não precisa de história para existir. Um personagem precisa. Hamlet, por exemplo não é "o" príncipe, ele é "um" príncipe, enquanto Arlecchino não é "um" servo, mas "o" servo conforme nos relata Allardyce Nicoll (1980, p. 7):

> [...] Hamlet existe pra nós em um só drama; todo o seu ser está compreendido no âmbito de três mil e novecentos versos da obra à qual dá nome. Ao invés disso, nosso conhecimento sobre Arlecchino, a ideia que fazemos dele, não deriva de uma comédia isolada, mas de dezenas de trabalhos teatrais em que faz suas aparições[91].

Diante desta reflexão, podemos, nesta altura de nosso encontro, ousar uma pergunta bastante complexa: o que é o teatro de máscaras enquanto linguagem cênica e fenômeno artístico? A fidelidade à montagem de um texto previamente escrito ou o acontecimento gerado por uma encenação que parte de um texto previamente escrito? Fecho com a segunda opção! E você?

Quando assistimos a este teatro nos interessa menos a história do que o que acontece a "quem" vive essa história. Como reage, como pensa, como sofre, como se diverte, enfim, tudo o que lhe acontece e tudo que faça acontecer. Falei do teatro *de máscaras* e não do teatro em geral, mas não acredito que a experiência teatral seja escutar um texto dramático, mas vivenciar a experiência dramática (no sentido grego do termo: drama como ação). Através de máscaras ou personagens.

Como você pode perceber, nosso mapa tem muitos desvios e precisamos manter nossa atenção para não nos perdermos nas muitas possibilidades de outros fascinantes caminhos. Confesso que há em mim a vontade de compreender se existe uma espécie de matriz essencial para o trabalho teatral, qualquer que seja sua especificidade, mas terei de abrir mão desta estrada agora e projetá-la para o futuro[92], pois o assunto por si mesmo já seria uma tese. Quem sabe um dia...?

No entanto, não posso abandonar o impulso de ampliar o pensamento pela aproximação que percebo desta reflexão com as artes cênicas de modo geral. E é

---

[91] [...] *Amleto esiste per noi in un solo dramma; tutto il suo essere è chiuso nell'ambito dei tremila novecento versi dell'opera cui dà nome. Invece la nostra conoscenza di Arlecchino, l'idea che abbiamo di lui, non derivano da una commedia isolata, bensì da decine di lavori teatrali in cui f ala sua comparsa.* (tradução minha).

[92] Se quiser, projete os parágrafos anteriores para o seu futuro também. Não é hora de falar sobre tudo o que eles apontam, mas pra mim, a reflexão que as máscaras trazem me serve para qualquer linguagem teatral. Quem sabe com você seja assim também. Se for, aproveite!!

através da improvisação que me aproximo do teatro enquanto linguagem artística. Este, diferente da literatura, realiza um fenômeno que se organiza diante e em função da interferência dos espectadores, no ato de sua realização.

O que quero dizer com isso, então? Sobre qual território me coloco para pensar na especificidade da atuação teatral e na efemeridade do fenômeno, ao contrário da perenidade do texto escrito? Quero me colocar no território que afirma que o fenômeno do teatro é a realização de um ato improvisado, pois na medida em que o contato entre artista e espectador é real, ambos estão vivos, um diante do outro, sujeitos a toda sorte de acontecimentos que podem ser gerados neste encontro, pois a toda ação corresponde uma reação, não há como artistas cênicos ignorarem o que está se passando entre eles e seus espectadores. Não há como fixar ação e gesto, decorar palavras e marcar movimentos, sem impedir o fenômeno artístico, se ignorarmos que o ato teatral é por natureza imprevisível.

Há, porém, modos distintos de se relacionar com esta imprevisibilidade, mas em todos eles, a disponibilidade ao improviso - seja para criar cenas "quentes, mornas ou frias", lembrando nossos cancioneiros populares - é fundamental. Por isso, discordo de Croce e de todos e todas que afirmam que a arte do teatro está na dramaturgia, compreendida como literatura dramática.

O estudo da commedia dell'arte me fez conhecer, ao longo de todos esses anos, que a arte teatral é o que resulta dos encontros entre seres humanos vivos e presentes e que por si só, isto é um ato de improvisação nada espontâneo.

Um texto é um objeto material, um documento que fixa um acontecimento. Pode ser guardado por muito tempo sem alterar o seu conteúdo. Já a cena teatral não fixa nenhum de seus acontecimentos, que estão no aqui e no agora da relação entre quem atua e quem está diante da atuação. Um excelente texto não assegura um excelente espetáculo, mas excelentes improvisadores e improvisadoras sim, independentemente do texto. Por quê? Tendo a acreditar que sendo o teatro uma arte em que atrizes e atores são veículos de sua expressão, diria que é a qualidade da atuação, o que caracteriza a qualidade da arte teatral.

Estar diante da cena não é a mesma experiência que estar perante um quadro, um vaso ou qualquer obra de artesanato, televisão, uma tela de cinema, ou ouvindo um CD. Quando estamos presentes às coisas, mesmo que sejam objetos artísticos, obras de arte, podemos nos emocionar com elas, mas elas não podem se emocionar conosco.

Atriz nenhuma que está projetada na tela de um filme pode ouvir alguém que lhe faça um elogio em voz alta ou qualquer brincadeira de mau gosto. Não pode ouvir uma respiração, nem perceber movimentos vindos da plateia. No teatro sim, qualquer que seja a sua linguagem. No caso específico da commedia dell'arte, ou do teatro popular de rua, não só pode ouvir como se faz necessário que ela se relacione com o que foi dito, uma vez que os espectadores também ouvem e de alguma maneira, esperam sua reação. Há um instante, um átimo de segundo que seja, em que todas as pessoas presentes esperam a reação que vem de quem está em cena, ao que foi provocado por quem está na plateia.

Parece óbvio, não? E é. Assim, temos um problema quando ignoramos esta situação, pois é justamente aqui que palavra, gesto, ação, cena se realizam improvisadamente. E é nesse "micro" instante da atuação que se escolhe como o próximo passo será dado. Então perceba: o que define o *como fazer* algo em cena não é o conhecimento prévio daquilo que deve ser feito, nem a espontaneidade, mas a capacidade de se deixar afetar por aquilo que não se espera e que o ator ou a atriz, *estrategicamente* - como nos coloca Esio Magalhães - aproveita para engrandecer o ato cênico.

Qualquer relação, por menor que seja, interfere, modifica, altera a cena, fazendo com que cada gesto, movimento, ação, modo de dizer a palavra seja inédito porque se renova a cada apresentação. Entretanto, não inventará uma nova história, senão uma nova maneira de contar a história que se pretendeu desde o início. Então, se de um lado podemos considerar que a expressão artística do improviso não é mero espontaneísmo, de outro, não podemos atribuir ao texto 100% da responsabilidade de realizar um espetáculo, mesmo que consideremos a convenção da quarta parede, ainda que o espetáculo seja criado para provocar a ficção e que não haja relação direta entre a cena e a plateia. Ora, não foram poucas as vezes em que, no decorrer de uma apresentação com esta convenção, uma atriz ou ator interrompe a cena para se dirigir a algum pessoa da plateia cujo comportamento a/o desagrada ou atrapalha. Ou não consegue impedir que a fala de algum espectador tocado pelo que é dito, revide e interpele quem está atuando.

Atuar é correr riscos porque atrizes e atores são, em última instância, provocadores de emoções em si e nos outros. Por todas estas considerações sobre o improviso, afirmar que o teatro que aprendi a fazer com a commedia dell'arte e as máscaras, por mais que possa ter um texto, é um fenômeno improvisado que se dá no

encontro de atuadoras/atuadores com espectadoras/espectadores através da apresentação de um espetáculo.

Aprofundar a compreensão da improvisação e a necessidade, inevitável, de sua utilização na atualidade do trabalho teatral, me fez chegar a dois lugares: um deles pertence ao processo de criação e outro, ao ato da apresentação.

Antes, porém de entrarmos nesta questão, seria muito bom mergulharmos na máscara como linguagem codificada. Para isso, precisaremos conhecer alguns de seus efeitos a partir de sua prática. O próximo capítulo oferece referências do recorte de aprendizado que extraí dos cursos que ministro desde o ano 2000 e com os quais, com a tarefa de ensinar, aprendi muito sobre como falar da máscara do ponto de vista de suas técnicas expressivas.

CAPÍTULO 3: A MÁSCARA ATRAVÉS DO BARRACÃO TEATRO

DECIFRANDO O MAPA

Sirvo-me da experiência desenvolvida em três cursos realizados pelo Barracão Teatro: O Ator e a Máscara, Commedia dell'Arte e Comédia *delarte* Brasileira e peço licença, com todo o respeito, à tradição e ao conhecimento que veio antes do meu, que me inspirou e ao qual fui leal durante todos esses anos de pesquisa, para me ater daqui por diante às descobertas, que insisto, não são novidades nem exclusividades minhas, mas são o jeito, o modo e a visão de artistas que atuam neste espaço de criação. Vou contar um pouco desta história.

Dois anos após a fundação do Barracão Teatro, Esio Magalhães e eu começamos a ministrar, anualmente, cursos intensivos baseados na utilização de máscaras para artistas que tinham alguma experiência em teatro, independentemente da sua experiência com a máscara. Nosso objetivo era oferecer a atuadoras e atuadores a vivência prática das possibilidades que a máscara teatral oferece para a formação ou aprofundamento de seus trabalhos. Inicialmente realizávamos um único curso, com duração de duas semanas, em dez dias de oito horas. Totalizávamos 80 horas de trabalho intensivo.

Compreendíamos, naquele momento, que a qualidade intensiva era mais eficiente para o aprendizado de um tipo de teatro, do qual não se tinha muita referência prática. Acreditávamos que a imersão traria resultados mais profundos, fundamentalmente porque era preciso, antes de lidar com a máscara, compreender o trabalho do corpo. Para que o corpo respondesse com prontidão à proposta, o exercitávamos muito para que ele se remodelasse rapidamente, respondendo aos estímulos. Desta maneira, pela manhã, realizávamos os trabalhos físicos e técnicos. À tarde, os jogos e as improvisações com máscaras.

Com o passar dos anos, esta organização foi se modificando, nossa experiência se ampliou e diferenciamos especificidades que poderiam ser aproveitadas de modo diverso por diferentes aprendizes. Assim, dividimos em módulos distintos o que antes fazíamos em um único módulo e acrescentamos ao trabalho mais um tipo de máscara. Batizamos os módulos de: 1. O ATOR E A MÁSCARA, um curso voltado para o estudo do que pode um corpo em cena através da ação, reação e construção física do pensamento; 2. COMMEDIA DELL'ARTE, um curso sobre as especificidades que

constituíram este gênero popular teatral, com ênfase na construção física de uma máscara tipo e tudo o que isto determina na realização do jogo cênico, através da improvisação; 3. MERGULHO NA MENOR MÁSCARA DO MUNDO[93], ministrado por Esio Magalhães, um curso sobre a especificidade da máscara do palhaço; 4. COMÉDIA *DELARTE* BRASILEIRA, um curso complementar ao conhecimento prático da commedia dell'arte, que corresponde ao aprofundamento deste tipo de teatro, com máscaras criadas por nós a partir de tipos urbanos encontrados nas metrópoles do sudeste brasileiro. Recentemente, me refiro a 2016, acrescentamos um módulo relacionado inteiramente à criação: 5. OFICINA CÊNICA - CONSULTORIA, PROVOCAÇÕES E REPAROS EM GERAL, em que selecionamos projetos com a mesma afinidade de linguagem entre eles e com o Barracão para, sob o olhar da atuação (Esio Magalhães) e da direção (minha), serem provocados a encontrar novas pistas para seguirem com o desenvolvimento de sua criação e montagem. A divisão por módulos nos permitiu aprofundar o trabalho proposto pelos distintos tipos de máscaras, possibilitando que artistas aproveitassem os cursos a fim de aplicá-los em suas práticas teatrais de acordo com os próprios interesses.

Ao me servir da experiência vivida nestes cursos para escrever sobre a pedagogia da máscara, meu objetivo é organizar, diante de você, o material pedagógico que deles extraí para atender necessidades do trabalho de formação de artistas da cena neste tipo de linguagem. Assim, ofereço imagens que resultaram do desenvolvimento desta pedagogia, sem me ater à descrição de como desenvolvemos os cursos no Barracão Teatro. Desta maneira, sua imaginação pode ter mais elementos para compor este mosaico, lhe permitindo encontrar outras pistas para decifrar o mapa que você está lendo.

Novamente lembro que meu desejo é possibilitar a formulação de suas próprias questões. Entretanto, neste momento, forneço através do uso da máscara, algumas experimentações necessárias para a compreensão da concretude cênica, da materialidade da ação física, da objetividade da expressão.

A cada ano o mesmo módulo é reelaborado, pois as turmas não são iguais. Embora os conteúdos passem pelo mesmo lugar, o modo de utilizá-los, de fazê-los chegar a artistas que estudam conosco, é bastante diferente. O que tem de muito bom

[93] Não usarei este curso como referência para a pedagogia da máscara, uma vez que não é minha especialidade e sim de Esio Magalhães.

nisso é que a variação das pessoas não permite nossa acomodação a uma única forma de proceder. Assim, nosso aprendizado e conhecimento se desenvolvem junto com o aprendizado e desejo de experimentação das turmas. Observando e direcionando este trabalho a cada ano, conseguimos rastrear o que reaparece como elemento comum a todos eles. Gostaria, então, companheiro ou companheira de viagem, que a partir de agora você me acompanhasse, lendo minhas palavras como sugestões de caminhos para o desenvolvimento de uma lógica de construção do seu trabalho, através da máscara.

A maneira como vou expor as coisas, porém, pode se confundir com regras fixas, modos únicos e provocar em você a dicotomia entre o certo e o errado. Não gostaria que você caísse nesse tipo de tentação, pois existem caminhos que levam você a belas paisagens e destes, em geral, gostamos bastante. Existem outros que nos jogam ainda mais no vazio e cair nisso, quase sempre é uma sensação desagradável. Ambos podem ser certos ou errados. Depende de onde você está querendo chegar. Estes dois caminhos, se forem afirmativos dentro da sua experimentação, poderão lhe ensinar, abrindo alternativas jamais imaginadas por mim.

Faço esse alerta porque quando oriento práticas com estudantes de teatro, eles estão diante de mim e, neste nosso caso apenas eu, na concretude de minhas palavras escritas, estou diante de você, que é imagem pra mim. Lembra que falei isso nas primeiras palavras sobre a entrega? Se não se lembra, por favor, volte para a introdução, releia-a e retorne aqui, só pra nos assegurarmos de que somos leais às nossas promessas, pode ser?

Sem ver o que você faz a partir do que escrevo, não posso orientar sua prática, só posso desejar que você confie no que faz e desconfie do que digo quando o resultado de sua experiência entrar em confronto com minha afirmação. Mas desconfiar não significa negar, portanto, não desista de mim, mesmo que o seu resultado me contradiga. O que estou afirmando vem da minha prática de trabalho. Tenho motivos pra dizer o que digo e caminho longo para assegurá-los. Se desconfiar de mim enquanto estiver estudando este mapa, não feche seus caminhos com uma resposta rápida. Procure clarear, nortear, amadurecer a pergunta. Então siga! Mas claro, procure concluir as etapas de seu trabalho com algumas respostas. Mesmo que lhes pareçam inseguras e que possam ser mudadas futuramente, encare-as como pistas, passagens, direções. Respostas de verdade a gente só começa a dar quando é mais velha/velho, porque pensamento e prática se aninham melhor com o passar do

tempo, se formos leais aos caminhos, ainda que nossos mapas possam conter trechos inconfiáveis.

Podemos começar?

Então vamos lá:

3.1 A preparação do corpo para o uso da máscara.

Comecemos por nos perguntar - que corpo é esse que veste a máscara?

É, sem dúvida, um corpo que se conhece e se pratica permanentemente, em atividades que lhe permitam desenvolver suas potencialidades físicas e energéticas, ao mesmo tempo em que exercita a percepção e a capacidade de controle de seus movimentos no ato de suas escolhas. Não saberia dizer qual tipo de atividade específica treinaria seu corpo para chegar nesse lugar sem trabalhar presencialmente com você, mas creio ser possível falar de algumas referências importantes, que podem ajudá-lo a descobrir a qual atividade física de treinamento seu corpo responde melhor.

A forma de um corpo o define por fora, mas para que esta forma se construa, de fato, de modo expressivo e não seja uma mera aplicação de alguma imagem sobre seu corpo, o lado de fora tem que ser o resultado do trabalho realizado do lado de dentro. Sim, como se mergulhássemos dentro de nós mesmos.

Segundo Ivaldo Bertazzo[94] (2004, p. 10):

> Ao se concentrar na percepção do gesto, encontram-se nuances de sensações, de flutuações e vazios que podem nos instruir não somente sobre a experiência mais íntima de cada um de nós, mas também sobre o funcionamento geral de funções mentais e motoras.

Pode parecer complicado para quem não tem intimidade com a musculatura do corpo, mas no fundo não é e para que isso aconteça, é preciso prestar atenção a este corpo muscular interno, que poderíamos chamar "corpo vermelho" (só para atribuirmos uma imagem à palavra). Este corpo, mesmo estando do lado de dentro de nós, é concretamente perceptível e palpável, pois ao contrairmos e relaxarmos a musculatura, temos a sensação física do movimento que acabamos de fazer. Experimente!

---

[94] Coreógrafo, professor de dança e terapias corporais, dirige desde 1975 a Escola de Reeducação do Movimento, em São Paulo.

Quando movemos nossa musculatura, dedicando nossa atenção ao que estamos fazendo, começamos a ter determinadas sensações (você foi convidado a experimentar algo assim no capítulo 1). Esta consciência nos coloca em contato interno conosco. É como se entrássemos em nosso corpo ao mesmo tempo em que mantivéssemos um contato explícito com o mundo exterior, através do nosso olho que enxerga o que está fora de nós.

Para chegar neste lugar, costumamos nos servir de exercícios que liberam a energia acumulada em nossas articulações, produzindo o necessário para o trabalho cênico. Vale a pena recordar que nosso corpo cotidiano produz energia para aquilo que é comum e convencional em nosso dia a dia. Não precisamos nem nos preocupar com isso e muitas vezes só notamos esta energia quando nos sentimos desvitalizados. Aí pensamos: "puxa estou sem energia"!

No trabalho cênico, porém, temos de intensificar nosso corpo até alterarmos nosso estado de consciência para dilatarmos nossas percepções. Fazemos isso através de exercícios físicos, que produzem mais energia do que o habitual, como se aquecêssemos as turbinas de um motor, capaz de nos fazer mais sensíveis e mais potentes fisicamente. Durante muitos anos de treinamento e prática utilizei os exercícios acrobáticos para colocar o corpo na potência justa exigida pelo uso da máscara, conforme disse a você, mas o acidente que sofri deixou algumas sequelas físicas e diminuiu minha capacidade acrobática, então tive de recorrer a outros modos de chegar à mesma potência produzida pelos exercícios que praticava antes.

Em um primeiro momento, reconhecendo que a acrobacia nos coloca em risco, associei a ideia do corpo em estado de risco à invenção de novas dinâmicas para o treinamento através da corda e bastão. Diante da corda, nosso corpo se compreende em perigo, uma vez que sabe que deverá superar um obstáculo - saltar a corda - em um tempo certo, com movimentos precisos, evitando ser apanhado por ela ou tropeçar no meio da ação de saltá-la. O mesmo se passa com o bastão. Não conseguir apanhá-lo pode significar levar uma bastonada em qualquer parte do corpo. Colocar um corpo diante do risco é redobrar sua capacidade de atenção e sua percepção. É também uma condição que exige uma destreza maior, uma grande habilidade em mover-se dentro de um espaço de tempo determinado.

Além do risco, procurava desenvolver práticas que possibilitassem a realização de movimentos com menor esforço e maior rendimento físico. Para isso é necessário aumentar o controle dos movimentos em sua execução no tempo e no

espaço: Onde me colocar em relação ao obstáculo (corda a ser saltada ou bastão que está para ser lançado)? Quanto tempo tenho para sair de onde estou e entrar na corda no tempo justo para saltá-la? Quanto tempo preciso para apanhar o bastão que vem em minha direção e escolher para onde enviá-lo depois de recebê-lo?

Inês Bogéa (2004, p. 10) quando se refere ao trabalho corporal de Ivaldo Bertazzo na dança, nos diz que:

> Simplesmente prestando atenção aos movimentos mais corriqueiros, já se pode redistribuir tensões. Modificando hábitos e reeducando os gestos cotidianos, pode-se conquistar o prazer de ser dono do próprio corpo. Todo gesto deve acordar alguma sensação prazerosa, livre do automatismo de movimentos sem direção ou presença.

Posso confessar, sem maiores preocupações, que foi isso o que fiz, sem saber exatamente que o fazia, pois a intimidade com meu corpo, instintivamente me apontava este caminho.

Quando pratico com ou treino artistas da cena, o prazer é um parâmetro relevante porque esta sensação desafia o medo e o coloca em seu devido lugar. Dessa forma, sentindo prazer, o medo torna-se um companheiro do trabalho, um aliado do enfrentamento, afastando a ideia de impedimento - "não faço porque tenho medo". Aprendizes de diversas origens, idades, gêneros, várias vezes me dizem: "não sei pular corda, sempre tive muito medo de fazer isso". Quando ouço essa afirmação, pergunto: "e agora, neste momento, você quer experimentar ou não?". A maioria permanece e experimenta, mesmo porque às vezes é mais difícil admitir perante as pessoas que estão tentando, que você não vai tentar, do que simplesmente não desistir. Só esta necessidade já coloca o corpo em outro estado de atenção, pois o obriga a enfrentar o medo.

Isso serve pra tudo, hein?! Não só para a máscara, nem só para o teatro... serve pra vida! Experimenta!! Arranja um grupo de pessoas e vai pular corda. Pode ser bom!! O que menos importa é se você pula bem uma corda. O que nos interessa aqui é que a disposição ao enfrentamento e as tentativas de ajustar o corpo ao tempo e ao espaço são extraordinárias em sua vida, pois possibilitam que você perceba a sensação concreta do poder de seu corpo e isso dá muito, muito prazer.

O coletivo contribui demais para isso, pois a ação de entrar, pular a corda e sair, está ligada ao movimento de outros corpos que estão a sua frente e atrás de você. Não é a explicação ou o entendimento racional que faz alguém encontrar o tempo

justo, mas a escuta do corpo, a percepção do tempo do outro, dos movimentos ao seu redor. Quando um corpo com medo se integra ao conjunto de corpos que realizam a mesma ação que o apavora, ele pertence ao coletivo e é este que o impulsiona a compreender fisicamente o tempo de realização da ação. É quando sua atenção desloca o foco para o outro e seu corpo aceita realizar o que o impulso, provocado pela relação entre os movimentos, o convida a fazer.

Esta concentração é a ideal, pois mantém você com um olho para dentro do corpo e outro para fora. Recordo Yoshi Oida (1999) quando nos diz que a concentração não é o que nos coloca para dentro, mas o que nos ancora por dentro e nos abre para fora. Oida utiliza o exemplo de um lutador que combate dez lutadores ao mesmo tempo, dizendo que se o combate se der entre um homem contra dez homens, provavelmente este um perderá a luta, mas se o combate for entre cada golpe a chance do lutador unitário aumentará, pois será um golpe contra outro golpe.

Partindo desta reflexão, procurei imaginar como realizar este tipo de ação sem precisar ser uma lutadora. Cheguei a um exercício com bastões que nos coloca em uma situação similar: uma jogadora ou jogador vai ao centro de uma roda em que demais jogadores têm cada qual um bastão. A qualquer momento, uma jogadora ou um jogador pode arremessar seu bastão em direção ao centro. Quem está no centro deve pegar o bastão e devolvê-lo[95]. Este exercício é um dos últimos de uma sequência de exercício de bastão em roda.

Nos anexos estão algumas sugestões de exercícios com corda e com bastão. Parta deles e depois invente outros que são necessários pra você, seu corpo, seu grupo. Também é divertido, prazeroso e necessário aumentar o nível dos desafios, pois o corpo, inteligente como é, tenderá a reproduzir mecanicamente o que já sabe fazer!! Tome o desafio como um brinquedo novo. Só não se esqueça de trazer para a brincadeira tudo o que dissemos sobre músculos, atenção, concentração. Pra garantir, releia na página anterior a citação de Inês Bogéa.

Leu? Ótimo! Podemos seguir...

Os treinos com corda e bastão fazem nossos corpos chegarem onde é preciso quanto ao nível de energia e de dilatação para o uso da máscara, mas também os deixam bem agitados. São ótimos para o treino das relações, dos códigos, das regras que constituem os jogos cênicos e sempre me pareceram bastante interessantes para a

[95] A descrição completa do exercício está no anexo que contém a descrição prática dos exercícios.

preparação dos corpos que, em seguida, vão trabalhar personagens, máscaras expressivas, cenas e relações.

Minha curiosidade de pesquisadora me levava a querer saber que outro tipo de treinamento poderia fazer com que nossos corpos tomassem contato com nossa energia sem tanta grandeza externa, sem tantos movimentos no espaço como saltos, corridas, coisas assim. Já tinha tido contato diversas vezes com treinamentos energéticos do Lume[96] e achava muito interessante a qualidade de energia daqueles corpos em ação.

Por acaso - se é que isso existe - Carlos Simioni[97], ator do Lume Teatro, ofereceu uma oficina de voz, da qual participei e que foi bastante reveladora, levando-me à consciência de mais uma estratégia na condução do corpo aprendiz, que poderia ser aplicada em nossos cursos de máscaras. Simioni utilizava um exercício para criar a estrutura física do som, pois segundo ele, a voz precisa de um apoio muscular capaz de abrir espaços internos por onde ela possa circular, ser projetada e controlada, sem esforço ou sofrimento. Este exercício, aparentemente simples, nada mais é do que realizar movimentos contínuos, fluidos, deixando o corpo seguir por sua lógica de apoios e transferências de peso, sem que a razão antecipe o próximo passo.

A fluidez dos movimentos obriga o pensamento a acompanhá-los sem julgá-los nem explicá-los. Esta dinâmica de movimentos contínuos, acompanhada por imagens como opor/torcer/direcionar, produz calor, pois agita átomos e moléculas e, assim, dilata o corpo, o expande no espaço e altera nosso estado de atenção e percepção. Esta alteração intensifica nossas sensações e, por sua vez, estimula a imaginação. Eis, portanto um corpo preparado para emitir sons.

Cuidado, aprendiz, você precisa estar em contato com você mesmo, colocando toda a sua atenção do lado interno de seu corpo, através da imaginação. Se sua atenção estiver apenas do lado externo de seu corpo, ao mover-se tanto, você irá se cansar, isto é, gastará a energia que naturalmente seu corpo produz para o seu dia a dia, sem produzir mais energia, certo? Está claro até aqui?

Pois bem, percebi que este trabalho de produzir energia, deveria preparar o corpo para qualquer trabalho cênico. Comecei a utilizá-lo e seus efeitos são extremamente positivos para distanciar atores e atrizes de seus estados cotidianos e

[96] Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. www.lumeteatro.com.br

[97] "Ator – pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985." Disponível em <www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores >. Acesso em: 23/06/2017.

envolvê-los nas sensações físicas produzidas por seus corpos em trabalho de dilatação. Não é bom confundirmos isso com o aquecimento, pois podemos nos aquecer dobrando as articulações e alongando alguns músculos. Só com isso, seu corpo já sabe que você irá fazer algum esforço. Ele se aquece, mas não altera, necessariamente, seu estado profundo de percepção.

Prefiro chamar esse momento de preparação para o uso da máscara, pois para vesti-la, nosso corpo não pode ser um corpo cotidiano. Quando iniciamos este tipo de trabalho físico muitas vezes temos a sensação de que não iremos aguentar. A mente, mistura informações e produzindo ideias de exaustão pede com frequência pra gente parar, mas se insistirmos veremos que nosso corpo encontra caminhos que não o deixam, sempre por causa da mente aliada ao cérebro, acreditar que sofre.

No aprendizado da criação desta estrutura física de um corpo extra cotidiano, percebi que quanto mais expandíamos os músculos, mais produzíamos energia e criávamos espaços internos, como se os ossos pudessem ultrapassar os limites do corpo, descolando-se da musculatura para nos fazer crescer de tamanho.

Foi durante este trabalho que escutei mais uma das expressões que compuseram partes do mapa que conduziu meu percurso, algo parecido com: "é preciso esculpir a musculatura com o nosso trabalho diário". Ao ouvir isso, foi a primeira vez que pensei nos músculos como "matéria modelável", como o barro, a argila que eu modelava para fazer uma máscara. É possível repetir um movimento muscular, causando a mesma sensação física, porque você esculpe a musculatura através dos movimentos.

Sinceramente, não sei se foi exatamente isso o que Simioni disse, mas garanto que foi isso o que eu escutei. E se você me pergunta como esculpir a musculatura, respondo de um modo bem simples: contraindo e expandindo (apertando e afrouxando, se preferir) os músculos; torcendo seu corpo como se fosse um pano; brincando com o espaço através dos movimentos (movendo cada parte do corpo de modo independente, não use o corpo como se fosse um bloco único, perceba suas articulações, dobras, as molas flexíveis como tornozelos, metatarsos, joelhos e pulsos. Para cada movimento provocado, outros serão convocados simultaneamente para equilibrar o corpo. Procure perceber cada movimento, opondo a direção dos vetores de cada um em relação ao outro); mantendo um fluxo contínuo, seguindo os impulsos gerados pelos próprios movimentos, como se o ar fosse muito denso e para deslocar qualquer parte de seu corpo fosse necessário empurrar, perfurar, penetrar, puxar o ar.

Durante este trabalho físico você perceberá o aquecimento do corpo, o que nos revela quanta energia estamos produzindo em nosso próprio corpo. Movendo - se em torção e oposição muscular continuamente, a energia também produzirá seu fluxo percorrendo todo o corpo, nos dando assim a sensação de aumento de nossa potência. Imagine que entre os ossos e a musculatura existem pequenos corredores vazios por onde a energia passa.

Trocando em miúdos, crie uma resistência a qualquer movimento sem impedi-lo de acontecer, apenas fazendo-o ultrapassar o ar que o envolve. Não endureça o músculo, travando a articulação. Lembre da fluidez do movimento, de sua continuidade. Lembre-se dos espaços vazios por onde a energia pode transitar dentro do seu corpo.

Pessoa companheira desta trajetória, se você fizer isso, vai suar muito! Seu corpo vai esquentar tanto que encharcará sua roupa. Por isso aconselho a quem naturalmente sua muito, que tenha uma toalha e uma segunda troca de roupa para a continuidade do trabalho, depois da fase preparatória.

Chegando a este estado, seu corpo estará pronto para vestir uma máscara, pois estará muito além do comum, estará imantado. Com este corpo, agora sim um corpo cênico, seu olhar verá tudo ao seu redor sobre outra perspectiva, sua concentração estará plena e você terá um espaço interno vazio para receber tudo o que chegar até você. É neste corpo que a máscara, neutra ou expressiva, deverá ser colocada para alcançar sua grandeza e esta sensação não poderá ser abandonada até que o trabalho tenha terminado inteiramente.

Ora, do que é que estamos falando afinal de contas? Estamos falando da tal "presença cênica", imprescindível para qualquer corpo em cena. Então, é esta imagem que temos de oferecer: um corpo energizado, quente, dilatado, pronto para fazer qualquer coisa que se proponha, pois, estando imantado, atrairá para si todos os olhares ao seu redor.

Este corpo presente foi chamado na aula de Simioni de "Figura do Santo" e a esta figura foram atribuídas algumas características, que lhe posicionavam as partes do corpo, umas em relação às outras: do plexo solar sai a luz de um farol; das omoplatas saem duas asas enormes; sobre sua cabeça há uma grande coroa e sua cintura equilibra uma saia rodada em forma de cone. Acrescentei a isso mais uma informação: você caminha sobre um chão de areia sem deixar as suas pegadas.

Experimente! Mas só faça isso depois de trabalhar toda a energia de seu corpo conforme as indicações acima. Em seu corpo dilatado, encontre sua "Figura do Santo". Caminhe com ela e realize uma simples ação física, olhe ao seu redor e perceba: é ou não é diferente do seu estado cotidiano?

Quando me vi nesta estrutura de corpo, mais uma vez me senti pura máscara neutra, pronta para receber tudo o que acontecia ao meu redor, envolvida por dentro e por fora, capaz de mergulhar nas frestas, no invisível das relações, no indizível, mas perceptível acontecer de um universo sutil. Então, somente era necessário respirar para fazer ver o quanto este corpo percebia o mundo ao seu redor e se deixava afetar por ele.

Considero que "A Figura do Santo" é a imagem de um corpo intenso presente. Um corpo alterado, em estado de prontidão e percepção, concentrado e atento. Não é uma personagem, não é um tipo, é uma relação física, afetiva e energética entre seu corpo muscular, sua estrutura óssea, sua respiração e sua atenção. É um corpo que está em seu ponto de partida, preparado pra iniciar, para vir a ser. É um corpo pronto para se tornar qualquer outro corpo. É portanto, uma máscara neutra.

Agora que seu corpo está pronto para que você possa colocar uma máscara sobre ele, vamos conhecer alguns dos códigos essenciais para que a máscara possa existir em cena e ser vista como um ser e não como um objeto ou adereço que cobre o rosto de alguém.

3.2 Algumas matrizes

Chegamos às matrizes através de cursos e experimentações que realizamos durante a pesquisa “Dramaturgia da Máscara”, da qual trataremos especificamente no próximo capítulo. Desta vez, sugiro a você que permaneça aqui, mesmo se estiver curioso em relação ao que virá. Siga este percurso, pois ele é importante para compreender o próximo em que falaremos da criação através das máscaras, mas não do modo preciso de utilizá-las.

Para que uma máscara se expresse, ela irá lidar com alguns aspectos básicos, que chamaremos de matrizes estruturantes da linguagem das máscaras: foco, interesse e ação; estados; velocidade e ritmo. O *foco* localiza o objeto com o qual a máscara se relaciona; o *interesse* nos mostra como o objeto afeta a máscara; a *ação* revela como a

máscara responde a esta afetação; os *estados* modificam seu ânimo e seu humor; e a *velocidade* e o *ritmo* nos expõem a urgência da máscara.

Por que chamamos de matriz estruturante da linguagem? Porque qualquer máscara do teatro ocidental[98], seja ela neutra ou expressiva, meia ou inteira, didática ou espetacular[99], usará estes elementos para se expressar e nos fazer compreender e acompanhar o que lhe acontece.

Esmiuçemos então estas matrizes.

3.2.1 Foco, Interesse e Ação

Tudo parte da máscara, seja ela neutra ou expressiva. Isto significa que o impulso primeiro para qualquer movimento do corpo sai da sua cabeça, movida por seu pescoço. É assim que começamos a dar vida à máscara. Se for uma máscara neutra, seu ponto de partida será um corpo neutro (como o corpo que acabamos de preparar antes do uso da máscara, de acordo?) , isto é, um corpo sem características particulares, em estado de calma, mas não vazio de afetos. Se for uma máscara expressiva, seu ponto de partida será um corpo expressivo, isto é, com um eixo determinado por sua construção física, que logo nos sugere um caráter bem definido no espaço.

Ao mover a máscara é como se o rosto que está por trás dela se colasse ao seu, interno, tornando-se o rosto exterior, aquele que está exposto a quem o vê. Para se relacionar com qualquer coisa uma máscara tem que ver esta coisa. E como ela faz isso? No momento em que ela se acopla ao rosto interno, o olho de quem usa a máscara não importa mais. O olho que vê e enxerga o mundo é agora o olho da máscara, mas há algo importante a ser considerado: a máscara é uma forma definida no espaço, tanto os olhos quanto o rosto-máscara não têm músculos, seus traços não se mexem. Se quem usa a máscara move seus próprios olhos por trás dela para enxergar alguma coisa, irá se dar conta de que, necessariamente, a máscara não viu o que os olhos de quem a veste, viram. A não ser que ela se mova junto com os olhos

[98] Existem máscaras do teatro oriental que têm características completamente diferentes das ocidentais, como as balinesas, por exemplo, que dançam, constituindo um modo diverso de se relacionar com o público e de se fazer compreender.

[99] Apenas para diferenciar o uso de máscaras em treinamentos e estudos e o seu uso em cena, nos espetáculos.

atrás dela. Se você usar seus olhos sem mover a máscara, o que se revela é que há alguém por trás daquela máscara.

Como enxergar um objeto trocando o olho que está por trás da máscara, que já não tem importância, por um olho que é uma forma fixa, num rosto de traços fixos? Respondo com uma nova pergunta: onde está o olho da máscara? Tente responder experimentando o exercício que sugiro logo abaixo antes de ler minha resposta, pode ser? Vamos lá, não tenha preguiça!! Aprecie a viagem, controle a tentação de chegar logo ao seu destino final!

Experimente o seguinte exercício: escolha um de seus braços. Dobre o cotovelo, de forma que você veja a palma de sua mão à frente de seu rosto. Gire-a para um lado por meio do pulso: se escolheu o braço direito, gire a mão para a esquerda e vice versa. Depois, juntando os quatro dedos - indicador, médio, anular e mindinho - encoste o polegar na segunda falange do dedo médio. Imagine que do pulso até seu cotovelo você tem um corpo e do pulso até a ponta do dedo médio você tem uma cabeça. Portanto seu braço se transformou em um ser independente, que será manipulado pelos teus movimentos.

Comece a mexer o pulso imaginando que este pulso é o pescoço que articula a relação entre mão/cabeça e o resto do braço/corpo. Experimente este deslocamento da mão/cabeça pelo pulso/pescoço. O braço/corpo apenas acompanha o movimento da mão/cabeça. Coloque um objeto qualquer diante deste "ser" e o faça enxergar o objeto, movimentando seu pulso. O que você observa? Que parte da mão/cabeça você aproxima do objeto para ter a impressão que este ser está vendo o objeto? A parte mais exterior, ou mais interior da mão/cabeça? A ponta do dedo médio, não? Pois aí está a frente desta cabeça, como se a ponta do dedo médio fosse o nariz, porque é a parte que mais se destaca do todo.

Talvez você tenha reparado que, ao juntar o polegar na segunda falange do dedo médio, formou-se um pequeno orifício, que poderíamos considerar os olhos desta cabeça/mão, não poderíamos? Olhos que ficam na lateral da cabeça/mão, de modo que o nariz continua sendo a ponta do dedo médio, certo? Experimente mover a mão/cabeça como antes e observe de que maneira a máscara vê o objeto. Ela precisa

daquele orifício/olho para ver o objeto? A ponta do dedo médio/nariz não continua sendo o suficiente para que você tenha a sensação de que o ser em questão está vendo um objeto diante dele?

Aproveite esta experiência e faça as suas anotações antes de continuar. Coloque no papel o que percebe, as sensações que afetam você, as dúvidas sobre o procedimento, as opiniões que tem a respeito do que experimenta. Pense um pouco sobre o que está vivenciando. Assim você não irá simplesmente me seguir, irá concordar ou discordar de mim, mesmo se quiser me acompanhar incondicionalmente.

Peço isso a você porque acredito que aprender uma coisa tem mais a ver com confiar no percurso, do que saber a resposta. Então, divirta-se um pouco experimentando uma prática e produzindo um pensamento sobre ela. Depois anote seu pensamento.

TEMPO!

Deixo este espaço em branco pra que você faça suas anotações. Esta parte da escrita será só sua. Seu testemunho sobre a experimentação que propus.

Pronto?

Agora sim, posso falar de um código importante, talvez até o primeiro deles. Uma máscara vê algo quando seu nariz, que é sua parte exterior mais projetada, aponta na direção desta coisa. Por isso dizemos que o olho da máscara é a ponta de seu nariz. Uma pessoa que observa uma máscara em ação sabe que a máscara vê algo porque o nariz dela aponta na direção do que está vendo. Se seu nariz não aponta para outros corpos presentes ao seu redor, ainda que estejam bem próximos dela, esta máscara não os vê, nem se relaciona com eles. Para ela, nada daquilo existe. Ao ver algo, a máscara presentifica o que viu no espaço e imediatamente se relaciona com o que viu nos mostrando o que lhe acontece a partir deste encontro.

Durante um de nossos exercícios sobre a dramaturgia da máscara, trabalhamos sobre o imaginário para descobrir como um corpo cria as narrativas e o que precisa ser necessariamente material naquilo que faz para que o público o acompanhe na cena. Neste exercício trabalhávamos sons e ações em um espaço vazio. Esio Magalhães e Gabriel Bodstein faziam a cena. A máscara produzia ações e o outro ator, fora da cena, produzia sons. O ator inicia a cena reproduzindo o som de pingos d'água. A máscara entra e olha pra cima e depois pra baixo, criando para o público a imagem de uma goteira. Esio Magalhães, em seu relatório de trabalho (2006, Relatório Final – DM, s/p), nos diz o seguinte:

> A máscara entrou e deu foco para a goteira e assim relacionou o som dos pingos à goteira, mas ela poderia não ter se relacionado com os pingos diretamente como fez e o espaço poderia ser outro, como uma gruta por exemplo, mas como a máscara deu foco à goteira, então este foi o espaço criado pela cena.

Por este motivo dizemos que o FOCO é a primeira matriz de uma máscara. Focar é distinguir algo entre todas as outras coisas. Significa apontar o nariz de uma máscara na direção do que lhe interessa, como se iluminasse alguma coisa no meio de tantas outras. Este é o modo como a máscara estabelece uma relação, ou seja: entre todas as coisas ao seu redor, uma delas lhe causa algum efeito, lhe provoca alguma reação, a afeta em especial.

Focado o objeto, a máscara poderá, por exemplo, se aproximar ou se afastar dele. Em ambos os casos seu foco permanece sobre o objeto. Se ela se aproxima podemos dizer entre outras coisas, que gostou do objeto; se ela se afasta podemos dizer que não gostou, mas nos dois casos estaremos vendo o que o objeto causa à máscara porque ele é o foco dela, que reage de alguma maneira. Se uma máscara retira o foco de algum objeto, o que vemos é que ela se *desinteressou* pelo objeto e não que ela não gostou do objeto. Se a máscara ignora um objeto, ele simplesmente desaparece diante de nós, porque deixa de ter importância pra ela. Você poderá observar isso nos vídeos 06 e 07 (anexo 3 – DVD).

Muito bem, vimos que uma máscara precisa focar algo para estabelecer uma relação, mas ainda não sabemos o que isto lhe causa. Observamos, portanto o seu *olho* vendo, mas isto não é suficiente para percebermos o seu *olhar*. O que seu corpo faz nos revela este olhar ou o como a máscara foi afetada pela relação que se estabeleceu

com ela. Costumamos dizer que o olho é a máscara e o corpo é o olhar dela! O olho focaliza e o corpo mostra o INTERESSE da máscara.

Se tudo parte da máscara, o que estamos dizendo é que para enxergarmos esta máscara como ser vivo em ação no espaço, todo movimento parte da cabeça que vai levando seu corpo. Quando ela vê algo que lhe interessa, a ponta de seu nariz se direciona, seu pescoço projeta sua cabeça nesta direção e seu corpo se expande ou se retrai, pesa ou levita. Somente aí ela começa a agir. Até este momento, a máscara está reagindo ao que vê e esta reação é o impulso que determina o modo como vai agir.

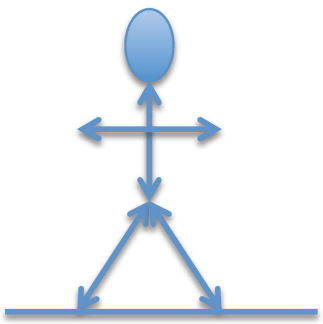
Com apenas esse entendimento poderíamos dizer que os passos de uma máscara são: ver, expressar o efeito sobre si do que foi visto e, reagindo a este efeito, agir. Mas cada um destes passos tem o seu desdobramento. Vejamos cada um deles, começando por compreender como é este *olhar da máscara*.

O olho nos dá uma pista sobre a importância do objeto para a máscara, mas ainda não nos diz o que lhe acontece ao se relacionar com ele. Para que possamos ver isso, precisamos acrescentar ao FOCO a qualidade de seu INTERESSE nesta relação.

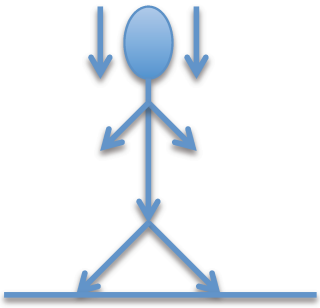
Uma máscara fica melhor ou pior do que estava. Gosta ou não gosta, quer ou não quer o que viu. É através do que o corpo faz que poderemos ver o que lhe acontece. Fazer alguma coisa com o corpo significa acionar mais movimentos musculares, que podem ser mais lentos ou mais rápidos, sem serem aleatórios.

Vamos procurar visualizar o que estou dizendo, experimentando na prática. Comecemos a trabalhar a partir da musculatura. Trabalhar com a parte interna de nosso corpo requer uma aliança entre concentração e imaginação, sem perder, entretanto, o contato com o mundo exterior aos nossos corpos.

Proponho imaginar que todos os nossos músculos são compostos por pequenas setas encaixadas umas nas outras.



Imaginemos agora que todas as setas musculares giram para baixo e seguem em direção ao solo.



Atenção, a estrutura óssea permanece a mesma, equilibrando o corpo no espaço, respondendo ao movimento dos músculos com uma pequena oposição (ou resistência) à direção seguida pela musculatura: músculos atraídos pela terra e ossos em resistência à gravidade.

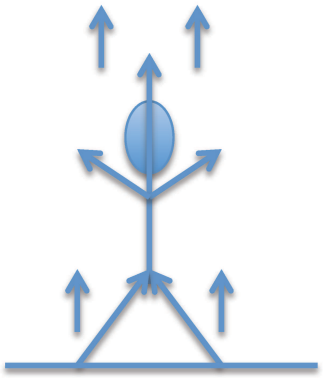
Então experimente: verifique se seu corpo está com os pés bem apoiados no chão, se a coluna está bem colocada, isto é, alinhada, da cervical ao coxis, respeitando as curvas naturais (da cervical e lombar), como se estivesse presa por um fio invisível ao alto do céu, passando pelo topo da cabeça (cucurutu), localize a frente de seu corpo e fixe seus olhos no horizonte. Respire profundamente percebendo o ar que percorre todo o seu corpo. Agora, imaginando as setas que mencionei, faça com que elas se direcionem todas para baixo, como se fossem puxadas pela gravidade.

Por mais que estejamos nos referindo ao corpo físico com seus músculos e ossos, estamos buscando a afetação desses corpos através de suas sensações. Um corpo vivo é um corpo com alma, portanto “animado”

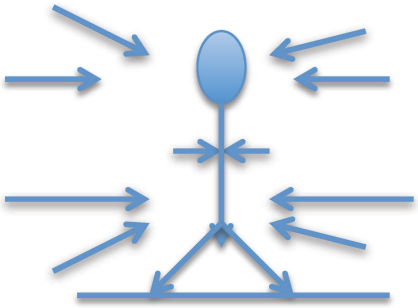
O que acontece com você? Há uma sensação de peso? Caminhe um pouco mantendo sua atenção nesta sensação. Cuidado! Não vá "mimar" o corpo pesado, mostrando a forma de um corpo com esta aparência. Isso seria um estereótipo. O que nos interessa aqui é a sensação, como se a alma - o que anima este corpo - fosse pesada. Procure desenvolver pequenas ações neste estado: pegar uma xícara, empurrar uma cadeira, torcer um pano. E retorne ao ponto de partida: corpo neutro.

Repita o mesmo exercício girando as setas em várias direções:

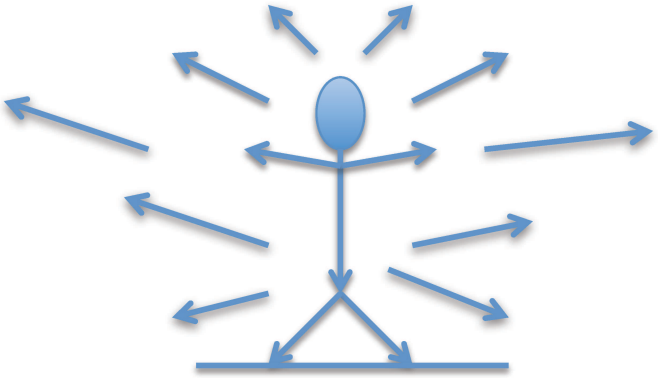
a) Para o alto, alongando a musculatura para cima – leveza



b) Para o centro do corpo em direção à coluna – retração



c) Para fora do corpo em todas as direções - expansão



Com esses quatro elementos - peso, leveza, retração e expansão - conseguimos construir uma narrativa corpórea, fazer a máscara nos mostrar o que vê, o que isso lhe causa e sua reação. Por exemplo, se uma máscara foca um objeto e expande seu corpo, isso pode nos dar a sensação de que ela "sente" prazer, ou se ela foca um objeto e retrai o corpo, podemos ter a sensação de que ela "sente" medo.

Pesar, tornar-se leve, expandir ou retrair são ações musculares, portanto, mais uma vez estamos dizendo que os músculos são aqueles que, através de seus movimentos, nos traduzem o que se passa com a máscara. Novamente afirmamos que o que aparece do lado de fora de nosso corpo, acontece dentro dele. Podemos nos exercitar fazendo diferentes combinações, como por exemplo, foco em peso e interesse em expansão. Veja o vídeo 13 (anexo 3 – DVD)

Pode ser que isso pareça uma coisa bem técnica e rígida. No começo é assim mesmo. Mas lembre-se de que você está treinando seu corpo para adquirir repertórios que lhe permitam sair do cotidiano para construir uma máscara viva em cena. Com o tempo isto será um vocabulário e seu corpo/máscara ao ser estimulado, responderá aos impulsos utilizando "naturalmente" estes elementos.

Recapitulando: a máscara focaliza algo, expressa o que isso lhe causa demonstrando seu interesse e, então, faz alguma coisa. Depois do foco e do interesse é que vem a AÇÃO.

A ação é física e envolve todo o corpo em sua realização. A melhor maneira de compreender isso é experimentando a realização de uma ação física (pescar, pegar um objeto, abrir uma gaveta, uma porta, uma janela, torcer um pano etc.) depois de focar e se interessar pelo que viu.

Preciso esclarecer a você que quando me refiro à ação física, neste caso, não estou me referindo a conceitos abordados, discutidos e defendidos por encenadores e pedagogos como Grotowsky, Stanislawsky ou Meyerhold. Talvez, os exemplos citados acima fossem considerados por eles como atitudes físicas, mais do que ações físicas. Para nós, o que importa aqui é compreender que a máscara se relaciona com o que lhe interessa e faz alguma coisa, agindo a partir desta relação. Sua ação é algo que interfere fisicamente no espaço e no tempo. Todo o seu agir tem um *para que* concreto, físico, e quem a vê não tem dúvida sobre o que ela está fazendo.

Vamos experimentar acrescentando a AÇÃO ao que fizemos anteriormente: veja os vídeos 14, 15 e 16 (anexo 3 – DVD) e depois experimente:

a) foco em peso, interesse em expansão, ação em leveza;

b) foco em na expansão, interesse em leveza, ação em retração

Analisando estas matrizes, chegamos à conclusão de que a ação é consequência do que acontece com a máscara quando esta estabelece uma relação. Diferente de um ser humano, que pode se relacionar com seus estados psicológicos, agindo de acordo com as emoções, a máscara é de uma psicologia muito simples: como um ser que se pergunta "como fazer", no lugar de "será que faço?".

Creio que chegamos a um ponto fundamental para que possamos falar da diferença entre sentimentos e estados. Vamos lá?

3.2.2 Estados

Em primeiro lugar, lembremos que estamos falando o tempo todo de corpo. Costumo dizer que máscara neutra ou expressiva não sente. Quem sente é gente e máscara é um ser, mas não é da mesma natureza que a gente. No entanto, nos emocionamos com ela e podemos jurar que ela está sentindo algo quando se relaciona. Como isso é possível?

Para que possamos compreender melhor, vamos pensar nos verbos *ser* e *estar*. As pessoas podem ser e estar: posso *ser* uma pessoa alegre, mas hoje *estou* triste porque algo me aconteceu e me deixou assim. Apesar da minha natureza alegre, posso estar diferente disto de acordo com as coisas que me acontecem e me afetam, mas não é por isso que deixo de ser quem eu sou.

O verbo *estar* parece determinar um estado temporário, que depende de algum acontecimento ou de algo que o provoque, enquanto o verbo *ser* parece determinar o que permanece, ligado a características mais duradouras. Assim, uma máscara está deste ou daquele jeito, dependendo do que acontece ao seu redor e a afeta, mesmo que em seu caráter predomine um outro jeito de ser.

O que se passa com a máscara é algo concreto e precisa ser visto por quem a observa. Não é uma ação psicológica, é física. Para que seu observador veja e ao ver se envolva e se emocione, é preciso que o corpo/máscara mostre o que se passa com ela no exato momento do contato da máscara com algo focalizado, através de sua reação física, muscular. Através do corpo, a máscara reflete sua relação com o acontecimento, mostra o que acha do que está acontecendo.

Lecoq (2003) nos diz que ao conversarmos geralmente olhamos diretamente no rosto de nosso interlocutor, mas com uma máscara neutra é o corpo inteiro do ator

que é observado. Diria que esta não é uma exclusividade das neutras, pois o mesmo acontece com as expressivas. Em minhas observações, percebo que nosso olho continua sobre o rosto/máscara de quem atua, mas como o corpo tornou-se gigantesco - por causa de tudo que dissemos sobre vestir uma máscara - apesar de estarmos olhando para a máscara, enxergamos o corpo inteiro, como um conjunto: da cabeça aos pés.

Neste ponto é preciso que tomemos um cuidado essencial: não segmentar, isto é, não colocar a cabeça de um lado e o corpo de outro. O que faz uma máscara nos dar a impressão de que suas linhas se movem de modo a nos fazer ver a mudança de sua expressão e alterar seu estado, é justamente o conjunto rosto/corpo que trabalha sobre o *foco*, o *interesse* e a *ação*.

Ao observarmos a máscara, ela "está" de algum jeito, expressa algum estado. Se for neutra, há um estado de calma. Se for expressiva, o estado que lhe determina o caráter. Quando esta máscara vê (olho/nariz - *foco*) algo que lhe interessa, seu corpo revela o estado no qual ela se transformou (olhar/corpo - *interesse*). Disto podemos concluir que sabemos o quanto e o como uma máscara se afeta por alguma coisa porque ela, ao se interessar, modifica seu estado.

Também costumo usar a expressão "a paisagem em mim", isto é, o corpo expressa o olhar da máscara sobre o mundo que está vendo. Ele é o reflexo desta relação. Vamos procurar ilustrar um pouco o que digo imaginando a seguinte situação: uma máscara foca um ponto no alto e *expande* seu corpo ao mesmo tempo em que vai olhando continuamente do alto até o chão, numa linha reta, com velocidade rápida e contínua. Quando foca o chão retrai. Ainda um pouco *retraída* caminha contínua e lentamente com *leveza* na direção deste ponto e para, agachando-se em seguida. *Expande* tronco, braços e mãos e ergue alguma coisa colocando um pouco de *peso* nas pernas. Focaliza algo embaixo do objeto que ergueu, *contraindo* inteiramente o corpo, e com *leveza* o pega. Larga o objeto que erguia sem focalizá-lo, levantando-se com *leveza,* expandindo o tronco focalizando o que pegou até ficar em pé. No alto, olhando para a coisa que tem em mãos, retrai o corpo e vai embora retraído, levando o que pegou.

Tente fazer o que acaba de ler sem ver o vídeo, acompanhando apenas o enunciado escrito aqui. Depois de experimentar em seu corpo, observe a imagem: "A paisagem em mim", no vídeo 17 (anexo 3 – DVD)

Quem observa este exercício não vê o que descrevi dois parágrafos acima, do ponto de vista técnico. O que observa é uma situação vivida por uma máscara. Aquilo que acontece à máscara. Vê a materialidade dos movimentos físicos com todas as suas qualidades expressivas e imagina, por exemplo, que algo caiu sobre alguma coisa frágil ou pequena e a danificou, ou qualquer outra coisa que sua imaginação lhe permita imaginar dentro da coerência do desenvolvimento dos movimentos e isto lhe possibilita envolvimento com a situação. Entretanto, quem assiste a esta cena é afetada ou afetado por aquilo que "vê" acontecer com a máscara, como, por exemplo, que a máscara se frustrou ou entristeceu, que ela não gostou do que aconteceu, que aquilo não foi bom pra ela. Isto é quase a mesma coisa que "ver o sentimento de alguém".

Perceba, porém, que a máscara "não está sentindo", ela está afirmando o que está acontecendo quando reage ao que focaliza, mudando seus estados (alegria, tristeza, medo, prazer etc.) através dos elementos peso, leveza, expansão, retração, em diferentes velocidades. Nesse sentido, artistas que trabalham com a linguagem das máscaras não se preocupam com sentimentos, mas se ocupam das sensações que o corpo lhes causa quando se movimentam por meio dos elementos matrizes da máscara.

Certa vez, estudando Meyerhold (1973, p. 82), me deparei com a seguinte descrição de uma experimentação do psicólogo americano William James, ao investigar a natureza visceral da emoção:

> Experimentando em si próprio, James concluiu que a consciência emocional e seus estados transitórios eram diretamente vinculados ao corpo físico; de fato, a resposta automática do corpo ao estímulo em si era a emoção, que precedia a percepção mental da emoção. Utilizando o dizer "Eu vi o urso, eu corri, eu fiquei apavorado", James teve a intenção de demonstrar a base fisiológica de sua teoria: o ato de correr, e não o urso, causou o medo. Colocado de outra forma (o que Meyerhold fez), para motivar a sensação de medo, a pessoa teria apenas que correr com suas sobrancelhas levantadas e as pupilas dilatadas. Não importando pelo que a pessoa tivesse sido estimulada ou o que estivesse pensando, um reflexo automático de medo seria sentido através de seu corpo.

Esta constatação de James nos ajuda a compreender a fisicalidade ou a materialidade dos sentimentos humanos quando nos fala que para sentir medo o ator corre com os olhos arregalados. Estes movimentos de expansão provocam uma sensação física equivalente ao medo. Ao mesmo tempo, quem o observa fazendo isso,

vê que ele está com medo pelo modo como corre, isto é, por sua ação física, provocada pelo seu envolvimento com o que lhe acontece: um urso aparece na sua frente. Com a máscara é a mesma coisa: o "sentimento" de uma máscara precisa ser *visto* no corpo/máscara de atuadoras e atuadores para que a plateia se emocione com o que vê.

A atriz ou ator, que realiza este conjunto de movimentos e ações, coloca sua atenção em seu corpo muscular e concentrando-se, produz a energia necessária para se expressar. Isso permite que quem observa este exercício se envolva com a máscara, pois ela mesma se mostra inteiramente implicada no que está acontecendo consigo e ao seu redor. Quanto mais artistas que realizam uma ação se deixam envolver por ela, mais a imaginação fará com que acreditem no que estão fazendo e, estimulando a criatividade, lhes trará continuamente novas ideias, porque "Não concebemos as imagens como passivas, pois de qualquer maneira constituem-se a forma como, em momentos diversos, percebemos a vida social, a natureza e as pessoas que nos circundam: construídas no universo mental, superpõem-se, alteram-se, transformam-se." (LAPLANTINE; TRINDADE. 2003, p. 3)

A alteração dos elementos de expansão para peso, de leveza pra retração e assim por diante, mostra ao observador a mudança dos estados da máscara, humanizando-a. A variação de seus estados de corpo somada ao envolvimento (afetar-se) com o que está fazendo, permitirá ao espectador se emocionar através do que vê.

Para que um corpo faça isso com toda a naturalidade do mundo, precisa estar habituado a se expressar desta maneira, daí a necessidade de treiná-lo. Quanto mais seu corpo estiver habituado a fazer isso, menos você terá que pensar para fazer. Seu corpo simplesmente seguirá os impulsos provocados pelo envolvimento da máscara com a situação proposta, que por sua vez envolverá quem, de fora da cena, vê esta máscara em ato.

3.2.3 Velocidade e Ritmo

Gostaria somente de chamar sua atenção para elementos que fazem parte da composição de qualquer movimento e deslocamento do corpo. Refiro-me à *velocidade* como o tempo de duração do movimento entre dois pontos precisos de sua realização: o início e o fim. É a quantidade de tempo de um movimento do momento que começa até que se finalize. Já o ritmo... bem, o *ritmo* é uma coisinha chata de se

explicar. Vou tentar fazer isso primeiro reproduzindo uma conversa que tive por e-mail com Marcelo Onofri[100], diretor musical do Barracão Teatro, e depois, pensando em voz alta com você.

Certa vez, tentando compreender através da música alguns elementos que poderiam me ajudar a colocar imagens em possíveis explicações para os movimentos do corpo/máscara pedi ao maestro: "Define pra mim: timbre, ritmo e velocidade". E ele me respondeu:

> Timbre é a COR do som, aquilo que o distingue e lhe concebe uma característica própria. Velocidade tem haver com ANDAMENTO. Mais rápido, menos rápido. Ritmo (na música) é a organização das várias figuras rítmicas existentes (semínima, colcheia etc.) para encadear uma melodia (conjunto de notas). Muitas vezes nos referimos ao ANDAMENTO da FALA ou do MOVIMENTO utilizando a palavra RITMO ou VELOCIDADE, e mesmo nesse caso, tratamos de organizar fala/ação num determinado período de tempo como em uma frase musical. (ONOFRI, 2017, grifos do autor).

Aí perguntei: "Posso falar que o ritmo é o tempo de duração de um som entre dois pulsos?". E ele me respondeu: "Hum, acho que não... quando falamos PULSO queremos dizer a BATIDA ou o tempo forte de cada compasso, ou seja, o ritmo é a organização dos sons em um período de tempo determinado." *Organização*, esta palavra ficou ressoando em meus ouvidos.

Agora, pensando junto com você: digamos que o "timbre" é o modo como somente você faz um determinado movimento. A velocidade é o andamento deste movimento que pode ser feito de maneira rápida ou lenta. E o ritmo, bem, o ritmo é uma *organização* das partes que compõem o movimento. Então, no caso da máscara seria melhor dizer que *o ritmo é a organização de todos os movimentos necessários para realizar qualquer deslocamento que execute uma ação, dentro de certa duração de tempo*.

Queremos compreender como relacionar nossos corpos com o tempo de duração de seus movimentos no decorrer de uma ação, nos dando conta de que, através destes movimentos, podemos demonstrar o quanto de *interesse* temos por uma coisa e a qualidade da urgência da *ação* no momento em que é executada.

---

[100] Pianista, compositor, regente, arranjador e diretor musical, Marcelo Onofri acompanha nossos treinos e criações desde 2009. É responsável pela trilha sonora original de 4 espetáculos do Barracão Teatro, além da concepção de 3 espetáculos musicados sob direção da autora. A comunicação via e-mail aconteceu no dia 26 de janeiro de 2017.

Focalizar um objeto e me aproximar dele com maior ou menor velocidade causa sensações diferentes, portanto, imagens distintas. Parar de repente um movimento que está em fluxo ágil, pausar o corpo por alguns segundos e em seguida mover apenas a cabeça, mudando a direção do foco causa sensações e imagens específicas e assim por diante. Mas o fundamental sobre o ritmo é o fato de ser grande responsável pela coerência de uma narrativa corpórea, pois é através dele, ou da *organização dos movimentos dentro de uma determinada duração de tempo*, que percebemos o desenvolvimento coerente de uma narrativa física, corporal. Daí a necessidade de chamar a atenção para a velocidade e o rítmo na composição dos movimentos e deslocamentos do corpo, que poderiam passar despercebidos, como algo natural demais para a concretude exigida pelo trabalho com a máscara.

Normalmente associamos ritmo à música e à dança, mas se observarmos bem o mundo ao nosso redor, veremos que está ligado a uma cadência de movimentos que se desenvolve em intervalos de tempos periódicos ou não. É uma relação: as coisas do mundo estão dentro ou fora de ritmo. Há uma natureza rítmica nos movimentos, há constância e variação. Há ritmo e também arritmia na relação entre movimentos, o que nos provoca sensação de ordem e desordem.

Treinar o ritmo é fundamental para o aprimoramento da escuta, do aumento da percepção essencial ao desenvolvimento de uma linguagem corporal. Por este motivo, a música, a utilização de instrumentos percussivos, a dança, as acrobacias são modos de treinar a escuta e a percepção rítmica.

Você pode se perguntar: “Fazer uma coisa bem feita já me toma um tempo enorme, quanto tempo precisarei para conseguir fazer bem todas as coisas que servem ao meu treinamento?” Veja bem, somar práticas diversas com o objetivo de treinar capacidades técnicas e expressivas não significa ter que realizar todas elas brilhantemente. Significa empenhar-se muito para conseguir realizá-las. O empenho, o envolvimento, a atenção e a concentração para fazer qualquer coisa são as chaves para a execução de tudo o que nos serve para mais tarde nos arremessarmos em queda livre ao ato criativo.

Nas palavras de Rafael Y Castro, (2004. p. 157):

> [...] cada arte (dança, percussão, teatro, artes plásticas, fotografia etc.) tem sua teoria, prática e seus recursos, mas pode, se executada com responsabilidade e respeito, mesclar-se às outras, atingindo um outro

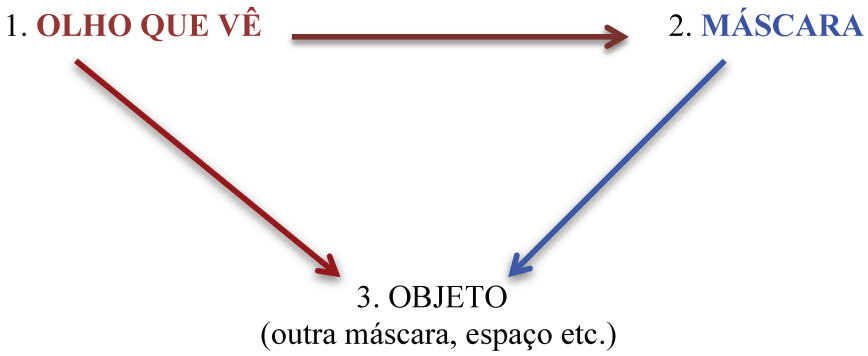
> patamar, que se revela mais completo não só para o desenvolvimento do conjunto de todas as artes, mas também para o refinamento da percepção humana.

Com o auxílio de técnicas do circo, da música e da dança você estará treinando diversas percepções, entre elas, velocidade, ritmo e as possibilidades de organização dos movimentos de seu corpo muscular.

3.3 A triangulação

Talvez você tenha ouvido falar nisso: triangular! Se não ouviu, saiba que é um termo muito comum quando nos referimos às máscaras. Triangular é antes de tudo compartilhar. E compartilhar pela triangulação é um recurso essencial a esta linguagem codificada, a fim de que possamos compreender o que se passa com a máscara.

Imaginemos a figura geométrica de um triângulo. Três vértices unidos por retas que os ligam formando três lados. Triangular seria o mesmo que traçar retas entre três pontos distintos, ligando uns aos outros. Mas estamos dentro da cena teatral. Digamos então que as retas são imaginárias, mas os pontos de ligação são precisos e se estabelecem a partir do foco.



Então consideremos que o *vértice 1* representa os olhos da máscara ou a ponta de seu nariz; o *vértice 2*, o que está sendo focalizado (objeto, outra máscara, espaço etc.); e o *vértice 3*, o observador da máscara - alguém com quem ela quer compartilhar o que lhe acontece, pode ser o público ou o outra máscara que junto a ela, participa da ação, do acontecimento, da cena.

O tempo todo que testemunhamos uma máscara agir e reagir, queremos saber o que se passa com ela. Então, a triangulação é uma daquelas coisas que não podemos deixar de lado quando trabalhamos com a máscara cênica. Porque se a máscara não compartilha o que vê, o que a surpreende ou a mudança de seus estados, o espectador tem a sensação de que perdeu o contato com ela.

Observe os vídeos 18 e 19 (anexo 3 – DVD). O objeto visto pela máscara assume uma grandeza quando ela triangula ou compartilha o que viu. Além disso, conseguimos ter a sensação de estarmos fora do que acontece quando a máscara não triangula, ou dentro, envolvidos pela situação, quando ela triangula. Você percebeu isso? Se não percebeu, veja a imagem novamente e coloque a atenção em você. O que acontece com você quando a máscara ignora sua presença e não triangula com você e o que acontece quando ela compartilha o que se passa com ela?

Poderíamos dizer que é a sensação de sermos levados pela triangulação para dentro da cena e do acontecimento. Isto faz com que tenhamos a impressão de que as coisas estão sendo descobertas "agora" e é somente neste tempo que estamos presentes - espectador, máscara e cena -, construindo o espetáculo. Compreendeu?

Às vezes, artistas que estão ensaiando uma cena perguntam quando devem triangular. A resposta pra isso é vaga: quando a máscara sentir a necessidade de compartilhar, pois quando atriz e ator sentem o desejo de fazer isso, é sinal de que a máscara está em jogo e que o espectador está presente pra ela.

Quando estamos estudando a cena, ensaiando, posso ver de fora que num determinado momento é interessante uma triangulação. Isto é pra mim uma espécie de gramática da linguagem. Como se eu pontuasse uma frase física com o corpo e o movimento, de modo que esta pontuação possa conduzir o espectador por um trilho determinado. Esio Magalhães costuma dizer que para ele a triangulação é o compartilhamento do interesse. Concordo que todo interesse terá a necessidade de ser compartilhado, mas me pergunto se o foco também não pode ser triangulado. E se puder, o que será que determina a diferença entre a triangulação do foco e do interesse?

Vamos exercitar um pouco nossos olhos e nossa percepção? Então vejamos algumas imagens com o Esio para experimentarmos algumas triangulações: vídeos 20 e 21, com a máscara neutra; 22 e 23 com a meia máscara expressiva triangulando durante a ação, primeiramente com som e objeto, depois com fala sem objeto.

Então, o que você conclui?

Anote aqui. Pode ser que adiante, depois de outras experiências, sua conclusão se altere, então, deixe-a anotada para que você possa revê-la quando quiser revisitar seus caminhos.

3.4 A Lateralidade

Outra consideração importante é que a máscara tem modos de agir diferentes do convencional humano, muitas vezes gerados pela necessidade de utilizar os códigos que deixam evidentes ao espectador sua expressão. Um deles, por exemplo, é em relação a utilização de seu perfil.

Escrevi o parágrafo seguinte, mas voltei aqui para colocar este antes. Talvez seja um excesso de preocupação de minha parte. Talvez, e espero que sim, você já tenha absorvido esta ideia. Então, me perdoe se estou sendo redundante, mas algumas destas afirmações, insisto, baseadas em anos de experiência continuada, são um princípio para uma investigação mais profunda.

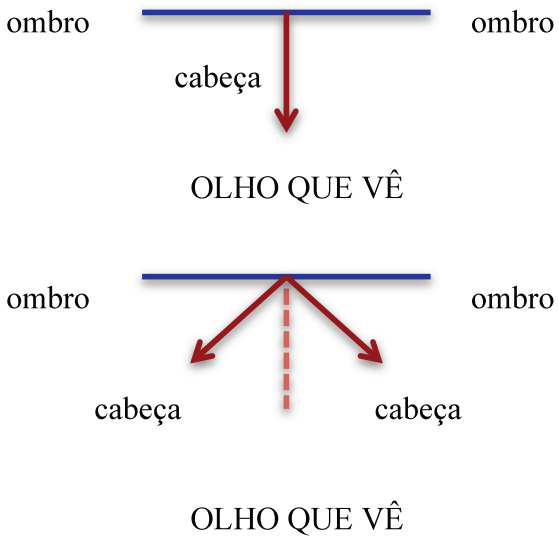
Direi: a máscara é isso e faz aquilo. Afirmação verdadeira dentro das minhas experimentações e trajetória. Mas nesta altura de nossa investigação pode ser que você traga outras afirmações, porque em suas experimentações você olhou por alguma porta, janela ou fresta imperceptível pra mim, que me escapou e até mesmo pode ser que eu a tenha evitado diante de outros desejos e necessidades. Se isso aconteceu, acredite nas suas afirmações, mesmo mantendo sua crença em mim. Ter dúvidas e querer investigá-las é sinal de que você está querendo se apropriar deste conhecimento. Portanto, aposte no seu caminho e redobre sua atenção. De acordo?

Dito isto, creio que podemos seguir.

O perfil de uma máscara nem sempre é o melhor de sua expressão. Algumas máscaras são bem frontais, isto é, conseguimos nos comunicar melhor com elas quando estão de frente para nós. Mas também é um equívoco pensarmos que uma máscara não vira de lado nem de costas, ficando de frente pra plateia o tempo todo. Sua lateralidade pode ser - e é bom que seja - explorada, mas devemos levar em

consideração seus limites. Muitas vezes usamos o termo 3/4. Isto significa que é melhor girar a cabeça para os lados até certo ponto. Se imaginarmos que de um ombro a outro temos uma reta e que a cabeça e o pescoço formam um ângulo de 90º com esta reta, é como se girássemos a cabeça até os 45º graus. Engraçado sermos tão matemáticos em um universo simbólico, não? Mas o que é a matemática senão o tratamento de uma imensa abstração quantitativa através dos símbolos numéricos.

Observe a imagem deste esquema visto de cima:



Este seria o limite dos 3/4 da máscara em seu giro de cabeça, considerando que a plateia, o olho que vê o que a máscara faz está à frente dela, como em um palco italiano.

Artista da cena, estamos lado a lado? Não permita que seu pensamento enrede sua experimentação e não prossiga se as imagens não estiverem nítidas dentro dele. Existe uma tendência em nós para classificar todas as coisas e dentro disso caímos facilmente no "pode não pode". Você talvez me diga: “entendo, a máscara não pode olhar pros lados!”. E eu responderia a você o que Grotowski disse a um de seus interlocutores em sua última conferência no Brasil[101]: "pode tudo, desde que funcione!".

[101] Em outubro de 1996, Grotowsky esteve na cidade de São Paulo para uma série de atividades, desde encontros com grupos de pesquisa, a demonstração do trabalho do Workcenter - centro de pesquisa situado em Pontedera, Itália - e mesas redondas com intelectuais de diversos países. O evento tinha como um de seus objetivos transferir oficialmente para Thomas Richards, ator do Workcenter, a batuta da continuidade do trabalho iniciado e desenvolvido por Grotowsky até aquele momento.

Observe a foto em que Gabriel Bodstein utiliza a máscara de “Lady” em um ensaio do espetáculo Diário Baldio, nos mostrando seu perfil ao ler o jornal.

Veja agora esta outra foto em que o mesmo ator, Gabriel Bodstein, utiliza a máscara do “General” em uma apresentação do espetáculo Freguesia da Fênix:

Para artistas criadores o melhor a se pensar é que quando nos deparamos com um limite, encontramos nisso uma bússola que nos direciona para outros nortes. É importante trabalhar com paciência e persistência, mudar a direção e verificar os efeitos dela sobre o corpo e a imaginação.

Ter limites no espaço acaba implicando o modo de realizar algumas ações, muitas vezes bem comuns. Obriga-nos a reconhecer que nossos corpos viciam em um único modo de fazer as coisas, habituados que estão a sempre fazê-las de forma muito parecida cotidianamente. O limite neste caso não é um opressor, ele é o desafiador de outros caminhos para que possamos mudar um determinado jeito de fazer as coisas corriqueiras. Disse a você que máscaras não são gente como a gente, por isso

máscaras não costumam fazer as coisas da mesma maneira que a gente faz. É disso que estamos falando.

Ter consciência dos limites da lateralidade da máscara faz com que você descubra os melhores deslocamentos quando seu corpo age. Ter limites para a utilização do perfil faz seu corpo buscar outras maneiras de se comunicar em cena. Cria movimentos, cria relações com o espaço, busca a compreensão do melhor lugar para ver, reagir e triangular o que acontece.

Sabemos ser a máscara um material rígido sobre a pele que reveste nosso corpo, principalmente o rosto, e por mais que possamos disfarçar os limites dela, é possível ver onde termina a máscara e onde começa o rosto do ator ou da atriz que a endossa. Se a máscara expõe demais o perfil ou olha muito para o alto ou para baixo, induz o público a perceber a presença de alguém por baixo dela ou faz com que se sinta abandonado por ela, uma vez que sabemos que o foco da máscara determina seu interesse. Quando uma destas coisas acontece, mais uma vez ela se torna um objeto. Porém, há um aspecto fundamental a ser considerado: que a diminuição do uso do perfil tende a impedir que duas máscaras conversem sobre um determinado assunto, pois isto máscaras não fazem - jogar conversa fora! Máscaras agem e agindo falam com o corpo inteiro, além da voz. Não têm nada a dizer uma para outra, mas têm muito a fazer.

Veja duas posições distintas para as máscaras Sabiá e Deusimar, no espetáculo Freguesia da Fênix, com Esio Magalhães e Aldiane Dala Costa. Nesta primeira as máscaras estão prestes a se beijar. Repare na proporção dos lábios: as cabeças estão projetadas à frente e os lábios dele e dela estão uns em direção aos outros. Não vão se tocar realmente porque as máscaras se chocariam, mas nos darão a mesma sensação de um casal apaixonado se beijando, por seus estados e movimentos de corpo.

Nesta segunda imagem, o mesmo casal está em diálogo. Perceba que uma delas, a que fala (Deusimar), tem o rosto em 3/4 enquanto fala. Já a máscara que escuta (Sabiá), tem o rosto virado para a frente, pois mostra ao espectador o que acontece com ele ao escutar a namorada. Ambas estão em estados e movimentos de corpo diferentes.

Chegamos ao final deste capítulo. Nele procurei oferecer imagens concretas daquilo que acreditamos ser uma base estruturante de um tipo de trabalho com as máscaras teatrais ocidentais. O material que apresentei é o resultado de nossas investigações, estudos e práticas de treinamento, informações indispensáveis para que uma máscara apareça em cena com a teatralidade capaz de fazê-la existir como ser vivo e não como um objeto animado.

O que concluímos ao longo de nosso processo, extraído dos cursos que ministramos há quase 20 anos, é que estas práticas servem para dar a artistas da cena, sejam quais forem suas linguagens artísticas, a materialidade de seu trabalho, isto é, um tratamento concreto ao fazer artístico das artes cênicas, podendo ser aproveitado como base para o desenvolvimento técnico de outras práticas artísticas.

A construção de um sistema de formação teatral através do trabalho com a máscara tem contribuído intensivamente com o teatro brasileiro, acentuadamente e de modo crescente desde a década de 1990, nas práticas pedagógicas das universidades e escolas técnicas, em muitas cidades de diversas regiões do Brasil. É o caso de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Bahia, Alagoas, Rio Grande do Sul, em que a máscara tem sido utilizada por professores de artes cênicas como instrumento de formação de artistas da cena.

A máscara, portanto, não é um universo tão distante de nós, e embora seja utilizada com frequência nos espaços de formação teatral e na preparação da atuação para outras linguagens artísticas, não é com a mesma frequência que assistimos a espetáculos de máscaras. Embora crescente desde a década de 1980, o número de artistas e grupos que se apropriam da linguagem das máscaras como proposta estética para seus espetáculos teatrais é muito pequena, ao contrário da cultura popular, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Minha maior dificuldade em estudar e trabalhar com este tipo de espetáculo foi encontrar parâmetros para a avaliação e aprimoramento de meus próprios resultados. Precisei de coragem para arriscar a realização e depois muito rigor para avaliá-la diante de reações positivas da plateia e da crítica, e da consciência de minhas insatisfações artísticas. Atuar bem, dirigir bem uma cena, são meios para alcançar o que mais me interessa desde o começo: criar espetáculos para desterritorializar espectadores de seus espaços de conforto através do prazer do encontro teatral. Estudar e pesquisar máscaras neutras e expressivas foi uma condição urgente e necessária para alcançar este objetivo.

Entraremos em nosso último percurso para compreendermos os processos de criação e os espetáculos resultantes da pesquisa sobre a máscara teatral e a commedia dell'arte. No fundo, este é o motivo pelo qual tudo o que foi apresentado até agora existiu e existe para nós do Barracão Teatro.

CAPÍTULO 4: A CRIAÇÃO DO BARRACÃO TEATRO

RESPOSTAS AO ENIGMA DA ESFINGE

A atuação me fascina desde que tenho consciência do fenômeno teatral. A possibilidade de construir realidades diante de outras pessoas, tornando-se alguém diferente de quem se é, causa em mim o mesmo efeito da mágica: eu sei que não é de verdade, mas acredito que seja, afinal, estou vendo o que acontece diante de mim e me deixo seduzir por esse encantamento porque ele me sensibiliza e me emociona. Por este motivo me formei atriz e atuei muitos anos, mas meu desejo era, desde o começo, dirigir processos de criação de atrizes e atores até encontrarmos o espetáculo que existe entre nossos pontos de vista criativos.

Olhar uma atriz e um ator de fora da cena, seja em trabalho de aprendizado ou de criação, tendo a experiência da atuação, me dá a condição de provocá-los de dentro para fora. A percepção das suas intenções, das entrelinhas, do que está por trás do que é proposto, mas que não se realiza, me facilita encontrar o modo de desconstruir ou problematizar os caminhos escolhidos, inerentes à experiência humana de quem se expressa. Permite que eu ofereça outras pistas para que surjam novas imagens e tantas outras coisas ligadas a este fazer - dirigir um processo artístico criativo autoral, durante sua autoria. Isto me encantava quando comecei a dirigir e ainda hoje me fascina.

Como dito antes, foi preciso treinar artistas da cena para realizarem espetáculos de máscaras a ponto de possibilitar-lhes a autoria da criação. Por causa disso, aliei formação e criação como estratégia para um tipo de direção que procura perceber o que impulsiona ou impede atrizes e atores de expressarem o que desejam. O trabalho de formação acabou se constituindo num modo disciplinado de treinamento de uma direção voltada para a provocação da autonomia da criação de artistas da cena. Talvez por isso fale em didática da criação ao me referir aos nossos processos criativos.

Inspirada por Paulo Freire (1996. p. 39) quando diz: "Gosto de ser gente porque a história em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades, e não de determinismo", percebo que me interessa criar espetáculos que surjam do encontro das criações das artistas e dos artistas envolvidos neste ou naquele processo. Não me interessa levar artistas à execução de um

espetáculo idealizado por mim. Mas nada disso eu sabia quando comecei. Sei agora, revisitando esta história.

Nos cursos que ministrava nas faculdades ou escolas, fora do Barracão, compreendia que meu papel era oferecer pistas claras para o treinamento e prática teatral de estudantes, através de processos que respondessem à formalização institucional de seus currículos. Mas como, segundo Freire (1996), ensinar também é aprender, em algum lugar eu precisava responder às questões que estudantes me colocavam todo momento, mesmo sem terem consciência delas. Parte destas questões se resolvia na prática das aulas que as sugeria, mas parte delas, as que envolviam mais o meu percurso artístico-pedagógico, nem sempre se resolvia neste mesmo lugar, gerando o desejo e a necessidade de ocuparem um espaço próprio de investigação.

O Barracão Teatro foi e é este lugar onde nós, artistas que o integramos, experimentamos tudo o que nos interessa. A questão que sempre me inquietou mais é: como, através de quais mecanismos, provocar que a criação aconteça para atrizes e atores que desejam ser autoras e autores de seus espetáculos?

Estou admitindo neste momento que criar não é coisa que se ensina, mas que se provoca, concorda comigo? Criar é da natureza humana, como tantas vezes nos mostra a história e as crianças, mas a atitude de criar, que também deveria ser inata, nem sempre encontra caminhos para sua vazão. Aí me pergunto: como fazer para que a atitude criativa de artistas da cena seja a proposição primeira para a construção de espetáculos teatrais? E me respondo: provocando na "pessoa artística" que nos habita o desejo de que nossa arte extrapole o limite físico de nossos corpos.

Assim me aproximo da primeira resposta à questão posta pela esfinge: *para quê* conhecer tanto o universo das máscaras? De um lado para encontrar maneiras de provocar o ato criativo em artistas da cena, qualquer que seja a sua linguagem artística. De outro, para criar espetáculos com dramaturgia colaborativa, ficcional, que posicionem artistas frente a sua atualidade e convidem a plateia a fazer o mesmo, através da vivência que está experimentando. Como você deve estar pensando, isto também poderia ser provocado por outras linguagens e técnicas teatrais, mas neste caso me refiro ao Barracão Teatro e a como nos servimos da máscara e da commedia dell'arte.

Em nosso caminho, a commedia dell'arte representou uma chave para o primeiro mergulho rumo à proposta de criação, impulsionada pelo desejo de abordar realidades que nos inquietassem. Estudando suas máscaras, sua dramaturgia de

roteiros e improvisos, pude compreender como se dava a autoria de cômicas e cômicos ao criar espetáculos que falavam de realidades cotidianas, sem precisar imitá-las ou discuti-las, mas *re-apresentando-as* de maneira incomum.

Deixo claro que, para o Barracão Teatro, o veículo da expressão teatral está na atuação, portanto, tudo que se realize em cena é resultado da apropriação dos processos criativos de artistas, conforme nos explicita o depoimento de Gabriel Bodstein[102] (Anexos: Entrevista 6, p. 239), ao se referir ao curso intensivo de commedia dell'arte, do qual participou no Barracão Teatro, em 2005.

> [...] então, era muito intenso, eu lembro que foi uma experiência muito intensa, e foi arrebatador porque eu consegui vislumbrar pela primeira vez que eu estava sendo artista, sendo criador, com as coisas que haviam sido oferecidas através da máscara. O que ficou pra mim daquela primeira oficina, foi uma experiência arrebatadora que ressignificou tudo pra mim enquanto ator, é muito nesse lugar de ser criador, de ser responsável por tudo que diz respeito a mim enquanto estou em cena. Isso foi muito, muito forte pra mim.

A percepção de Gabriel de que ele, como artista de teatro, é responsável não só pela sua criação, mas por estar em cena e tudo o que isto possa significar em relação à plateia, se revela por meio de sua experiência com a máscara e a commedia dell'arte. Entretanto, podemos considerar que esta é a responsabilidade de artistas de teatro de maneira geral, uma vez que estão ao vivo, diante do público, se relacionando com ele através de um espetáculo que não precisa, necessariamente, ser de máscara. Mas o que será, que de modo tão contundente, fez com que Gabriel percebesse isso ao usar a máscara?

Esclareço com a precisão de Jacob Klintowits (1986, p. 27):

> A máscara é a possibilidade de transcendência, a via do homem para tornar-se outro, o encontro com as forças anímicas e os protótipos, a luz e a sombra, o bem e o mal, a depuração e a crítica à condição humana e a vivência das fantasias, das intuições e do simplesmente estar em si mesmo, situações submergidas numa sociedade histórica, racionalista e de massa.

A máscara contém a materialidade necessária para assegurar a artistas da cena a concretude de seu fazer artístico. Por este motivo, quando nossos processos de criação entram em sala para o início de sua realização prática, se servem de todos os

[102] Gabriel Bodstein é ator parceiro do Barracão Teatro desde 2005. Realizou o espetáculo "Freguesia da Fênix" e as pesquisas: Dramaturgia da Máscara e Dramaturgias Contemporâneas. Atualmente realiza o espetáculo Diário Baldio, ao lado do ator Esio Magalhães e Fernando Fubá.

elementos que a linguagem das máscaras é capaz de mobilizar em nós artistas, para depois disso, direcionarem a descoberta das máscaras, figuras ou personagens[103], com as quais trabalharemos.

Qualquer que seja o processo de criação do Barracão Teatro, parta ele de um tema ou assunto, poesia, verbo, notícia, filme, conto, frase ouvida e memorizada, uma imagem e de todas as possibilidades de estímulos aos nossos desejos de nos manifestarmos, qualquer que seja o ponto de partida, a máscara será o primeiro elemento a ser construído materialmente, para que possamos dar início e continuidade à criação de um espetáculo. Nem sempre, porém, iniciamos os ensaios sabendo quais máscaras farão parte do espetáculo.

Aí você poderia se perguntar: "mas se não há uma história, não há uma cena, não há sequer uma personagem, por onde vocês começam a prática de criar um espetáculo?". De alguma inquietação e procuramos traduzi-la em um tema. Para começar a materializar alguma ideia, partimos do corpo, mas um corpo preparado, em seu estado alterado de consciência, conforme explicado na preparação do corpo para o uso da máscara (capítulo 3, p. 113), a fim de que ele se torne um corpo mítico.

Nas palavras do professor Junito de Souza Brandão (1986, p. 36):

> O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois decifrar-se.

Um corpo mítico, portanto, é um corpo simbólico capaz de representar realidades e forças arquetípicas que atravessam atrizes e atores quando se expressam. Neste momento inicial do trabalho, as expressões são abertas o suficiente para provocarem diversas relações e interpretações.

Sem saber quais máscaras usaremos, partimos dos princípios que regem esta linguagem e trabalhamos a qualidade de nossa energia, o estado de calma do corpo para dissolver tensões, bem como as marcas que ficam impregnadas em nossos

[103] Refiro-me aqui a outros tipos de experiências que tivemos no Barracão Teatro e fora dele, em que utilizamos a máscara para a criação de outras linguagens. É o caso da preparação de artistas nas minisséries de televisão e espetáculos de outras companhias de teatro que não farão espetáculos de máscaras. O termo Figuras é um termo que utilizamos quando estamos lidando com seres que não são nem máscaras nem personagens, como acontece em nosso espetáculo "Encruzilhados entre a barbárie e o sonho", onde todo o processo foi construído a partir das máscaras e o resultado final não faz uso delas em cena.

músculos. Buscamos alcançar o vazio em nossos corpos, um lugar que se abre entre os lugares preenchidos pelas experiências conhecidas, para ativarmos outras sensações.

Entre todos os lugares preenchidos pelo conhecimento acumulado, também está o ainda pequeno conhecimento que diz respeito ao tema que estamos trabalhando para a criação de um espetáculo. Assim, ativando músculos, energia e imaginação, abrimos as "janelas a todos os ventos" e vamos deixando as primeiras ideias sobre o espetáculo flutuar neste vazio, nos envolvendo cada vez mais com as sensações que este trabalho nos provoca. O que nos acontece, artistas e diretora da cena, já é o espetáculo, já é a arte que estamos produzindo. Está segmentada, mas cada parte que é realizada neste momento, é um fragmento para a composição da obra como um todo. As sensações que esta etapa nos causa são fundamentais para a escolha das partes que constituirão a etapa seguinte e o modo como serão relacionadas.

Gilles Deleuze (1997, p. 213) ao definir os conceitos de percepto e afecto, nos diz:

> A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. [...] Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa [...] o que conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto *de perceptos e afectos*.
> Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [...] A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si.

Nossa tendência, porém, racionais que somos, é explicar o que estamos vendo e sentindo ao invés de nos deixar envolver pelas sensações, por isso, precisamos nos preparar, encontrando o vazio, pois "[...] toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo" (DELEUZE, 1997, p. 215).

O lugar do vazio é o entre espaços de conhecimento. E o que são os espaços de conhecimento? São como nosso repertório ou material disponível para o processo de criação. Quando iniciamos a prática da criação em sala, já decidimos qual será o elemento disparador de nossos impulsos criativos: tema, imagens, leituras previas etc.. Estamos cheios de conteúdos. Precisamos abrir o espaço vazio entre eles para que possam se mover e nos mover internamente, no plano da imaginação. Através da

máscara neutra, treinamos alcançar este vazio, o mesmo que a desejada neutralidade referida no segundo capítulo - um estado de calma que estabelece o ponto de partida para que o bloco de sensações (composto de perceptos e aceptos) nos conduza a alguma direção.

Quando entramos em processo de criação, colocamos esta neutralidade a serviço da expressividade: procuramos entrar em contato com nosso corpo acalmando os impulsos pessoais e nossos vícios gestuais cotidianos ou marcas de personagens e máscaras anteriores, que ficaram registradas em nossos corpos e, assim, ocupar o vazio com os primeiros passos em direção ao que se constrói em nós e ao mesmo tempo nos transforma.

Verifico, experimentando a máscara neutra e observando artistas da cena em trabalho, que quando alcançamos este estado neutro, a percepção se altera e o raciocínio se modifica. Esta outra percepção facilita o reconhecimento dos impulsos que nos movem e que são frutos das relações que se estabelecem a partir de algum contato entre o mundo exterior com o corpo e seu interior. Neste estado, somos fisicamente afetados ao nos relacionarmos com as dimensões do espaço que nos circunda e com tudo que estimule à relação entre corpos (dos demais artistas presentes no mesmo espaço, objetos, sons, móveis, tecidos etc.).

O contato com o mundo exterior pelos órgãos dos sentidos nos provoca diversas sensações. Se nos deixamos levar por elas, estas se ampliam e estimulam a imaginação a criar imagens mais complexas. Por exemplo: no estado de neutralidade em um espaço cênico vazio, um ser (atuação) focaliza um ponto qualquer (relação com o lado externo do corpo). Sua sensação diz aridez, sua imaginação diz caverna, enquanto a razão, que está no compartimento do conhecimento, mas afastado de nosso foco de atenção, diz: esta é a parede cinza do Barracão Teatro. A informação sobre a parede está em nossa mente, apenas não lhe damos atenção e deixando-nos levar pela sensação (aridez) que, projetada em nossa imaginação e músculos (interno do corpo), nos provoca, nos movemos pelo espaço, expressando com nosso corpo o que este espaço nos causa a cada passo, a cada nova descoberta da imaginação.

Por estar neste estado neutro, o corpo se envolve cada vez mais com a imaginação, materializando-a e dando-lhe uma dimensão mítica ao torná-la acontecimento, pois, de acordo com Maurice Leenhardt (1947, appud. Brandão 1986, p 36): “O mito é o sentido vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a

palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa".

Muito bem, no caso do Barracão Teatro, diante deste corpo mítico há outro ser atento e concentrado, que abre seu espaço vazio, neutro e observa o que está sendo feito por aquele corpo que age em relação ao espaço. Este ser que observa é a direção, que também imagina, através do seu envolvimento, o que possa estar acontecendo ali. A imaginação de quem está observando vai sendo cada vez mais estimulada a dialogar com o que conhece sobre o que está sendo realizado e o que recebe, isto é, imagens, ações, gestos, movimentos, relações e tudo o que possa estar sendo feito pelo corpo mítico que age diante dela.

É deste lugar que minha direção propõe pistas para os caminhos a se seguir. Procuro utilizar uma estratégia que apreendi de minha vivência da atuação: colocar-me em relação com o outro, em jogo, sem interromper a cena. Conforme nos relata Gabriel Bodstein (2005, p. 63), referindo-se a mim no processo de criação do espetáculo *Freguesia da Fênix*: "Sua função é 'provocar'. E cria-se um diálogo interessante entre elenco e diretora... Não se pode esquecer que Tiche também é atriz e por isso sabe como é o raciocínio do ator". Considero esta relação um diálogo criativo em que se configuram máscaras, situações, cenas entre a atuação e a direção.

Considerando que imaginar é fabular, inventar, não é necessário seguir nenhum padrão de verdade senão o caminho lógico da relação entre seu corpo e os corpos externos a ele. Esta "lógica", que nada tem de racional, é uma composição que se estabelece em fluxo, a partir de um primeiro estímulo, como nos elucida Ana Carneiro (2013, p. 29)[104], que utiliza a imagem como princípio para o trabalho de investigação, ao citar Rodari (1982):

> Para o autor, uma palavra/ideia lançada ao cérebro provoca o mesmo movimento de uma pedra lançada no pântano, ativando reações em cascata, desde a superfície aos níveis de maior profundidade, uma vez que a mente não permanece passiva a esse acontecimento. Numa série de reações em cadeia, os estímulos a obrigam a estabelecer contato com essa provocação quer a aceitando, quer a evitando.

Para nós, criar em cena é o reflexo da nossa capacidade de nos deixar afetar por tudo o que *nos acontece* ao nos envolvermos em qualquer relação que atravesse nossos corpos físicos e sensoriais em estado cênico. Portanto, poderia dizer que só

[104] Além de atriz é professora do curso de Teatro e Pós Graduação em Artes na Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

criamos *em acontecimento*, pois "Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa […]" (DELEUZE. Appud François Zourabichvili. 2004, p. 6). Algo se passa conosco e por isso desperta em nós o desejo de nos expressarmos. O acontecimento está no plano da prática dos corpos físicos em contato sensível com o mundo das realidades e o mundo dos mistérios. O acontecimento está no campo da experiência. Os corpos acontecem em experiência e a criação cênica é um ato corpóreo em experiência. De acordo com Jorge Larosa Bondia (2002, p. 20):

> A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.

Em cena, experimentar é se permitir ser afetado pelo que acontece com você quando se relaciona com algo ou alguém. Portanto, o acontecimento não está fora de você, ele está em você. Acontecer pressupõe receber para agir. Se nada nos acontece, não conseguimos agir. Há, porém, uma questão importante a ser ressaltada: temos que estar fora de nosso cotidiano de relações, isto é, precisamos nos preparar para alcançar um estado que nos possibilite envolvimento, afetação e acontecimento, sem que isso se confunda com nossas emoções pessoais.

No artigo "Micropolíticas da Criação"[105], encontramos a seguinte explicação:

> [...] o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como um grau de potência de afetar e ser afetado com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo-mente. O que eu sou, a definição de homem ou sujeito não passaria mais pelo cristalizador verbo de definição "é" (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o "é" substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam.

As forças a que se referem Rojo e Ferracini, que nos afetam e nos impulsionam à criação, constituem relações de causa diretamente ligadas a seu efeito, com tempos simultâneos. Trata-se aqui da percepção das causas no ato presente de seu atravessamento em nossos corpos, de modo que, acontecemos em recepção e ação simultaneamente.

É aqui que a máscara ganha sua maior qualidade durante o processo de criação, pois ela nos transporta ao universo imaginário através da materialidade dos

[105] Escrito por Sara Rojo (Doutora pela UFMG/CNPq/Fapemig), Jandeivid Moura (Mestrando, UFMT/CAPES) e Renato Ferracini (Doutor pela UNICAMP/CNPq/FAPESP).

corpos, nos possibilitando uma via clara entre nossa identidade pessoal e a identidade ficcional, que queremos descobrir e construir através destes atravessamentos gerados pelos estímulos provocados. Ela atua como um "facilitador" do distanciamento entre nossa identidade cotidiana e nosso ponto zero (neutro). É incrível como o simples fato de cobrirmos nosso rosto com outro rosto nos faz abandonar o nosso "eu" tão marcante e determinante, para mergulharmos no desconhecido do já tão conhecido *por* nós, mas muito pouco conhecido *em* nós.

É revelador perceber como somos criativos quando esquecemos por alguns instantes de nossas certezas e desfocamos nosso conhecimento do centro de nossas intenções. Quando nos colocamos diante do mundo com a curiosidade de um bebê de dez meses e não com o juízo de valores de um adulto. As máscaras nos impedem explicar as coisas do mundo, nos possibilitando vivê-las. E quando isso acontece, as expressamos nos tornando cada uma das coisas do mundo, as coisas do mundo se passam em nós. Então, acontecemos. Acontecendo cenicamente, nos transformamos numa espécie de figura distinta da pessoa. Estas figuras se mostram como corpos sensíveis plenos de vida, mesmo que ainda não saibam quem são ou qual caráter têm. Estes corpos estão prontos para se tornarem alguém com características próprias.

Amleto Sartori via a máscara como o instrumento capaz de eliminar no ator sua forma física ordinária, sua espontaneidade diária, conduzindo-o a trabalhar sobre um conjunto de regras e organizações formais. Assim nos descreve De Bosio[106] (1983, p. 159):

> E Amleto via desde aquela época, na máscara, um meio de salvação, que poderia anular a mediocridade do ator habituado a exprimir-se no âmbito da cotidianidade das suas reações, pois o constrangeria a confrontar-se com uma imagem inequívoca, de expressão nobre, que o faria, necessariamente, alcançar uma gramática e uma sintaxe formalizada.

Podemos dizer que no Barracão Teatro seguimos um princípio semelhante ao referido por Amleto, nas tentativas de escapar de nossa própria mediocridade em nossos processos de criação. Assim, o trabalho com máscaras nos conduziu e conduz a uma espécie de "sistema de criação", que segue a seguinte estrutura:

a. Tema - sobre o que vamos falar?
b. Máscaras/improvisação/jogo - através de quem vamos falar?
c. Escolha das situações/roteiro (*canovaccio*) - através do que vamos falar?

[106] DE BOSIO, Gianfranco. Maschera, Specchio di vita, in. *Arte della Maschera nella Commedia dell'Arte*. Casa Usher, Firenze, 1983.

d. Construção das cenas/definição do espetáculo - como vamos falar?

Depois das quatro etapas concluídas, o espetáculo está quase pronto para ser compartilhado com o público. Nesta fase, a atuação já encontrou seus caminhos e está desenvolvendo sua criação. A direção é mais decisiva na escolha do que permanece, do que sai e do que se modifica nas cenas, conjuntamente com o grupo, mas por ter a compreensão da totalidade e a vivência de todas as experimentações do processo é ela, nesta etapa, quem conduz a construção do espetáculo.

Cara companheira ou companheiro de reflexão, a partir daqui utilizarei a experiência de atrizes e atores que participaram de alguns processos de criação e de montagens do Barracão para, através de seus relatos e entrevistas, dar a você alguns parâmetros sobre a criação de dois espetáculos importantes: *Ninguém* e *Freguesia da Fênix*; e das pesquisas: *Dramaturgia da Máscara* e *Dramaturgias Contemporâneas,* que geraram as máscaras *Lady* e *Cotoco,* verdadeiros divisores de águas em nossa trajetória. Creio que dessa forma você visualizará melhor o que estou dizendo sobre a criação teatral no Barracão Teatro.

4.1 *Ninguém* é o princípio de tudo!

O Barracão Teatro se instaura a partir de um espetáculo. Nasce em abril de 1998, como um espaço para um encontro artístico. Em outubro do mesmo ano, abre suas portas para a estreia de *Ninguém*, sob minha direção e texto: uma história sobre os enfrentamentos de "Ninguém" para se tornar alguém especial, com atuação de Adriana Valverde, Claudia Zuccherato, Esio Magalhães e Marcelo Pinta[107]. Partimos de um conto de Louise Labè[108], uma poetiza francesa do século XVI, denominado *A Disputa de Amor e Loucura*, de onde recortamos principalmente a relação destes dois personagens: Amor e Loucura. Durante as investigações, o grupo estruturou sua dramaturgia[109].

[107] Adriana Valverde, Claudia Zuccherato foram da primeira turma de alunos e alunas com quem trabalhei logo que comecei a dar aulas no curso de graduação da Unicamp. Marcelo Pinta foi aluno de minha segunda turma da Unicamp. Esio Magalhães foi meu aluno no projeto de criação e montagem na Escola de Arte Dramática na USP. Este grupo de artistas havia trabalhado com máscaras nos cursos que fizeram comigo e, com exceção de Marcelo Pinta, já haviam criado, montado e apresentado espetáculos com máscaras de commedia dell'arte.

[108] Disponível em: <www.felipefortuna.com/louise-labe-amor-e-loucura>. Acesso em:10/04/2017

[109] Há uma entrevista realizada por Ana Caldas e Tania Grinberg comigo e com o elenco sobre o processo de criação deste espetáculo, que resultou em uma monografia: Barracão Teatro – *Ninguém,* por elas apresentada na Unicamp em 1999. A partir destes depoimentos, além da documentação

O que me movia era a necessidade de renovar o conhecimento que trazia em minha bagagem, sem o desejo de abandonar o que conhecia, mas de atualizá-lo? Recriá-lo? Reinventá-lo?

Veja que estávamos começando uma nova etapa de trabalho em nossa vida artística. Naquele momento, meu desejo era avançar sobre uma experiência bastante conhecida, que me afastava do tipo de espetáculo que constituía a commedia dell'arte, enquanto que para as atrizes e atores envolvidos neste processo, aquele era um dos primeiros passos em direção à uma nova experiência com máscaras. O grupo sabia disso com clareza e Adriana Valverde (2000, entrevista s/p) apresenta esta questão em sua entrevista a Ana Caldas e Tânia Grinberg: "[...] eu acho que todos nós encontramos a Tiche em um momento em que a Commedia dell'Arte, pra ela, já estava num momento de ser muito mais recurso [...]. Muito mais ponto de partida e de referência para se chegar em outros lugares".

Tínhamos um grupo forte: artistas com quem havia estado em processos de formação e de criação através da commedia dell'arte, que possuíam a inquietação, a persistência e a paciência necessárias à pesquisa, além do desejo de realização do teatro como um fenômeno capaz de promover o encontro sensível e potente entre pessoas. Era tudo o que eu precisava para me lançar ao escuro. Foram necessárias muita generosidade e confiança entre todas e todos nós e, de minha parte, muita atenção para não atropelar os processos criativos de cada artista e ao mesmo tempo não confundir um processo de criação com um processo didático de formação.

Não tinha certeza do que queria fazer, mas sabia que não queria montar um *canovaccio* tradicional de commedia dell'arte. Para darmos início ao processo, a única coisa que tínhamos concretamente era um argumento extraído do conto de Luise Labè e a relação entre duas personagens.

Estava bastante perdida e confusa diante de artistas menos experientes do que eu e sabia que o *start* da provocação deveria partir de mim. Resolvemos ampliar a equipe de provocadores de modo que eu também pudesse ser provocada a partir de outras funções dentro do teatro. Assim, chamamos Ulisses Bourdon para trabalhar a musicalidade da cena e a sonoridade das palavras através do ritmo; Antonio Rogério Toscano para auxiliar a dramaturgia; e Alexandre Bacarelli para colaborar com a criação das máscaras e concepção visual. Também convidamos, um pouco mais tarde,

---

realizada por Erika Lenk no decorrer do trabalho, podemos rever muitos momentos e aspectos desta construção.

o filósofo Joaquim Brasil Fontes, professor do Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, Unicamp, para uma conversa sobre as figuras que havíamos descoberto em trabalho e suas relações míticas. Grande parte do processo foi documentado por Erika Lenk, que acompanhava os ensaios relatando o que via e ouvia.

De início, na prática, a proposta foi colocar-se em sala para treinar os corpos e algumas técnicas. Esio coordenava a maioria dos treinos e Ulisses, as técnicas rítmicas. Em seguida, o elenco era convidado a improvisar temas sugeridos pela direção, conforme nos esclarece a monografia de Ana Caldas e Tânia Grinberg (2000, p. 12).

> Inicialmente, Tiche distribuía temas sobre os quais os atores Esio, Adriana e Claudia[110] começavam a improvisar utilizando a meia máscara neutra. Na busca de elementos cênicos de formas geométricas surgem as escadas, como possibilidade de explorar os planos, enriquecendo o trabalho com a máscara que, além de mover-se para trás e para frente, pode transitar entre alto e baixo. Cada ator escolheu uma escada pra trabalhar tecnicamente, para desenvolver domínio sobre esse instrumento. [...] Imagens começam a surgir [...].

No início do processo sentia duas necessidades que me eram fundamentais: construir um roteiro de ações e relações e visualizar o espaço para conceber o material sobre o qual o elenco pudesse improvisar. A busca de elementos cênicos, que me levou a formas geométricas, estava ligada ao repertório que eu construía para alimentar minha imaginação e conduzir meu olhar na observação das cenas improvisadas.

As artes plásticas contribuíram muito através da observação dos quadros de Luiz Ventura[111], pintor figurativo, que escrevia histórias com as personagens de seus quadros[112]. Muitas destas baseadas em pessoas do subúrbio do Rio de Janeiro. Os traços de Ventura sofrem a influência de Di Cavalcanti e Portinari, com quem trabalhou quando jovem, mas assumem a singularidade de seu olhar crítico sobre a realidade cotidiana do seu entorno e realizam uma composição que me remeteu à geometria dos movimentos das máscaras.

Observava seus quadros e imaginava que os corpos cênicos poderiam desenhar o espaço como se cada movimento fosse a ponta de um pincel. Imaginava o espaço

---

[110] Marcelo Pinta ainda não fazia parte do elenco.

[111] Pintor, gravador, desenhista, muralista, cenógrafo, ilustrador, decorador, diretor de arte e ficcionista. Disponível em <https://www.escritoriodearte.com/artista/luiz-ventura> Acesso em 23/06/2017.

[112] O relato desta integração entre meu trabalho e o de Ventura neste processo de criação foi documentado pela Monografia de Ana Caldas Lewinsohn e Tania T. Grinberg (1999, p. 05).

como uma tela em branco sendo desenhada, pintada, rabiscada pelas cores que se misturavam no espaço, por meio dos movimentos daqueles corpos em jogo. Abaixo, uma imagem de um quadro de Ventura e em seguida uma imagem do espetáculo Ninguém.

O dia do casamento de fulana com sicrano e algo mais

Amor: Esio Magalhães (Ninguém)

Ao mesmo tempo, artistas da cena precisavam encontrar suas máscaras – tínhamos apenas duas delas como ideia – e materializá-las para jogar, isto é, dar-lhes um raciocínio físico e a forma concreta do objeto. Então, para encontrar um roteiro e experimentar algumas ideias para as meias máscaras expressivas, fiz uma coisa que nunca tinha feito: dediquei-me à criação do

texto e à orientação de Alexandre Bacarelli na construção das máscaras, ao mesmo tempo em que artistas da cena experimentavam em sala diversas propostas tanto sobre os temas, quanto sobre as observações que eu fazia, para depois ver e comentar o que tinham feito.

Ana Caldas e Tania Grinberg descrevem o que aconteceu durante esta etapa do processo, dedicada à improvisação, a partir do relato de Erika Lenk (2000, p. 14):

> Os atores trabalhavam intensamente nestas improvisações. Faziam, comentavam, refaziam, comentavam e quando os ensaios terminavam, muitas questões eram abertas, muitas perguntas foram feitas. As improvisações eram o momento em que todo o trabalho técnico e pré-expressivo deveria ser aplicado. Tiche, ao assistir as improvisações, falava tudo o que deveria ser mantido, o que deveria ser jogado fora, o que deveria ser retrabalhado e o que ficava incoerente. [...] Os diálogos da peça passavam por este processo: os atores criavam, sempre buscando apurá-los, Erika os anotava e Tiche, depois de ver a cena, lia-os e os refazia.

Eu ficava próxima à sala de ensaio, no escritório, de porta aberta, ouvindo tudo que se passava e simultaneamente escrevendo roteiros, ou no ateliê ao lado, pintando meias máscaras neutras, junto ao Alexandre. Terminado o treino, entregava uma proposta (uma cena, uma situação) de trabalho ao elenco, que a preparava e depois me mostrava. Às vezes eu observava o treino sem comentar nada, apenas para me deixar levar pelo que acontecia. Era uma busca incessante, uma busca sem perguntar: o que é que eu procuro? Porque eu sabia que estava lá em algum lugar daquilo tudo que nos acontecia, pois queríamos a mesma coisa, mesmo que fosse de maneiras diferentes. Eu não precisava *procurar* nada no trabalho prático do grupo de atuadores, eu precisava *encontrar* o espetáculo que já estava lá, sendo desvendado nas improvisações e para isso, precisava afastar a névoa que encobria o que estava prestes a se revelar, confiando em Michelangelo, que dizia que a obra já estava na pedra, ele precisava apenas retirar o excesso e deixar a forma fluir.

Foi assim que separei a formação, da criação: retirando o excesso das cenas, na tentativa de responder às questões, às vezes bastante embrionárias, que chegavam à sala de ensaio em forma de roteiro, e de objetos que compunham o espaço.

"Ninguém" trazia a primeira experimentação com máscaras bastante distintas da commedia dell'arte, nos fazendo mergulhar em lugares desconhecidos, instigantes e provocadores que nos levavam a rever nossos conceitos sobre construção da máscara. Se na commedia dell'arte partíamos de tipos sociais criados e conhecidos

historicamente e das máscaras físicas estudadas pelos Sartori, para Amor, Loucura, Musa e Ninguém (acrescentadas no decorrer da criação), de onde partiríamos?

Loucura - Adriana Valverde e Amor - Esio Magalhães

O artigo de Esio Magalhães, O que é dramaturgia?, em Dramaturgia da Máscara - relatório final (2006, s/p), nos diz o seguinte:

> Em nosso primeiro espetáculo, no Barracão Teatro, fizemos uma pesquisa profunda para criarmos máscaras subjetivas, não de categorias sociais cujas analogias comportamentais são extraídas de animais muito concretamente, mas de substantivos subjetivos como Amor, Loucura, Musa e Ninguém. [...] No processo de construção do espetáculo, entramos em várias questões que muitas vezes ficavam sem respostas e minha definição anterior (sobre máscaras) me ajudava muito, mas não alcançava toda a amplitude e por vezes parecia muito restrita. Os animais não eram para nós referências e estava muito difícil de criarmos os corpos daquelas máscaras, pois não tínhamos nada além da visão de cada um de nós, atores, sobre aqueles substantivos que a esta altura nos pareciam mais abstratos e subjetivos que toda a abstrata subjetividade do mundo. E a pergunta era: como criar a máscara do Amor e não da minha visão de amor? Como criar a máscara de uma força que atravessa a todos e que sujeita homens e mulheres ao seu grande poder? Então, olhando as forças que atravessam o mundo desde sempre, sugeri que trabalhássemos com os elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Associamos à Musa, a força fértil e sinuosa da água, para Loucura, a força transformadora e revolucionária do fogo, ao Amor, a força leve e expansiva do ar e para Ninguém, que era o humano, ainda que subjetivo e abstrato, a força concreta da terra. A partir dos elementos da natureza fomos criando estados diferentes para cada um deles, fazendo cruzamentos entre eles ou através de intensidades, assim tínhamos o ar como brisa, vento, tufão, redemoinho, ar parado e assim por diante. Desta forma fomos criando o repertório de cada máscara e tive vontade de definir, além do que seria a ação, o que seria o movimento e o

> gesto, pois a gestualidade que criamos naquele processo era muito diferente da gestualidade criada a partir da corporeidade dos animais.

Como Esio pontuou acima, tínhamos de saída o desafio de construir materialmente estas máscaras com uma nova referência para nós: elementos da natureza. Quando compreendemos que Amor se ligava ao ar, Loucura ao fogo, a Musa à água e Ninguém, o humano, era a terra, tudo começou a sair do plano das ideias e abraçar o plano das ações.

Aos vê-los em movimento pelo espaço, imaginava Amor como cupido, um anjo barroco que voa, então era preciso que Amor estivesse no alto. Se a Musa é como a água, ela é uma dança; o fogo de Loucura a faz expandir e retrair; e Ninguém é a constância da terra por fora, em contenção do permanente movimento de suas forças por dentro. Pois muito bem, fomos encontrando os caráteres, mas ainda não suas caras. Como seriam suas máscaras objeto? Esio e eu discordamos em muitos momentos sobre isso. Como nós dois tínhamos mais experiência com a construção das máscaras dentro do grupo, conversávamos bastante sobre sua forma para que eu orientasse o trabalho de Alexandre. Para mim, as máscaras seriam pintadas e teriam pouco relevo. Seus traços deveriam ser sutis e suas cores intensas.

Esio pensava diversamente. Para ele a máscara precisava ter seus traços bem definidos e para isso deveriam ser de uma grandeza tal, que pudessem ser vistos sem nenhuma dúvida. Quanto a isso ele tinha toda razão, mas meu receio era fazê-las excessivamente grotescas, o que as levaria para outra maneira de se expressar no espaço, tirando a força da palavra e do elemento poético que eu imaginava quando as via em ação, improvisando.

Além disso, as máscaras de *Ninguém* falavam um texto que era puro jogo de palavras e isso precisava ser compreendido para a plateia se divertir com o fato de uma frase dizer o contrário do que pretendia, pois seu significado estava ligado ao contexto em que era dita. Por exemplo: “Ninguém ama esta mulher!” – que significa que esta mulher não é amada por nenhuma pessoa, no contexto do espetáculo queria dizer o contrário: dizia que um ser, estava completamente apaixonado por outro.

Pois muito bem, lembrando que a voz precisa assumir a grandeza da meia máscara expressiva, preocupava-me criar relevos que nos aproximassem da magnitude das máscaras com as quais estávamos todas e todos habituados. Por fim,

havia a tal da teimosia de uma intuição, que me pedia para experimentar o desconhecido.

Bem, naquela ocasião, não conseguia explicar muitas das coisas que explico agora, mas o fato é que em alguns momentos a palavra final foi a minha. As máscaras tinham um leve relevo e eram pintadas. Amor e Loucura tinham um acento um pouco mais forte e a Musa, era mais suave. *Ninguém*, por ser um homem, não usava máscara.

O processo de criação do espetáculo *Ninguém* era para mim, antes de qualquer coisa, uma investigação sobre a linguagem das formas e de como emocionar a plateia através dela. Às cores e movimentos, ofereci espaços não convencionais, propondo escadas. No processo chegamos também a andaimes e latões.

Loucura - Adriana Valverde; Amor - Esio Magalhães; Ninguém – Marcelo Pinta (escada)

Ninguém - Marcelo Pinta; Musa - Claudia Zuccherato; Amor – Esio Magalhães

Durante meu percurso com a commedia dell'arte uma coisa que me intrigava era a improvisação das palavras no processo de criação dos espetáculos. Observava que a palavra é uma das coisas mais difíceis de ser improvisada, pois é comum que artistas da cena as usem como em seu cotidiano. Compreendi que é tão necessário preparar o repertório das falas de uma máscara, quanto é para seu corpo e imaginação.

Quando iniciamos o processo para a criação de *Ninguém*, Antônio Rogério Toscano nos auxiliou na escrita do texto, mas não pode seguir conosco no trabalho. Com sua saída, assumi a tarefa de escrever o texto, mas desejava trabalhar os diálogos partindo das falas improvisadas das atrizes e atores ao investigarem os repertórios para a criação de suas máscaras. Eu estava muito interessada nas palavras enquanto sonoridade, musicalidade, ritmo, afinal eram máscaras, mas queria muito compreender a possibilidade de atribuir à máscara a utilização da palavra na dimensão do significado. Num atrevimento, brinquei com isso, me dispondo a escrever os diálogos a partir de uma linguagem formal fora dos padrões cotidianos, utilizando tu e vós para as figuras míticas de Amor, Loucura, Musa e Desejo, e mantendo a linguagem coloquial para a figura *Ninguém*.

Mesmo tendo redigido o texto, não posso dizer que o escrevi sozinha. Impossível. Sempre dissemos que o texto era meu, mas a dramaturgia era nossa, de

toda a equipe, de forma que muitas vezes perdíamos a referência da autoria de uma ideia. As cenas e ações eram propostas e assimiladas por todas e todos. As que não eram integradas, inevitavelmente eram descartadas porque não serviam e não nos faziam avançar, não propunham continuidade, nem nos criavam dúvidas para que tivéssemos lugar para percorrer.

Foi um dos momentos mais intensos que vivi como diretora. Era completamente diferente do que eu tinha feito até então. Em primeiro lugar porque provocava atrizes e atores a acreditarem no que me mostrariam mesmo estando no escuro. Tanto eu quanto elas e eles. Arriscava muito, pois acreditava que o que estava procurando já existia entre nós. Criar era tirar da frente o que nos impedia de ver o que estava lá, esperando para ser encontrado Mais do que nunca, nos respaldávamos na afirmação de Michelangelo sobre suas esculturas.

As apresentações do espetáculo *Ninguém* impactaram espectadores, inspirando artisticamente estudantes daquela época, por sua novidade em relação à linguagem e ao modo da plateia se relacionar com a cena, conforme nos relata Gabriel Bodstein [...]: "Nas apresentações, o público se acomoda em arquibancadas dispostas pelo espaço, sendo possível, inclusive, que os espectadores se olhem e vejam as reações uns dos outros durante a peça" e Melissa Lopes (Anexos, Entrevista 10, p. 248), que nos diz:

> Nesse mesmo ano tive a oportunidade de assistir "Ninguém" no Barracão Teatro, eu nunca tinha assistido a um espetáculo de máscaras. Fiquei encantada! A atuação dos atores foi algo que me marcou profundamente e claro, a movimentação dos atores em andaimes era algo fantástico e que exigia muita destreza corporal. Para mim, que tinha acabado de chegar de uma escola stanislavskiana (tinha acabado de me formar no curso profissionalizante do Célia Helena), era algo que me retirava da zona de conforto.

Depois da pequena temporada de estreia do espetáculo, o grupo decide permanecer no espaço, dando continuidade ao trabalho artístico de investigação e criação, que relevou três objetivos em nosso percurso: a permanente formação técnica, o aprendizado dos processos de criação através do jogo e da improvisação e a linguagem cênica resultante destes processos enquanto acontecimento teatral, isto é, um espetáculo que proporcionasse a participação do espectador em seu ato criativo como etapa final de criação: o público seria criador da obra juntamente com artistas da cena, e não apenas alguém que a contempla.

"Ninguém" seguia sua carreira de experimentações fazendo temporadas, diversificando suas plateias e nos provocando cada vez mais. A proximidade entre a cena e o público fazia com que as máscaras, ao moverem as escadas com rodas, pedissem em pleno movimento, que a plateia se distanciasse ou que os espectadores tirassem os pés da frente das rodas. Isso provocava a mesma aflição no público que as máscaras viviam ao tentarem encontrar saídas para o labirinto em que estavam, além da transformação de uma máscara em outra em cena aberta, confundindo a plateia que não compreendia onde estava escondido o outro objeto máscara e seu figurino, construindo cenicamente um ato ilusionista. Tudo isso nos mostrava que aquele trabalho, mesmo sendo em sala fechada, continha muitas referências das apresentações de rua realizadas pelas trupes de commedia dell'arte.

Meu desejo artístico, desde então, tem sido criar espetáculos que provoquem fisicamente a plateia, portanto busco traduzir a cena como uma provocadora de sensações. Por isso, durante alguns anos não nos relacionamos com o palco italiano. Aproveitamos o próprio espaço físico do Barracão, um galpão cuja área cênica tem aproximadamente 100 m2, para aproximar palco e plateia, de modo que a plateia compusesse o espaço físico da cena.

Após aproximadamente três anos de trabalho conjunto, cada artista que participou da formação original do Barracão Teatro seguiu seu caminho, independentemente uns dos outros, exceto Esio e eu. Qualquer separação é complexa, na maioria das vezes. Há uma dificuldade em se desapegar do grupo, do que se criou conjuntamente e de acreditar que não há falta quando se está ciente de que a vida não desacelera, os processos são vivos e se são transformadores, nós somos os primeiros a receber seus efeitos.

Ao passarmos por esta transformação, Esio e eu ponderamos sobre o que fato gostaríamos de fazer com o espaço do Barracão Teatro. Para mim, um grupo naqueles dias como nos dias de hoje é uma reunião de pessoas com interesses afins, que conseguem estabelecer por diversos momentos da vida, períodos de encontros e dedicação a uma prática comum. Assim, manter um espaço é, no meu modo de ver, assegurar a possibilidade de encontros e reencontros, com a perspectiva da troca de saberes e experiências. Para Esio Magalhães (Anexos, Entrevista 2, pg. 232), com o qual concordo e compartilho do pensamento, o Barracão Teatro:

> É a minha casa, minha fundação. O Barracão Teatro é o espaço onde aprofundei o meu fazer com a máscara, onde encontrei a analogia entre palhaço e máscara. Comecei o meu processo no teatro já com o pé no teatro popular, no teatro de tipos e a máscara foi um grande alicerce de formação, criação e pesquisa. Antes da fundação do Barracão, eu já seguia uma trajetória artística com interesse nesta forma de expressão onde o jogo está muito vivo e presente. Mas foi no encontro com Tiche Vianna, quando fundamos o Barracão Teatro, que houve um aprofundamento na pesquisa e formação com a máscara. Foi a partir deste momento que eu comecei a colocar as minhas dúvidas em movimento para tentar chegar em respostas que acabavam me levando a mais dúvidas e assim segui minha trajetória construindo um meio de criar e me expressar em diálogo com a visão da Tiche que trazia outra experiência. No encontro destas experiências e visões, algumas vezes contrárias, que as dúvidas puderam ser testadas, experimentadas e no diálogo entre a diretora e o ator, entendi um processo criativo prático e dialético, uma vez que para cada tese de um ou de outro, surgia uma antítese e, ao longo do processo, chegávamos a uma síntese que me impulsionaria a novos passos.

Foi por isso que nos mantivemos em grupo até os dias de hoje, alimentando este Barracão com a energia que o teatro é capaz de produzir com seu trabalho, agregando mais artistas às investigações e criações que têm por base as máscaras, a commedia dell'arte, o palhaço e a atuação como veículo da expressão teatral. Criar, pesquisar, formar, para nós do Barracão Teatro, é uma prática que estabelece o diálogo entre experiências e saberes distintos, que mesmo tendo entre si um objetivo comum, divergem, se questionam e se provocam para que o tempo e a experiência, ao nos mostrarem caminhos mais seguros, não sedimentem nossos sonhos.

Dentro da perspectiva da linguagem que trabalhamos, transitamos entre o avanço e o retorno à origem, pois algumas vezes os caminhos seguidos nos fizeram esquecer de onde vínhamos e aí foi necessário refazer o percurso para não girarmos em círculos. Foi o que aconteceu com *Freguesia da Fênix*, um espetáculo que se realizou sete anos após a estreia de *Ninguém*, respondendo ao desejo de recriar a commedia dell'arte com máscaras brasileiras.

Faço aqui este salto de sete anos para comparar os processos de montagem destes dois espetáculos, levando em consideração a pergunta: qual a diferença entre um processo que nasce de um argumento literário e um processo que nasce das máscaras da commedia dell'arte?

4.2 Renascer das cinzas com *Freguesia da Fênix!*[113].

O desejo, neste processo, era realizarmos um espetáculo que retratasse nossa atualidade em 2005. Morávamos em Campinas desde 1997. Queríamos conhecer melhor a cidade: sua história, personagens, formação, contradições. Era também um momento de saudade da commedia dell'arte, de seus espetáculos simples, cheios de intrigas e confusões, com tipos críticos e de fácil reconhecimento pelo público, que há anos não fazíamos.

Decidimos aliar estas duas vontades: criar um espetáculo de commedia dell'arte com máscaras extraídas da história de Campinas entre o final do século XIX e meados do XX. Não queríamos, porém, fazer uma peça histórica, nem fiel à realidade de uma época passada. Queríamos, como a maioria das vezes, nos deixar provocar e estimular por esse material até que encontrássemos o que este confronto, passado e presente, nos despertasse. Para isso, percorremos o Centro de Memória da Unicamp[114], com a orientação da Profa. Dra. Olga Von Simson, e o território do nosso entorno, como notícias da atualidade veiculadas pela mídia impressa e audiovisual, a fim de coletar repertórios capazes de nos ajudarem a conceber jogos e improvisos durante a construção do espetáculo. Simultaneamente, para que soubéssemos quais seriam as figuras mais interessantes nesta primeira investida na construção de máscaras brasileiras, entre todas as que encontramos em nossos estudos sobre a cidade de Campinas, nos apoiamos nos arquétipos das máscaras de commedia dell'arte e procuramos identificar suas correspondências nos caráteres pesquisados.

O fato de contarmos com arquétipos representados pelas máscaras construídas e testadas, que conhecíamos, nos davam um porto muito seguro para nos lançarmos nesta tarefa. Mesmo sem sabermos qual era a dramaturgia do espetáculo, nos sentíamos mais confiantes em tomar como referência a commedia dell'arte, para depois nos descolarmos dos modelos italianos, das imagens criadas pelos Sartori, e recriarmos seus mitos, transformando suas formas físicas. Digo "descolar" porque não

---

[113] Sobre este espetáculo há uma documentação publicada no livro de Gabriel Bodstein chamado Freguesia da Fênix – Reinventando a Commedia dell'Arte. De formação jornalística, Gabriel documentou o processo de construção do espetáculo Freguesia da Fênix para publicação futura no intuito de fazer dialogar sua dupla função: ator e repórter. Por este motivo, ele escreve minuciosamente sobre algumas passagens que julgou importantes na conciliação entre vida e arte, técnica e criação.

[114] O Centro de Memória-Unicamp (CMU), órgão vinculado à Reitoria da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tem como objetivo promover e integrar estudos e pesquisas interdisciplinares voltados à reconstrução da memória histórica e sociocultural de Campinas e região. Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br>. Acesso em: 07/05/2017.

considero nem ruptura, nem abandono da tradição, muito ao contrário. As primeiras meias máscaras expressivas que colocamos em nossos rostos no início do processo foram as da commedia e as últimas foram as que chamamos máscaras da comédia popular urbana. Inevitável, pois precisávamos da tradição e de tudo o que ela nos ensinava para localizar no material histórico da cidade de Campinas, onde estava cada arquétipo, para que, então, pudéssemos construir as novas máscaras.

Para nos orientarmos pela estrutura dramatúrgica dos *canovacci*, compreendemos que seria necessário um número maior de artistas da cena no Barracão Teatro e convidamos Aldiane Dalla Costa, Darko Magalhães, Gabriel Bodstein, Silvia Baliello e, posteriormente, com a saída de Silvia no decorrer do processo, Melissa Lopes integrou a equipe de atuação. Formar um novo grupo de trabalho para a criação pressupõe colocar todas e todos no mesmo nível quanto à qualidade de realização das máscaras. Assim, foi fundamental iniciarmos o trabalho por aquilo que venho chamando de "didática da criação", isto é, a verticalização de um processo de aprendizado técnico do uso, das relações e da improvisação das máscaras em cena, no qual simultaneamente se cria a maior parte do repertório que constituirá o espetáculo. Enquanto este trabalho acontece, meu olhar busca o conhecimento dos corpos e seus raciocínios em ação, em risco, em dificuldade e em proposição criativa.

É na aproximação do grupo em trabalho, que vamos ganhando familiaridade, mas não intimidade em excesso, para que possamos preservar o rigor do olhar sobre nós e a exigência de buscar nosso melhor e o melhor de cada um. Para isso, utilizamos alguns critérios como regras básicas para nossa condução no que nominamos sala de trabalho, porque a diferenciamos dos demais espaços do Barracão. Este lugar, para nós, contém certa sacralização, pois isso nos ajuda a distanciar o cotidiano imediato de nossos corpos, do nosso imaginário. Os critérios ou regras atuam como um pequeno ritual.

Explico melhor: o que separa nossa sala de trabalho do restante do Barracão é uma antiga cortina de retalhos. Ao atravessá-la, consideramos que já estamos dispostos a alterar nosso estado para um estado incomum, próprio à criação, como descrevi nos capítulos anteriores. A partir deste momento, evitamos "conversas entre amigos", evitamos nos "ver como amigos", procuramos nos relacionar como corpos cênicos em trabalho.

Você pode se perguntar: precisa de tudo isso? Não fica sério demais?

Esta prática nos ajuda a aumentar a qualidade de nossa concentração e de nossa entrega. Somos seres humanos cheios de qualidades, mas também de falhas que podem atrapalhar nosso trabalho, justamente quando queremos encontrar o desconhecido em nós. Abrandar intimidades é criar outros olhos para o nosso fazer, é colocar do lado de fora da sala os juízos que valoram as coisas, apenas lidando com elas do modo como nos chegam. Quando estamos entre amigas e amigos, muitas vezes nos movemos por sentimentos relacionados ao como desejamos que eles e elas nos vejam e ao como desejamos vê-los. Isso pode acentuar algum acanhamento, principalmente em relação à ousadia, gerando constrangimentos. Então, procuramos amenizar este possível desconforto com um acordo entre nós, que guiará nosso comportamento em sala.

Quanto à seriedade... bem, nosso ofício é sério. Mexe com a exposição, muitas vezes de segredos profundos. Já falamos sobre a condição das artes cênicas anteriormente, isto é: uma pessoa viva, diante de outra pessoa viva. Esta característica acaba exigindo uma dinâmica diferente do que acontece entre nós em nosso dia a dia. Pois bem, ser séria não é ser chata, nem ríspida, insensível, sisuda, nem os tantos adjetivos que possamos atribuir à seriedade. É simplesmente ser séria, saber rir sem precisar da piada. Durante nossos processos, rimos, gargalhamos e brincamos também, mas mesmo que haja alguma familiaridade, nos abstemos de intimidade demais entre o coletivo. Outra coisa que nos ajuda muito é evitarmos as discussões. Preservamos poucas conversas no decorrer das experimentações e utilizamos a maior parte do tempo para as experimentações práticas e comentários essenciais.

Ao final dos ensaios, fazemos o que nominamos *partilha*, um exercício que Esio nos trouxe depois de uma experiência que teve com práticas indígenas. Nossa partilha consiste na afirmação da palavra e de quem a pronuncia, ela acontece da seguinte maneira: como nas tribos, escolhemos um objeto que pra nós tenha um significado importante e em roda (de pé ou sentadas e sentados), o objeto será passado de mão em mão e por meio através dele, a palavra de cada um. Cada pessoa tem a sua vez de falar. O tema da fala é qualquer coisa relacionada ao trabalho de criação. Ao receber o objeto você diz seu nome, em seguida diz o que deseja dizer, reafirma seu nome e passa o objeto. Quando as pessoas concordam com o que está sendo dito, pronunciam, na hora que escutam: Ho! Assim sabemos quantas e quantos de nós partilham do mesmo pensamento.

A partilha é uma prática de escuta, além da afirmação, pois não somente escutamos o que diz e como pensa o coletivo, mas escutamos a nós mesmos enquanto falamos e organizamos nosso pensamento sobre o que nos aconteceu no decorrer do dia, do processo, da semana, enfim... É também uma maneira de saber, sem discussão, quando a atitude de alguém nos desagradou ou se algo nos incomodou e, assim, deixar claro para o grupo todo, quem é você e abrir espaço para que qualquer problema de ordem pessoal possa se resolver depois entre as partes envolvidas na questão.

Para mim, a partilha é uma maneira de escutar como o grupo está processando o que proponho, onde interfiro, sendo fundamental para organizar e planejar os ensaios seguintes. Trabalhamos dessa maneira do primeiro ao último espetáculo que fizemos. E é assim também na maior parte dos grupos que dirijo e oriento processos, pois esta dinâmica, este pequeno rito, me oferece um modo bastante espaçoso e harmonioso de convívio das diferenças, uma vez que possibilita escutar e pensar sobre o que o grupo diz e como cada pessoa se coloca naquela relação, sem rebater, discordar, falar sobre, comentar. Quando se faz necessária uma conversa de ordem pessoal, ela é solicitada e ajustada para que aconteça fora do campo de trabalho. Se for uma dúvida sobre o trabalho, todas e todos a tomam como questão para si para que seja resolvida no desenvolvimento do próprio trabalho.

Bem, considerando esta prática, retornemos ao processo de criação, cientes de que a maioria da equipe que atuaria em *Freguesia da Fênix* já havia feito cursos comigo e com Esio Magalhães no Barracão, portanto, tinha um conhecimento sobre a commedia dell'arte e as nossas regras. A experiência, entretanto, era heterogênea. Havia artista com mais e com menos experiência em teatro e nesta linguagem, entre estes últimos, Gabriel Bodstein era o mais distante deste tipo de vivência teatral, conforme nos aponta sua entrevista (Anexos, Entrevista 7, p. 241), ao falar de seu início no processo:

> Eu lembro que os primeiros meses foram muito duros pra mim, imagina! De repente eu estava lá, treinando, ensaiando com o Esio, com a Mê [Melissa Lopes], com um pessoal que já tinha alguma, alguma não, muita experiência contigo [Tiche Vianna] e eu precisava chegar, precisava acompanhar, né? Então, no início, eu me sentia desnorteado porque eu sentia que não dava conta de acompanhar e responder ao mesmo tempo. Então, mas eu segurei a onda. Lembro que eu fazia em casa, sozinho, algumas coisas. [...] Isso me auxiliou muito, porque eu ia pra casa depois de todos os ensaios e escrevia alguma coisa, nem que fosse um diário de trabalho. Eu anotava e esse processo foi muito importante pra mim, porque

> nos primeiros meses de trabalho eu entendia racionalmente, perfeitamente. O meu lado racional entendia perfeitamente do que eu tinha que dar conta, qual era o exercício, qual era o treinamento, onde queria chegar com aquele exercício. Eu transcrevia falas suas do ensaio, eu elaborava junto, então eu lembro que nos primeiros meses, no papel, eu tinha resolvido o que estava rolando, mas o meu corpo não dava conta ainda... Isso foi muito legal de perceber. A experiência diária de treinamento foi muito, muito preciosa, porque foi também um lugar de eu tirar da minha cabeça e ir entendendo no meu corpo o que estava acontecendo. E foi muito legal porque aos poucos eu fui equalizando um pouco o racional e o corporal, vamos dizer assim. E fui ficando feliz com o meu desenvolvimento.

O que Gabriel descreve como sua experiência de iniciante nesta maneira de criar e lidar com a construção de um espetáculo, acontece em todo início de processo para quem tem mais, ou menos experiência. Afinal, afastar-se do ordinário, do superficial e da banalidade é uma atitude permanente de nosso ofício se quisermos colocar um olhar inédito sobre as coisas mais comuns e por mais que tenhamos o hábito de fazer desta maneira, cada início é sempre um novo processo, quase tudo é diferente e incerto para cada artista que inicia um ato de criação.

Esio e Melissa, com mais experiência que Gabriel e maior contato comigo em processos deste tipo, estavam em uma experiência nova. Estávamos no início e o espetáculo teria de ser criado. Embora tivéssemos uma vivência maior que Gabriel no trabalho com máscaras, todas as relações presentes naquele momento do trabalho estavam se descobrindo.

Do ponto de vista técnico, entre todos, Esio era o artista da cena com maior domínio sobre as exigências dos códigos que regem a máscara, mas ao se colocar em risco, na situação de improviso, dentro do jogo cênico, a pequena experiência de Gabriel lhe servia para sair da zona de conforto de quem conhece os caminhos da máscara. Portanto, é importante, ao começar um trabalho de criação, colocar-se na condição de principiante diante dos desafios que irão emergir do processo, não importa qual seja a grandeza de sua experiência. Esta postura é um dos fatores que proporciona ao grupo chegar ao mesmo nível de qualidade em cada artista.

Definido o grupo de trabalho e estabelecidas as regras, partimos para os treinamentos com máscaras didáticas neutra, meia neutra e inteiras expressivas até que chegamos nas meias máscaras de commedia dell'arte. O estudo sobre Campinas seguia concomitantemente, de modo que a experimentação feita para o desenvolvimento técnico do trabalho trazia o imaginário do universo ao qual

estávamos entregues, a fim de descobrirmos quais e como seriam as máscaras brasileiras extraídas da história de Campinas e que espetáculo existia entre nós.

Assim, durante o trabalho com a meia máscara neutra, quando os corpos em ação começavam a desenhar tipos urbanos mais definidos, as substituíamos pelas máscaras de commedia dell'arte, que aqueles corpos me sugeriam, a fim de observar como o trabalho resultava. À medida que todas e todos experimentavam as meias máscaras expressivas, meus olhos começavam a perseguir quais corpos e de quais maneiras se aproximavam, arquetipicamente, das figuras que identificávamos na história de Campinas. Os olhos de Esio, que além de atuar acompanhava o trabalho com o objetivo de confeccionar as máscaras, observavam o efeito da máscara de commedia dell'arte no corpo do elenco. Quando os corpos estavam bastante desenhados e mais seguros de seus movimentos e gestos, retornávamos às meias máscaras neutras para que, observando os desenhos físicos dos corpos no espaço, imaginássemos suas faces. Então, Esio entrava no ateliê e confeccionava a máscara física em papel machê. A máscara retornava à sala de trabalho e era experimentada nos corpos que as propuseram nos ensaios, para ser ajustada ou refeita quando necessário. Além da observação, Esio conversava com todas as pessoas envolvidas na criação e muitas vezes lhes pedia materiais, como imagens de animais e referências que julgassem necessárias para auxiliar o artesão a chegar o mais próximo possível da concepção delas e deles. Eu acompanhava de perto o trabalho de confecção, analisando os traços e suas composições, argumentando com Esio até alcançarmos resultados satisfatórios para todas e todos.

Durante nossas partilhas colocávamos essas experimentações em questão e nos escutávamos, procurando o que era comum e o que divergia em nossas experiências. Debatíamos, sem discutir. Experimentávamos. Quando divergíamos muito a ponto de nos desentendermos, organizávamos as discussões e nos dávamos este tempo de discordar para escolher caminhos, que nem sempre agradavam da mesma maneira a todas e todos. Aqui, o papel da direção que, mediando as diferenças, escolhia um caminho que desse continuidade ao processo, mas que, se necessário - permanecendo uma dúvida que impedisse o desenvolvimento do trabalho individual - orientava a continuidade da experimentação daquilo que gerava a dúvida, ainda que individualmente, até que esta ou este artista pudesse reencontrar o fluxo de sua criação.

Bem, descrevendo assim, parece tudo muito simples, fácil, evidente, mas tenha presente que processos coletivos são complexos e difíceis. Dedicar-se a esse modo de criar requer muita paciência, perseverança e crença na capacidade do grupo de resistir a conflitos complexos experimentando, fazendo acontecer alguma coisa na prática, tentando mostrar o que pensa ou o que deseja.

Seleciono abaixo, das entrevistas com Gabriel Bodstein (Anexos, Entrevista 7 p. 242), Melissa Lopes (Anexos, Entrevista 11, p. 251) e Esio Magalhães (Anexos, Entrevista 3, p. 233), momentos em que falam de suas vivências do processo de construção de Freguesia da Fênix:

Gabriel:

> Foram 8 meses, que foram transformadores na minha vida [...] Foi interessante perceber que o espetáculo, ele não tinha um caminho tão preciso. Tinha dicas, apostas, ideias, escolhas que iam sendo feitas por você [por mim] na condução e por nós que respondíamos aos seus estímulos, né, da dramaturgia, ou vice versa, às vezes as próprias improvisações, os próprios jogos iam dando estímulos. Isso foi muito legal enquanto pedagogia. [...] Porque o que no inicio pra mim era só corresponder ao processo de criação, aos poucos, não era só corresponder, mas era criar mesmo, eu passei a me sentir aos poucos também, autor do que tava acontecendo, então eu passei a me sentir ator-criador, ali, aos poucos. E isso foi extremamente libertador, foi extremamente prazeroso, eu senti que dependia de mim mesmo, então foi muito bacana.

Melissa:

> O jogo e a improvisação estiveram o tempo inteiro do processo, acho que o Freguesia teve umas "quinze" versões, porque nós testávamos todas as possibilidades que levantávamos no início dos ensaios. As máscaras nasceram desses encontros, nos divertíamos muito, apoiávamos o que o outro estava fazendo em cena. O aquecimento se dava pelo jogo entre essas máscaras. O time era muito afinado!

Esio:

> No processo criativo com a máscara, a materialidade da criação é imprescindível. A máscara é uma forma concreta, tem limites e possibilidades nítidas e ao endossá-la o ator precisa ter referências materiais para dar corpo a ela. No processo do Ninguém, eu apenas intuía isto, ainda não tinha certeza dessa necessidade e tínhamos máscaras subjetivas: Amor, Loucura, Musa e Ninguém. Já no processo do Freguesia, esta noção da referência material para a construção das máscaras me era mais próxima e apropriada e desta forma foi como andar por um caminho já pavimentado. Tínhamos uma referência da Commedia dell'Arte para a criação de cada máscara e a materialidade delas foi um processo consciente. Foi, por assim dizer, a confirmação do primeiro processo. Com relação à dramaturgia, não tínhamos o esqueleto do espetáculo, que foi sendo criado a partir das máscaras e suas ações.

Foi desta maneira, experimentando e reexperimentando inúmeras vezes nossas dúvidas, que encontramos a seguinte correspondência entre as máscaras tradicionais da commedia dell'arte e algumas das categorias sociais campineiras que nos interessaram trabalhar:

PANTALONE	BARÃO PORTAVIA
Mercadores venezianos – donos de prósperos comércios	Imigrante italiano que fez fortuna com a apropriação de terras
CAPITANO	GENERAL FUSEL
O invasor militar	General da ditadura militar
ARLECCHINO	SABIÁ
O servo faminto, que troca trabalho por comida	Flanelinha e vendedor dos semáforos
BRIGHELLA	MUAMBA
O servo esperto, dissimulado, armador de tramas e trapaças para se dar bem na vida	Motorista de confiança do Barão
RAGONDA/COLOMBINA	DEUSIMAR
As servas que serviam as casas	Empregada doméstica dos Portavia
PASQUELLA	DONINÁ
A velha serva, às vezes bruxa, dona da sabedoria popular de quem lida com a terra, com os ritos	Mãe de santo do terreiro que Deusimar frequenta
PASQUELLA VERSÃO MASCULINA	TONHO
Servo velho e sábio	Um velho escravo
ZANNI	ALGIBEIRA
Servo veneziano que sai da montanha e vende sua força trabalho na cidade grande	Taxista informal
ENNAMORADOS Aqueles que vivem sempre uma paixão	NETO PORTAVIA Empresário ambicioso
	ISADORA PORTAVIA Esposa ambiciosa de empresário
	MARCO ANTONIO Jovem empresário ambicioso
	EVA RIGUAR Jovem jornalista idealista

Da história de Campinas, recortamos situações que marcaram três de seus períodos históricos: a escravidão (final do século XIX), a repressão (meados do século XX) e a corrupção (início do século XXI). E destes períodos fomos tirando temas para improvisações em que as máscaras pudessem se relacionar e se conhecerem melhor. Chegamos então às oito máscaras que apresentei na tabela acima, duas enamoradas e dois enamorados.

Uma das vantagens de se trabalhar com máscaras é a possibilidade de uma mesma atriz ou ator fazer diferentes máscaras sem que a plateia perceba. Assim, realizamos o espetáculo inicialmente com seis e depois com cinco artistas da cena,

com a alternância de suas máscaras, que nos criava uma dinâmica incrível na troca de cenas. Isto interferiu diretamente na construção da dramaturgia, que precisava ser pensada considerando que máscaras feitas pelas mesmas pessoas não poderiam se encontrar pessoalmente frente a frente, sem que houvesse uma solução plausível para isso.

Interessante lermos os depoimentos de Esio, Melissa e Gabriel sobre as construções de suas máscaras enamorada e enamorados. Começo por Esio (Anexos, Entrevista 4, p. 235) que tem uma concepção centrada em uma organização de seu trabalho. Serve-se do que conhece por sua experiência com a máscara como ator e nas funções que também exerce como professor e diretor teatral. Segundo o processo descrito por ele:

> Estas máscaras foram construídas para um mesmo espetáculo, então, pra mim tem uma coisa que é muito importante, que é o fator diferenciador de cada uma delas, pois a passagem de uma para outra teria que ser muito rápida. Esta versatilidade é própria do trabalho da máscara, pois a materialidade nos coloca em corpos muito diferentes e inconfundíveis. Então, pra mim, a primeira coisa que pensei enquanto diferenças foi a questão das alturas. Tonho era um escravo, na verdade o espírito de "preto véio". Sabiá era um vendedor ambulante, um faz tudo. Neto era um almofadinha, neto do Barão Portavia, portanto numa escala social, ele estava acima. Logo viria Sabiá e por último Tonho. Já tinha uma informação importante: Neto vai para o alto, Sabiá está num plano médio e Tonho está próximo do chão, bem aterrado. Deste raciocínio, que me gera referências físicas, começo a buscar outras materialidades para respaldar a construção dos eixos, seus movimentos, olhares, etc.. Para Tonho, o antigo escravo, busquei inspirações em livros que falavam das lavoras de café na região de Campinas e descubro que uma das formas de castigar escravos que tentavam a fuga era fazer um corte no calcanhar de Aquiles, para que eles perdessem agilidade para correr. Então, criei fisicamente esta trava nos pés de Tonho e acabei materializando-a num grilhão de ferro que colocava no seu tornozelo. Pesquisando sobre a escravidão, a capoeira veio como um determinante muito preciso dos movimentos de Tonho. Então, me servi dos movimentos da capoeira para construir a dinâmica da gestualidade dele. A partir destes elementos e jogando com as outras máscaras, fui compreendendo o eixo de Tonho, seu olhar de velho sábio e, finalmente dei a ele a materialidade da fumaça para determinar o seu ritmo e um patamar para suas reações diante da interação com as outras máscaras. A fumaça dos incensos, turíbulos nos centro de umbanda, fez sentido pra mim, pois o Tonho era um espírito, imaterial [Tonho, General e o Barão eram "fantasmas", no espetáculo], mas com muita personalidade. A fumaça de Tonho era fumaça cheirosa, não fumaça que asfixia.

Tonho - Esio Magalhães

Tonho e Doniná - Aldiane Dalla Costa

Ao descrever a criação destas máscaras, Esio refere-se à materialidade dos corpos como estrutura fundamental para a existência espacial de Tonho, um ser distinto do próprio ator que o cria. Esta diferenciação se realiza por um imaginário ativado por repertórios compostos durante o estudo e a pesquisa do ator, que se somam no decorrer do processo: Tonho é um elemento "terra" na coluna e nos pés, porém, é "fumaça" no ritmo, no tempo de realização de seus movimentos. Concretamente Esio o compôs construindo em si as materialidades, como amarrar um peso no tornozelo por causa do tendão dos negros escravos que eram cortados. Para este ator, não bastava saber o motivo das coisas, ele precisava das sensações concretas em seu próprio corpo.

Continuemos com Sabiá, a segunda máscara criada por Esio (Anexos, Entrevista 4, p. 235)

> Para Sabiá, que deveria estar num plano médio e cuja base na commedia dell'arte era Arlecchino, comecei pelo nome: ele é passarinho, ou seja, é presa fácil quando está no chão. É bicho pequeno que tem que estar sempre atento ao seu redor. Isto faz Sabiá ter um olhar muito vivo, atento e assustado. Não pode vacilar. Está mais protegido quando voa, quando usa as asas. Assim, a gestualidade dos braços e mãos ganharam importância fundamental. Diferentemente de Tonho, Sabiá era leve, voava, e o seu jogo de pernas dizia muito sobre a vontade de estar voando. Ao mesmo tempo tem que se adaptar muito às diversas situações que a vida lhe oferece. Deve se esticar, encolher e para ele escolhi o elemento borracha.

Sabiá - Esio Magalhães

Quando Esio utilizava materialmente estes elementos e me mostrava uma cena ou uma ação, às vezes durante a preparação para o trabalho, via muitas possibilidades de caminhos. É diferente de conversarmos sobre isso. Quando conversamos não sabemos se o outro imagina o mesmo que nós. Mas quando artistas da cena mostram corporalmente o que pensam, lidamos com fatos concretos e mesmo que cada um interprete o fato segundo seu grau de pertinência, nenhum dos observadores pode negar o que está feito. Só pode lidar com isso.

Esta é a precisão que buscamos em todo trabalho de criação. Precisamos nos assegurar de que a plateia vê o que queremos que seja visto, porque é esta materialidade que a fará imaginar, sonhar, pensar, sentir, interpretar, de acordo com as próprias experiências.

Por fim, seu enamorado Neto Portavia. Abro um necessário parêntese: apesar de não usar a máscara sobre o rosto, enamoradas e enamorados[115] se constroem materialmente da mesma maneira que uma máscara, isto é, precisam levar ao corpo a alteração de eixo, realizar a triangulação, deixar que os movimentos partam da cabeça como se partissem da máscara física sobre o rosto. Seus olhos também são a ponta de seu nariz, pois pertencem à linguagem das máscaras.

É comum confundir enamoradas e enamorados com personagens realistas ou caricatos. Ambos, porém, são máscaras como as demais, mas são *diferentes*. Têm um jeito exagerado sim, mas não são tipos farsescos. Sofrem, embora muitas vezes estejam em situações engraçadas, e vivem verdadeiros dramas. Então, temos aqui

[115] Tinha dito que faria um recorte na commedia dell'arte e não falaria de todos os seus aspectos. Deixei fora a explicação das máscaras de enamoradas e enamorados, enquanto me referi às máscaras físicas dentro dos processos de formação, para chegar à criação. Agora faz-se necessária uma explicação, por isso as coloquei ao citar exemplos de modos de sua criação.

mais um momento de grande precisão. As “máscaras” de enamoradas e enamorados, diferentemente das outras, por serem o que a commedia dell’arte chama de *parte séria*, ou seja, a parte que possui conteúdo dramático, sobre o qual a comicidade será construída - são elas e eles que sofrem os problemas a serem resolvidos durante o espetáculo - não são grotescas, ao contrário, são românticas. Encontrar a medida justa é o que os torna tão convincentes de seus problemas a ponto de nos comover e emocionar. Mas também são engraçadas, dependendo do tipo que constroem e das situações em que se envolvem.

Esio (Anexos, Entrevista 4, p. 235), constrói Neto Portavia, bisneto do Barão e relata:

> Neto, o mais superior de todos na pirâmide social, que não usava máscara, tinha uma contradição: era um poderoso borra botas. Esse conflito era expresso em sua voz e atitudes severas, assertivas em contraponto ao seu jeito de criança mimada. Esta insegurança de visão de mundo foi materializada pelo uso de um óculos [sic.] que ele sempre ajeitava como que para ter a certeza de sua visão. Ele então era uma figura importante, preciosa e frágil e para ele escolhi o cristal para ser o seu elemento base.

NETO PORTAVIA – Esio Magalhães
EVA RIGUAR – Aldiane Dalla Costa

Para ampliarmos nossos parâmetros, vamos às entrevistas de Melissa Lopes e a construção de sua enamorada Isadora Portavia e Gabriel Bodstein e a construção de seu enamorado Marco Antonio. Dois processos bem distintos, mas que resultam positivamente.

Melissa (Anexos, Entrevista 11, p. 251) nos diz o seguinte:

> A enamorada apareceu logo no primeiro instante. Lembro que começamos a jogar em roda entre as máscaras e alguma coisa me provocou um choro desesperado, o enamorado (Esio) me acudiu dizendo que as lágrimas estavam borrando a minha maquiagem. Reagi na mesma hora perguntando se meu rosto estava sujo e o choro acabou naquele instante. A mudança de estado foi imediata. A máscara da enamorada aconteceu naquele momento e acredito que esse jogo com o Esio é que apontou indícios do caráter dessa máscara. [...] Logo após esse primeiro momento, por indicação sua [referindo-se a mim] fui pesquisar imagens de socialites, tanto em revistas como a "Caras", como nos jornais de Campinas, na coluna social. A enamorada, Isadora, foi se delineando aos poucos, o sapato foi fundamental nessa elaboração, quando eu entrava em cena, era ele que entrava primeiro. Foi um período muito feliz para mim, porque muita coisa que surgiu na Isadora tem a ver com a abertura que eu e Esio tínhamos nas improvisações. Nós nos jogamos no processo, experimentamos muita coisa juntos, nos divertíamos com as propostas mais loucas. Era uma musiquinha na coxia, o nome do restaurante "matsum", a troca de roupas enlouquecedora atrás das cortinas. Era um jogo incrível dentro e fora de cena, acho que não me recordo de ficar como Melissa na coxia, o tempo todo eu estava ou de Isadora ou de Algibeira [outra máscara que Melissa fazia].

Isadora Portavia – Melissa Lopes

Para a atriz, o jogo e a improvisação constituíram o modo através do qual máscara e enamorada foram criadas. É possível afirmar que sua descoberta se deu pela relação com outras máscaras e pela percepção das suas reações em cena.

Gabriel (Anexos, Entrevista 8, p. 243) nos contempla com o seguinte processo:

> Quando isso foi clareando e a gente tinha ali, vamos dizer assim, uma descrição, sei lá, do que seriam essas máscaras, uma... como que eu posso dizer...? Como são as características de cada máscara. Eu fui me apegando com todas as forças no que, na palavra: - ah tá, ele [Marco Antonio] é um executivo! Então tá, o que é um executivo? Vamos ver essas pessoas, vamos ver na rua, vamos ver como andam e tudo mais. [...] Eu acho que quem eu encontrei primeiro foi o Marco Antônio, porque era mais próximo de mim, talvez, talvez não, com certeza, ele era mais próximo, vamos dizer assim, mais humano. Eu conseguia visualizar melhor. Eu conseguia pegar características até minhas, direto mesmo, e colocar ali, então ele tinha um lugar romântico, tinha uma coisa meio ridícula do romance que eu conseguia identificar, tinha uma relação com o telefone, com a Eva, que era a outra enamorada. Então, eu consegui transportar essas ideias pro meu corpo e criar aquele corpo do Marco Antônio com mais facilidade no inicio. Isso retornou pra mim, quando você [referindo-se a mim] me deu retorno e quando eu via retorno disso na cena, nas outras máscaras, eu falei: - opa, tá indo, por aqui vai! E ai eu comecei a perceber o caminho físico, quando eu conseguia criar a partir de uma energia, de um estado, é, eu via que aquilo funcionava. Eu falava: - opa, isso funcionou! Tá, então deixa eu continuar nisso daqui, se isso funcionou, se eu vi que a Tiche respondeu bem, e o Esio reagiu àquilo que eu fiz, ou a Melissa, ou o Darko...

Já Gabriel procura até em suas características pessoais, material que sirva ao seu enamorado, mas ao mesmo tempo toma para esta construção, imagens capturadas da observação em campo. Vai em busca daquelas que traduzem estes jovens executivos. Entendo que não se trata de se repetir ou de disfarçar seu próprio corpo com figurinos e objetos, mas de atribuir a uma figura imaginada a composição de elementos recombinados que seu corpo possui.

Marco Antonio - Gabriel Bodstein

Freguesia da Fênix nos mostrou que a máscara em si contém sua história, suas possíveis situações, portanto existe independentemente de um contexto literário. Se

personagens como Hamlet[116] ou Blanche Dubois[117] existem a partir das histórias às quais pertencem, com as máscaras não é assim. Elas são como caráteres vivos, em movimento, e podem ser colocadas em qualquer situação, porque construirão diferentes histórias.

Concluí Freguesia pensando assim: onde chegamos? Chegamos a um espetáculo que se ergueu a partir de máscaras brasileiras oriundas de um recorte histórico da cidade de Campinas, colocadas em situações atuais. Eram máscaras da cultura urbana brasileira, mas seu resultado não era totalmente satisfatório, principalmente sobre dois aspectos: sua construção cênica ainda estava muito apoiada na tradição da commedia dell'arte, tanto em relação aos arquétipos, como na estrutura dramatúrgica, além de o espetáculo usar muita palavra.

Tínhamos diálogos demais no espetáculo, muitas soluções de texto. Algumas cenas se contavam melhor através das falas do que das ações e reações. À medida que apresentávamos, compreendíamos melhor como trocar falas por ações, mas havia uma questão que permanecia, algo na estrutura dramatúrgica, na espinha dorsal do espetáculo: por mais que tivéssemos partido das máscaras para construir as cenas, quando começamos a realizar a história que as continha, nos tornamos prisioneiros dos significados lógicos racionais dos fatos, portanto, explicávamos mais do que fazíamos acontecer.

Veja bem, você que chegou até aqui comigo, que mesmo com experiência e consciência de querer transformar o meu fazer artístico em outras possibilidades de criação, mudei a forma, mas não a estrutura. Percebe como ainda era refém de um conhecimento do qual queria me desvencilhar, sem negá-lo, usando-o como trampolim, não como resultado final? Vê como precisamos de tempo e da prática contínua para mudar as coisas nas suas raízes?

De um lado, estava satisfeita com o resultado, era um espetáculo que primava pelo jogo daquele grupo de atuadores, mas de outro, ainda me instigava a coragem de sair completamente do vínculo com as máscaras italianas. Isso para mim era muito importante porque sem mexer na estrutura, ainda não estava criando máscaras populares oriundas da cultura urbana brasileira e depois de criá-las, ainda precisaria descobrir que tipo de espetáculo seria proposto por estas máscaras.

---

[116] Personagem criado pelo dramaturgo William Shakespeare, em tragédia de mesmo nome.
[117] Personagem criada pelo dramaturgo Tennessee Williams, em drama de nome Um Bonde Chamado Desejo.

Em conversas com o grupo, decidimos aprofundar nosso estudo sobre a máscara e sua dramaturgia e nos dedicamos à pesquisa que nominamos de Dramaturgia da Máscara, isto é, sem tema, sem texto literário, sem tradição e sem vontade de construir espetáculo, o desejo era mais ou menos este: "inventar" uma máscara popular urbana e permitir que ela nos contasse a sua história! O resultado desta pesquisa nos levou a outra pesquisa: Dramaturgias Contemporâneas! Esta sim consistia em chegar ao espetáculo final com as máscaras que "inventamos" na pesquisa anterior. É disso que trataremos a seguir.

4.3 Reaprendendo a andar: Dramaturgia da Máscara e Dramaturgias Contemporâneas

Estas duas pesquisas foram financiadas pelo Edital Myriam Muniz 2005 e 2009 e produziram, além das máscaras e de um espetáculo, relatórios e a publicação de um caderno de ensaios chamado "Zibaldone"[118] sobre seus processos, com textos escritos por integrantes do grupo e por mim, que estão sendo revistos e aprimorados para dialogar com você.

Batizamos as duas pesquisas de Dramaturgia porque o que estávamos investigando era justamente a capacidade de uma máscara conter em sua forma uma maneira específica de ser no mundo, geradora de diversas histórias, todas elas relacionadas a contextos similares. Entre outras coisas, a commedia dell'arte havia me ensinado que máscaras expressivas - se construídas conforme o explicado no segundo capítulo -, quando colocadas sobre o rosto de pessoas que desconhecem suas origens e seus significados, mostram diferentes corpos expressando caráter e comportamento semelhantes não somente em relação à posturas físicas. Para mim, esta observação revela a força dos "arquétipos". Disso decorre de forma natural que ao fazermos Freguesia da Fênix utilizando os mesmos arquétipos da commedia dell'arte, reproduzíssemos uma estrutura espetacular muito semelhante à italiana. A estrutura básica da dramaturgia, isto é, a espinha dorsal do espetáculo era a mesma de um *canovaccio* tradicional: um caso de amor em que dois jovens pretendem se casar, mas não conseguem por motivos ligados a interesses familiares, políticos, econômicos

[118] Inspirado pelo nome dado às anotações feitas por cômicos e cômicas da commedia dell'arte em um tipo de caderno de ensaio, que hoje, costumeiramente, artistas da cena chamam "Diário de Bordo". Estas anotações foram muito úteis nesta pesquisa; o Zibaldone agora me ajuda a rememorar o processo e a analisá-lo para *re*-conhecê-lo com distanciamento crítico.

etc., tendo que vencer muitas barreiras, os famosos *quiprocós*, para ao final realizarem seu desejo.

Minha questão, ao querer me desvencilhar da commedia dell'arte, era justamente saber que tipo de espetáculo as máscaras populares urbanas brasileiras poderiam criar. Para responder a isso tínhamos que começar pela criação das máscaras, mas se não partiríamos dos arquétipos que imortalizaram mitos italianos, de onde elas surgiriam? A pesquisa Dramaturgia da Máscara nos serviu para esta investigação. Mas, assim criadas, que dramaturgia nos proporiam? Dramaturgias Contemporâneas nos respondeu esta questão.

4.3.1 Da dramaturgia da máscara às dramaturgias contemporâneas – desde a origem em diante

Retomamos os estudos que fundamentam a máscara enquanto linguagem corporal codificada. Entendíamos que para afirmar uma dramaturgia que inscreve a cena a partir da fisicalidade de um caráter, deveríamos nos assegurar de que nossos corpos estariam preparados para inventar uma máscara que funcionasse em cena. Também queríamos saber mais sobre dramaturgia, de modo amplo, para depois afunilarmos este conhecimento em direção às máscaras.

Com estes objetivos, recomeçamos nossos estudos práticos e teóricos sobre a máscara. Dividimos a pesquisa em duas partes distintas: Instrumentalização e Criação. Para nos instrumentalizar, convidamos profissionais para ministrarem ao grupo oficinas também abertas a quem se interessasse por estes estudos. Com isto, além de adquirirmos conhecimentos específicos sobre cada área de estudo, pudemos "oxigenar" o grupo de trabalho do Barracão Teatro através da troca de experiências com outras pessoas ligadas ao teatro.

Realizamos as seguintes Oficinas:

1. Treinamento Vocal para Atores, com Carlos Simioni

Nesta oficina, trabalhamos o princípio desenvolvido por Simioni no Lume, que trata a voz como corpo e necessita, portanto, de uma estrutura física para acontecer. Grande parte do trabalho consiste na construção dessa estrutura e dos espaços que serão percorridos pela voz. Isso se dá através de uma sequência de exercícios físicos, que visam ampliar o potencial expressivo do ator e construir

concretamente os caminhos para que a voz chegue a diferentes regiões do corpo chamados ressoadores do corpo. A utilização destes princípios em nossa pesquisa aconteceu nas semanas seguintes, em que mantivemos os treinamentos, experimentando e escolhendo elementos que nos pareciam interessantes para o trabalho com a máscara.

2. Mímica Contemporânea e Teatro Físico, com Luis Louis[119]:

Nesta oficina estudamos os princípios técnicos da pantomima, da mímica clássica, da mímica corporal dramática e da mímica contemporânea, além de jogos de improvisação, nos quais incluíamos os sons e a palavra. No trabalho Louis inspirou-se em Etienne Decroux[120], que se baseia na desconstrução e reconstrução do corpo, a partir de sua segmentação: tomar consciência de cada segmento corporal e das inúmeras possibilidades de movimento e expressão que este trabalho oferece, seja para treinamento ou para a criação de cenas. A mímica nos ensinava a desenhar nosso corpo, cada movimento e cada gesto com muita precisão, além de nos possibilitar presentificar objetos concretos em um espaço vazio, jogando ainda mais com a imaginação. Através de contrações musculares, pausas, foco, velocidade, intensidade e do estudo da segmentação dos movimentos, aprendíamos a dar materialidade ao invisível, nos apropriando cada vez mais da possibilidade de fazer o público ver o que queríamos que fosse visto. Trabalhamos também a construção conjunta de narrativas, em duplas ou grupos maiores.

Compreendemos o princípio da "não-negação", isto é, trabalhar a partir do material construído diante de você e não de uma ideia sobre o que está construído: o que é improvisado, seja na ação, seja na fala, é o material com o qual lidamos enquanto acontece e nos envolve. Parece óbvio, mas a tendência de nosso conhecimento é separar do corpo a cabeça, isto é, procurar explicar o que acontece no lugar de se deixar afetar pelo acontecimento. Essa relação com o fazer cênico configura-se numa luta entre o que chamo aqui de "pensamento mental" e "pensamento físico" como se ambos não pertencessem ao mesmo corpo, isto é, como se a mente não operasse os movimentos enquanto pensa e precisasse pará-los para

[119] Especializou-se em Mímica e Teatro Físico na Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, na Inglaterra, onde viveu por 5 anos. Fundador do Estúdio Luis Louis, em São Paulo. Disponível em: <www.luislouis.com.br>. Acesso em: 17/05/2017.

[120] Mímico francês, (1898 – 1991), dedicou sua vida a uma nova forma de arte, à qual denominou Mímica Corporal Dramática.

pensar, ao invés de pensar em movimento ou ação. Quando nos comportamos assim, interrompemos o fluxo das relações e nos perdemos de nós e do outro, pois raciocinamos *sobre o que acontece* no lugar de sermos levados pelo acontecimento, negando-nos seu atravessamento.

Precisamos admitir que existe uma inteligência corporal que pensa sem raciocinar, isto é, sem explicar, julgar, controlar. Trata-se de uma outra inteligência que permite que o corpo haja no tempo presente e na imediatez do ato cênico que o atravessa, provocando sensações. Reside aí o elemento fundamental para a criação de histórias e narrativas com a máscara. "Não-negar" significa se comprometer em aceitar as propostas do outro, dialogando com tudo que *acontece em tempo presente*. Este aprendizado - construir cada parte do corpo, da relação com o outro e da história que está sendo criada, bem como o princípio da "não-negação" - é essencial para a criação que parte da máscara, porque nos remete a outra lógica de raciocínio: pensamos em ação, com o corpo inteiro.

3. Oficina de Máscara Larvária[121]: do corpo à modelagem em argila, com Fernando Linares[122]:

Não mencionamos antes as máscaras larvárias porque, embora as tenha estudado, não as utilizamos no trabalho do Barracão Teatro. Elas são máscaras de expressão muito simples, como o próprio nome diz – larvária, como se fosse a larva de um caráter em formação. As considero um embrião das máscaras expressivas. Algumas são bem definidas em seus desenhos, outras mais abstratas. As que trabalhamos com Fernando Linares eram deste segundo tipo. Abstratas porque embora pudéssemos reconhecer a estrutura de um rosto humano, sua face era subjetiva.

---

[121] Descobertas nos anos 60 no carnaval de Basel na Suíça, estas máscaras são formas simplificadas da figura humana. Apresentam formas redondas, pontudas, curvas. São geralmente assimétricas, grandes, brancas, aparentando rostos ainda inacabados. Disponível em: <http://mascaraelt.blogspot.com.br/p/mascaras-larvarias.html>. Acesso em: 17/05/2017.

[122] Natural de Buenos Aires, Fernando Joaquim Javier Linares radicou-se em Belo Horizonte. Além de ter contribuído para a fundação do Grupo Galpão, Linares se dedica há quase três décadas à formação no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Disponível em: <https://www.ufmg.br/cedecom/labcon/disciplinas/jornalismo-on-line/fernando-linares-por-tras-das-mascaras-5/>. Acesso em: 17/05/2017.

Máscaras Larvárias criadas e confeccionadas por Fernando Linares

Estudar as larvárias nos possibilitou ver na prática o quanto o corpo define a expressão de um rosto. Linares trabalhou vários caminhos possíveis para a construção de corpos que dialogassem com a máscara. Estes corpos constituíram amplo repertório para nós, com o qual pudemos trabalhar posteriormente quando iniciamos a criação das nossas máscaras. Nesta oficina, também confeccionamos máscaras larvárias sob sua orientação. Mais do que a fabricação de uma máscara eficiente para o jogo da cena, o que nos foi pedido transitava pelo exagero de tamanho e da abstração, isto é, enxergar um rosto e transfigurá-lo, procurando sua subjetividade, mas preservando a localização proporcional dos olhos, nariz e queixo. Esse trabalho nos possibilitou desenvolver um olhar atento à forma da máscara, composta por linhas, volumes, direções, sem a definição de um caráter específico que guiasse os nossos corpos. Quando ficaram prontas e foram experimentadas, percebemos mais uma vez a potência expressiva do corpo cênico.

4. Oficina de Dramaturgia: O cômico popular e seus arquétipos, com Luís Alberto de Abreu[123].

Nosso intuito neste estudo era aliar prática e pensamento e conhecer de modo estrutural a construção da dramaturgia. A exposição de Abreu transitava entre o ponto de vista do dramaturgo que escreve os textos e que tem vontade própria, e o do

[123] Luís Alberto de Abreu (São Bernardo do Campo, São Paulo, 1952). Autor, roteirista de cinema e TV, professor, consultor de dramaturgia e roteiro. Ver: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109228/luis-alberto-de-abreu>. Acesso em: 20/05/2017.

dramaturgo que escreve acompanhando a criação de artistas da cena em ato de criação. Num dos dias de nosso encontro, ele nos disse que o fundamental da dramaturgia é a imaginação, é ver a coisa antes de ela acontecer, como se você jogasse xadrez sem tabuleiro. Fiquei pensando em como seria isso para quem constrói a dramaturgia simultaneamente enquanto atua. Não dá, neste caso, para imaginar *antes*, só dá pra imaginar *enquanto*, assim, compreendi que imaginar e acontecer na dramaturgia da máscara é a mesma ação, portanto, é como jogar xadrez ao *mesmo tempo* em que se constrói o tabuleiro.

Abreu iniciou o curso falando sobre as origens dos conceitos de cultura popular e erudita. Apresentou-nos os arquétipos fundamentais para a construção dramatúrgica do trágico e explorou bastante a estruturação do mito trágico. Por último, nos mostrou os arquétipos cômicos. Um conceito importante colocado pelo dramaturgo, que orientou nossos trabalhos a partir desta oficina, é a diferença essencial que caracteriza cada gênero teatral: o que caracteriza o drama é o enredo e a comédia é o caráter. No drama, o personagem precisa de um bom enredo. Na comédia devemos partir de um caráter. Se há personagens, podemos criar uma comédia desenvolvendo jogos e relações possíveis entre eles. Esta afirmação me propôs imediatamente a seguinte pergunta: "Será que toda dramaturgia da máscara é cômica?" Porque ao confirmarmos que a máscara é sua própria dramaturgia, todo trabalho começará por um caráter! A questão ficou comigo durante toda a pesquisa, mas esta resposta tornou-se clara algum tempo depois, no momento em que duas das máscaras construídas neste trabalho me apresentaram outro universo de relações, engraçado, mas não cômico, ao contrário, trágico.

Enquanto aprendíamos, estudávamos e treinávamos, nos dedicávamos a buscar o ponto de partida para a criação de nossas máscaras. Se não utilizaríamos o universo arquetípico da commedia dell'arte, nem textos ou argumentos literários, de onde partiríamos? Mais uma vez eu estava no lugar de quem oferece as pistas para uma investigação e não estava claro para mim por onde começar, nem o que indicar a artistas da cena. Este motivo seria suficiente para que ficássemos dias conversando sobre o que gostaríamos de fazer, qual realidade nos parecia mais interessante de ser abordada, mas preocupava-me pensar que as conversas nos levassem ao que Richard Sennett (2009, p. 205) nomina "denotação inerte", isto é, instruções que falam o que fazer, mas que não mostram como fazer o que dizem, portanto, "[...] designam atos em vez de explicar a ação [...]". Tinha receio de que as conversas nos levassem à

idealização de um fazer que poderia se tornar inalcançável na prática, nos levando a explicar o que gostaríamos de fazer, mas não à prática propriamente dita.

Eu mesma precisava de alguma pista concreta e a encontrei no mesmo Sennett (2009, loc. cit.): "Uma solução para a denotação inerte é 'escrever o que se sabe', recomendação que se faz com frequência aos jovens escritores. A ideia é que a pessoa pode ir buscar significados instrutivos em experiências que efetivamente vivenciou."

Voltei novamente à commedia dell'arte, experiência efetivamente vivenciada em busca de alguma luz que me mostrasse como seguir, não um lugar aonde chegar. Fiz a seguinte pergunta: "Como cômicas e cômicos chegavam às suas máscaras na idade média?" Reinventando figuras do seu entorno, que encontravam nas ruas, nas festas populares, celebrações profanas, no comércio, nas universidades, na história, ou seja, nas realidades materiais que circundavam estas e estes artistas e que, por algum motivo, lhes chamava a atenção, lhes inquietava.

Esta questão me levou à teoria de L. J. Prieto (1989) e à semiologia da razão de ser do conhecimento da realidade material e sua validade. O linguista e semiólogo nos diz que a validade de um conhecimento não depende somente de sua verdade, que é a relação entre o conhecimento e o objeto, mas de sua pertinência, que é a relação entre o conhecimento e o sujeito cognocente. Lembra da história do frango na África?[124]. A fome fez a tribo assistir a um filme sobre um frango enquanto antropólogos assistiram a outro filme, sobre a organização e os valores culturais de uma tribo africana. Concluo, portanto que não se cria a partir do nada, cria-se, no mínimo, a partir da pertinência, portanto, criar[125] pressupõe o conhecido. Não somos criadores teatrais porque através do espetáculo fazemos surgir no mundo uma realidade que nunca foi vista por ninguém, mas porque mostramos uma realidade conhecida por muitos e jamais vista, da maneira como a apresentamos, por alguém. Criar é um ato inédito do conhecimento pertinente a quem o cria.

Com este estímulo sugeri a cada artista que percebesse qual realidade material do seu entorno lhe inquietava a ponto de querer abordá-la. Esta escolha deveria ser pessoal e não precisaria de uma explicação, além do desejo de trabalhar e de se dedicar a esta realidade no processo de criação. Pedi que cada pessoa escolhesse, em Campinas, o local onde esta realidade estivesse presente e que observasse as pessoas

---

[124] Apresentei este conceito e o exemplo da aldeia africana na introdução desta tese, páginas 5-7, ao explicar de onde venho. Se não se recorda, sugiro reler antes de avançar.

[125] Lembrando que considero criadora e criador toda pessoa que se relaciona com a obra, seja artista ou público.

que transitavam por estes lugares. Não para imitá-las simplesmente, mas, como disse Renata Pallottini [126] ao definir personagem, para a: "[...]recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios" (Pallottini, 1989, p. 5).

O grupo iniciou as pesquisas individuais. Praticávamos e também conversávamos muito. As conversas se referiam às experiências vivenciadas a partir de um material palpável que as pesquisas individuais traziam aos ensaios. Seis artistas da cena escolheram as seguintes realidades materiais de pesquisa: a prostituição feminina, a deformidade dos corpos humanos, a cegueira, moradoras de rua, imigrantes coreanos clandestinos e as travestis.

Na prática, iniciamos os estudos dos corpos por meio de movimentos, gestos e experimentação dos eixos (base, coluna, cabeça), que pudessem provocar atrizes e atores a chegarem o mais próximo possível das sensações que tiveram das figuras extraídas dos territórios pesquisados e das características físicas que cada uma/um começava a selecionar para a experienciar em seu corpo.

Algumas das experimentações precisavam de objetos que lhes trouxessem concretamente a fisicalidade do que estavam propondo como, por exemplo, um corpo que não enxerga e um corpo deformado, torto, fora de padrão. Melissa Lopes estudava o eixo de composição do corpo cego reduzindo a percepção visual com o mínimo de elementos, que lhe impedissem de perceber qualquer luminosidade. Esio Magalhães estudava a posição do rosto para localizar sua frente. Sua cabeça estava girada para a esquerda e inclinada para trás. Colocava um objeto vermelho em seu rosto para ter a referência de seu nariz, portanto, nesta posição a máscara estaria olhando para frente, apesar dos dois olhos do ator estarem dirigidos para o lado. O olho direito de Esio, era o olho esquerdo da máscara. Onde enxergamos a orelha direita de Esio, era aproximadamente a região do olho direito da máscara. Observe as imagens abaixo.

[126] Dramaturga, ensaísta, poetiza e tradutora, foi professora de História do Teatro Brasileiro na Escola de Arte Dramática - EAD. Disponível em: <http://www.escritas.org/pt/bio/renata-pallottini>. Acesso em: 23/05/2017.

Melissa – corpo cego

Esio – corpo deformado

Os corpos que não precisavam de elementos deste tipo, usavam as meias máscaras neutras. Gabriel Bodstein experimentando a flexibilização da base de apoio de seu corpo masculino, como se as articulações fossem molas. Alice Possani na busca da sensação de "tempo dilatado", experimenta o grau de relaxamento dos músculos em oposição à rigidez dos ossos, para a construção da máscara com apoios na parede e no solo.

Gabriel – flexibilidade

Alice - relaxamento

Além destas quatro, outras duas máscaras, foram investigadas e cada integrante da pesquisa, a seu modo, passou pelo mesmo processo. Através dos corpos, chegamos às formas de construção dos rostos/máscaras.

MADALENA
(de Aldiane Dala Costa)

COREA
(de Rogério Lopes)

CEGA
(de Melissa Lopes)

Nem todas as máscaras, ao serem experimentadas em cena, nos revelaram facilmente seus universos. Improvisávamos e investigávamos simultaneamente quais, entre as máscaras que havíamos construído, nos mostravam dois universos distintos. Eis aqui uma questão importante sobre a dramaturga da máscara: quando confeccionamos uma máscara sabemos o que queremos fazer, a que caráter queremos chegar, mas nem sempre alcançamos o mesmo resultado que nos propusemos no início. Às vezes atingimos outros resultados porque chegamos perto, mas descobrimos coisas que sequer imaginávamos. Só conhecemos realmente a máscara quando a colocamos e nos tornamos aquilo que ela nos pede, afim de experimentá-la em relação a algo, alguém ou alguma coisa.

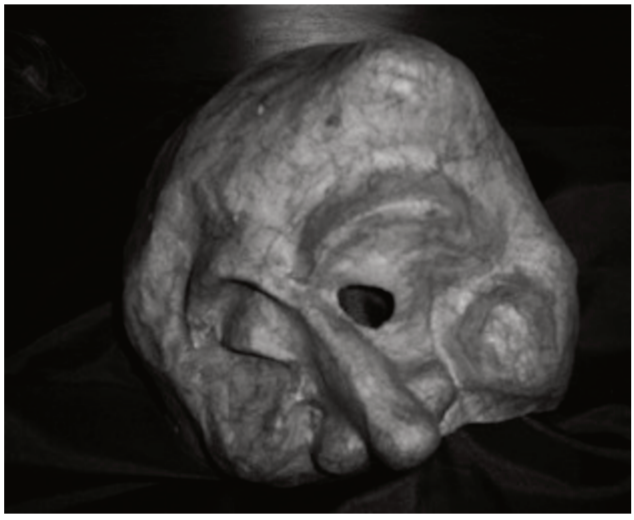
Assim como é difícil construir uma máscara exatamente como a imaginamos ao começarmos sua construção, é igualmente custoso produzirmos uma máscara completamente diferente ou oposta ao nosso objetivo. Por este motivo, acredito que não é positivo neste processo descartar plenamente uma versão da máscara para iniciar a construção de outra versão da mesma máscara. É mais garantido experimentá-la e analisá-la em ação para, então, identificar qual ou quais elementos parecem impedir que a máscara expresse o que desejamos. Aí retornamos à oficina de construção para modificar aquele aspecto mesmo que ainda existam outros, em

potencial, a serem modificados. Mudar todos de uma vez, pode levar você cada vez mais longe do princípio, daquilo que originou a construção da máscara. Por isso é preciso, mais uma vez, paciência e persistência.

Acompanhando o depoimento de Esio (Anexos, Entrevista 5, p. 237) sobre a construção da máscara Cotoco, observo a profunda coerência entre suas escolhas e o resultado final. É visível para mim a beleza do caminho da criação, passo a passo, numa quase obsessão do ator pela riqueza de detalhes de cada etapa da experimentação que seguia a confecção e, posteriormente, a construção da cena.

> Estava na hora de construir uma máscara para aquela forma deformada. Observei, então, várias deformidades de crânio em sites como da Sobrapar e outros para fazer a máscara a partir da mudança do ponto focal, acabei escolhendo enxergar somente por um olho só e não só deslocar o nariz, pois a máscara não dava uma boa leitura de foco, tendo dois olhos e um nariz tão deslocados. Então, resolvi que o meu olho esquerdo seria inutilizado, ficando oculto dentro da máscara, e desta forma o meu olho direito era o olho esquerdo da máscara, minha bochecha direita era o nariz e o Cotoco teria um olho direito cego e atrofiado, além de um maxilar torto, devido à inclinação do meu pescoço para chegar no horizonte da máscara do Cotoco. Assim, fiz a primeira versão da máscara. Trabalhei com ela por um tempo até que surgiu a necessidade da Tiche de esconder as minhas orelhas, pois elas ainda revelavam muito a presença do ator por debaixo da máscara.

A imagem abaixo nos mostra uma das primeiras versões empapeladas. Despois desta, várias foram feitas, pouco a pouco, com alterações que iam sendo experimentadas e transformadas de acordo com os resultados observados.



Primeira versão de Cotoco

Esio (Anexos, Entrevista 5, p. 238) segue nos dizendo:

> Fiz a segunda versão da máscara que não funcionou muito e na terceira versão, já incluí o crânio como parte da máscara. Nesta terceira versão, a máscara aparecera, mas ainda precisava de ajustes para adequar o ponto focal do nariz ao horizonte e alinhamento dela. Então, fiz a quarta e a quinta versão com uma cabeça bem maior, também deformando o redondo do crânio para uma versão triangular. Para ampliar a concretude da não forma e dar ao corpo um aspecto indefinido, resolvemos trabalhar com enchimentos para dar novas e diferentes dimensões para as partes do corpo dela e Cotoco ganhou uma corcunda e dimensões diferentes nas pernas. Não trabalhei para ele com referências em animais ou em elementos da natureza. Minha experiência como professor de artes para alunos com paralisia cerebral, síndrome de down, autismo e outros foi muito importante e inspirador para entrar num ambiente afetivo e expressivo do que se passava com esta máscara. Reagir de formas inesperadas, ter movimentos musculares involuntários foram me trazendo uma gestualidade específica.

A primeira, à esquerda, é a quinta e última versão, e à direita, uma versão intermediária.

Versões de Cotoco

Abaixo, a versão completa das máscaras Lady e Cotoco:

LADY – Gabriel Bodstein **COTOCO – Esio Magalhães**

Lembram-se das primeiras experimentações de Esio, algumas fotos acima (página 187)? A cabeça inclinada para o lado e girada para trás. No lugar da tampinha vermelha agora temos o nariz e o olho direito de Esio é o esquerdo da máscara. O olho direito da máscara é o olho pequenino (conforme imagem acima) escuro e cego. Onde está o olho direito de Esio? Na mesma direção da orelha esquerda.

Todas as máscaras que construímos nesta pesquisa eram evidentemente representações sociais. Mas três delas: Madalena, Menina e Corea (uma prostituta, uma menina de rua e um imigrante coreano, respectivamente), quando improvisávamos para descobrir suas relações, nos colocavam em situações semelhantes às do cotidiano das ruas. As outras três - a cega, a andrógina (Lady) e o deformado (Cotoco) -, apesar de também serem representações sociais, nos mostravam com maior evidência e muita força a particularidade de um jeito "imperfeito" de ser no mundo. Apesar de serem máscaras, nos mostravam um dado de humanidade diferente daqueles apresentados pelos tipos sociais, nos provocando questões em relação à forma e seu conteúdo.

A máscara da cega, por exemplo, nos desafiava, pela construção da forma do objeto máscara, a descobrir como criar uma máscara que não enxerga, sendo que um de seus códigos, para que funcionasse em cena, era o foco estabelecido pela ponta de seu nariz. Não são seus olhos! O desafio me colocava duas possibilidades de investigação: trabalhar a mulher cega ou a realidade da cegueira (até mesmo de quem

enxerga). Se fosse pela cegueira, não precisaria me preocupar com a forma "cega" da máscara, pois nas relações entre ela e os acontecimentos é que esta característica seria mostrada. Mas se fosse um ser cego, teríamos que trabalhar um novo entendimento de como se daria a relação neste tipo de máscara entre foco – interesse – ação (uma das matrizes que abordamos no capítulo 3).

Melissa (Anexos, Entrevista 12, p. 253) que encontrou muitas dificuldades em mergulhar na escuridão à qual ela mesma se propôs entrar, nos diz o seguinte:

> A máscara é danada, né? Quando a gente pensou que sabia jogar com ela, afinal de contas o processo do Freguesia tinha sido muito intenso, ela vem e nos dá uma rasteira de novo. A pesquisa da dramaturgia da máscara foi muito desafiadora e lamento não ter concluído esse trabalho. Resolvi me arriscar e pensar numa máscara que seria cega. Passei boa parte dos ensaios com uma venda no rosto, só jogava com o que ouvia ou com o que recebia dos outros. Também propunha, mas jogava muito com o que os outros me davam. Foi muito difícil! Lembro de ter criado um pequeno nicho com uma escada e que a ideia era passear pelos nichos das outras máscaras. Mas acontece que algumas máscaras entravam dentro do meu espaço e por esse motivo, também não consegui avançar muito. Acho que foi uma fase de muitos questionamentos, de me provocar mais do que obter respostas. Mergulhar no escuro, literalmente e estar mais atento ao que o outro fazia, ao invés de buscar as respostas em mim.

Ao comentar que não terminou o trabalho, Melissa se refere à finalização de sua máscara enquanto objeto físico. Todas e todos chegamos ao final desta pesquisa, mas Melissa não terminou a construção de sua máscara porque não conseguimos compreender como construir uma máscara cega. Foram feitas algumas tentativas, sem sucesso. Nos faltava conhecimento para isso. A experiência vivida por ela, sua frustação e consequentemente a nossa, provoca uma reflexão importante sobre a pesquisa: não se chega a um resultado de qualquer maneira e não se esgota a pesquisa no tempo determinado por um edital público que subsidia a pesquisa. Precisamos, é claro, estabelecer metas a serem alcançadas para que possamos traçar uma diretriz concreta em relação à análise de nossos resultados, de modo que não nos percamos no ir e vir de nossas experimentações, o que é muito comum no decorrer de um processo de pesquisa. Entretanto, a meta ou prazo não pode oprimir o entendimento do resultado, nem da continuidade da pesquisa. É comum acreditarmos que porque não chegamos onde queríamos, não fomos a lugar nenhum. Este é um grande perigo, que nos faz desistir facilmente da profundidade da criação, além de nos iludir, nos fazendo acreditar que uma pesquisa realizada por um grupo de artistas da cena dá certo porque todos chegam ao mesmo lugar ao mesmo tempo.

É impossível excluir a vulnerabilidade das emoções humanas da matéria-prima artística e por mais que nos dediquemos às técnicas e às metodologias, algumas vezes não nos basta saber como se faz, é preciso estar pronto para fazer. E o que significa estar pronto? É estar preparado - no momento em que seu corpo receber o efeito das ondas geradas pela pedra arremessada na superfície da água, como nos disse Rodari (1982) - para se transformar no que sua imaginação lhe propõe, mesmo que isso lhe pareça ilógico, estranho, esquisito e irracional, mesmo que seja contrário a tudo que as demais pessoas dizem a respeito.

Melissa se dispôs a pesquisar a cegueira. Retirar o que nos permite olhar pra fora de nós, nos obriga imediatamente e enxergar o que nos atravessa internamente. Nossa atenção se volta para o outro, mas não há abandono de si porque o mundo ao redor se torna um risco eminente. Impossibilitados da visão, passamos a confiar nos outros sentidos, que são aumentados para suprir a falta[127] daquele que perdemos, mas também em outras pessoas, que poderão nos ajudar a exercer nossa autonomia.

Em sua entrevista, uma frase de Melissa (Anexos, Entrevista 12, p. 253) é curiosa: "Mas, acontece que algumas máscaras entravam dentro do meu espaço e por esse motivo, também não consegui avançar muito." Perguntei-lhe uma segunda vez a que se referia exatamente neste trecho de sua entrevista e ela me respondeu (Anexos, Entrevista 13, p. 255) :

> Os meninos entravam no meu espaço e tumultuavam bastante. Lembro de reagir às provocações, mas não conseguia propor nada quando eles entravam nesse lugar. Ficava apenas me protegendo e reagindo sem sucesso às movimentações deles por perto. Lady e a Menina ficavam me cutucando e Cotoco também. Se tivéssemos avançado na pesquisa, com certeza teria dado mais tempo de evoluir neste jogo. Mas a ausência de visão foi um tabu neste processo e fui eu que me coloquei nesta cilada.

Ao ouvi-la falando deste processo anos depois, considero que Melissa, e não a Cega, sentiu-se acuada ao ter seu espaço invadido por outras criaturas, que não respeitavam sua limitação. Sua reação dialogava com um juízo de valor sobre as atitudes das outras e outros e não com o que era feito pelas máscaras em relação à sua

---

[127] Esta é uma reação do organismo vivo composto por órgãos duplos com semelhantes funções, para a organização de um sistema saudável de preservação da vida. Em meu acidente de carro, perdi o pulmão esquerdo. O pulmão direito aumentou de tamanho. Na medicina este fato é chamado de Crescimento Pulmonar Compensatório. Disponível em: <http://revistaonco.com.br/noticias/pulmoes-adultos-podem-desenvolver-um-novo-crescimento>. Acesso em: 25/05/2017.

máscara. Contra o que era feito, ela tentava se proteger dizendo a si mesma que não conseguia propor nada. Mas o que deveria propor se não sabia sequer quem era?

Perceba como é diverso termos a clareza de nossa função como, por exemplo, uma prostituta e não termos esta perspectiva quando dizemos "somos uma cega". Conseguimos ver uma prostituta através da ação, mas uma cega, vemos através de sua reação. Pois então, o que Melissa nos coloca como alguma coisa que a perturbou, atrapalhando seu raciocínio para encontrar as ações que pertenceriam ao universo da Cega, era exatamente o que poderia lhe proporcionar a descoberta do inesperado, do inédito, do surpreendente para ela.

No momento em que a pesquisa se deu, nós duas ainda não estávamos preparadas para este desafio e nem o grupo. As/os demais integrantes estavam empenhadas/os em suas próprias investigações, lidando com diversos desafios em um momento difícil para tomar o problema da/o outra/o para si. Ao finalizarmos esta pesquisa, tínhamos experimentado cinco das seis máscaras propostas. Apenas a da Cega ficou inacabada. Criamos alguns roteiros de ações e relações com todas elas e assim as conhecemos mais. Acima de tudo compreendemos que cada máscara nos propunha seus caminhos e que suas "arquiteturas físicas" eram mais provocadoras do que supúnhamos que seriam. Chegar a elas nos levou praticamente todo o tempo da pesquisa. Precisaríamos de outro tempo para compreender a dramaturgia que propunham, principalmente as máscaras Cega, Lady e Cotoco, que mais do que tipos sociais como Madalena, Corea e Menina, eram condições humanas.

Quatro anos depois, em 2010, conseguimos os recursos para dar continuidade a esta pesquisa. Por motivos diversos, que não são relevantes a esta pesquisa, retomamos apenas as máscaras Lady e Cotoco e mergulhamos na investigação do que nomeamos "Dramaturgias Contemporâneas – da cena ao texto" a fim de finalizarmos a investigação de uma dramaturgia teatral proposta por duas meias máscaras expressivas. A Cega mais uma vez ficou de fora, mas tudo o que posso falar sobre esta máscara e seu processo de criação se dá depois que vivenciamos e aprofundamos o estudo e a criação com as máscaras de Cotoco e Lady, que por meio do jogo propuseram uma dramaturgia completamente distinta do que tínhamos feito até então no Barracão Teatro. O que significa que ainda retornaremos à Cega, até que compreendamos que dramaturgia ela nos proporá.

4.3.1.1 Diário Baldio – quando o texto é o último elemento a chegar[128]

É da construção do espetáculo Diário Baldio que tratarei daqui em diante para exemplificar, por meio dos depoimentos de profissionais que acompanharam esta criação - atores que criaram e confeccionaram suas máscaras - e das minhas dúvidas, reflexões e conclusões sobre o processo, ou ainda, o quanto uma máscara é a sua própria dramaturgia. Vejamos desde o princípio a relação dos atores Esio Magalhães e Gabriel Bodstein com a criação de suas máscaras.

Gabriel Bodstein (2010, p. 60) nos apresenta Lady da seguinte maneira:

> Essa máscara tem como ponto de partida o travestimento. Travestir-se, vestir-se, disfarçar-se. Construir um novo olhar sobre si mesmo, internamente e externamente. É preciso crer e é preciso que os outros creiam. Mais do que tudo: é preciso viver uma verdade. As travestis sempre me fascinaram por seu hibridismo, pelo depoimento escancarado de uma verdade essencial e pela ousadia de expor a beleza de seu corpo/criação. Sempre observei as travestis em sua radicalidade como seres de ruptura. Meu contato com esse universo se deu cedo. Morei toda a minha infância e parte da adolescência nas proximidades da Avenida Aquidabã, região da cidade de Campinas-SP caracterizada pela prostituição de travestis. Nesse período presenciei situações diversas: brigas, diálogos, batidas policiais, tiros, gargalhadas. Aquelas figuras enormes, por vezes violentas ou engraçadas, me assustavam e ao mesmo tempo me fascinavam. Talvez a maior lembrança que eu tenha seja o som, no meio de muitas madrugadas, do salto alto e dos gritos das travestis correndo pelas calçadas para fugirem umas das outras, ou da polícia, ou de agressores. Esse imaginário perdurou em mim.

Esio Magalhães (Anexos, Entrevista 5, p. 238) radicalizou sua pesquisa, decidindo provocar a deformação em diversas partes de seu corpo, conforme nos revela o depoimento dado em sua entrevista.

> Não tínhamos referências de nada. Deveríamos escolher. Como estávamos no início do processo de pesquisa Dramaturgia da Máscara, estudando a máscara e a forma, eu pensei em criar uma máscara da deformação. Então, as primeiras coisas que pensei para serem minhas referências materiais foram duas deformações: uma do ponto focal e outra no modo de deslocar da máscara. Assim, comecei a trabalhar colocando um nariz na minha bochecha direita e a me deslocar pelo espaço sempre rastejando. Para dar mais materialidade à necessidade de rastejar, amarrei as pernas reduzindo radicalmente a possibilidade de articulação: a corda juntava os meus calcanhares aos meus ísquios, fazendo-me ter como apoio os joelhos e as pontas dos pés. Com o auxílio das mãos, conseguia me deslocar dentro daquela limitação e foi mais concreto perceber a necessidade do rastejar e ao mesmo tempo entender que deveria encontrar maneiras de conseguir

[128] Diário Baldio é o resultado a que chegamos ao final de um processo de pesquisa, Dramaturgias Contemporâneas – da cena ao texto, que previa a construção de um espetáculo e está documentada no caderno de ensaios Zibaldone, produzido também ao final desta investigação. Muitos depoimentos, além das entrevistas, são extraídos de lá.

> fazer coisas simples como subir e descer escadas ou sentar-me numa cadeira. Com o início dos trabalhos, a partir destas concretudes, me deparei com a questão da cognição. Queria também trazer a deformação à fala, ao pensamento e à compreensão cultural do mundo. Assim decidi que Cotoco não falaria, só emitiria sons. Comecei a brincar com as sonoridades do que eu escutava, tentando imitá-las num jogo infantil. Para deformar a compreensão cultural do mundo, Cotoco foi adquirindo um olhar de bebê para as coisas e desta forma se relacionando com tudo de uma maneira muito primária, sendo atraído pelo que lhe agrada e se afastando do que lhe desagrada.

Conforme eu havia pedido, Esio e Gabriel buscavam a realidade que desejavam retratar. Gabriel foi diretamente à memória e encontrou um lugar ocupado durante sua infância e adolescência. Esio, por sua vez, identificou sua inquietação na base de nossa pesquisa que é justamente a forma e a emoção. Os dois atores desafiaram ao máximo seus próprios corpos a saírem do comum e conhecido, levando-os a vivenciarem outra concepção lógica.

Esio se deformou quase que inteiramente. Sem pernas (amarradas) para se deslocar no espaço, sem um olho, com uma corcunda, sem a palavra articulada para se comunicar, com raciocínio muito próprio, aquele ser contradizia a lógica do mundo ordinário e sensibilizava a todas e todos que cruzavam seu caminho.

Gabriel foi buscar em seu corpo de homem jovem, magro, alto e barbado, a delicadeza e a flexibilidade do que reconhecemos como feminino em nossa sociedade, bem como a estereotipia exagerada das travestis com seus trejeitos, expressões e linguagem.

Para mim, o desafio não poderia ser maior. “Como é que se dirige isto?”, foi a primeira pergunta que me fiz ao ver o quanto estas máscaras atraíam meu interesse e criavam uma expectativa em relação ao que fariam. Por onde elas vão? Em que situações se colocam? O que poderá provocá-las e surpreendê-las? Que elementos oferecer para desafiar estes atores, além do que já se desafiam, na construção de um espetáculo? Qual é o espetáculo que existe a partir do que enxergamos nestas máscaras? Vamos falar de “uns coitados” desajustados na sociedade? Vamos falar mais uma vez dos excluídos? Mas como? Como apresentá-los de modo inédito e interessante? Como não amortecer o voo que se prenuncia ao olharmos para estas máscaras sem compreendê-las, mas percebendo possibilidades indescritíveis? Como não prejudicar o teatro que elas encontraram, mas que nós ainda não conseguimos enxergar? Todas estas questões me povoavam. Eu compreendia claramente que não iria respondê-las de uma vez e que precisaria dar os primeiros passos rumo ao

espetáculo para então aguardar que as respostas chegassem. Era preciso confiar e arriscar, como sempre, não é?

Comecemos então, pelo começo para que eu possa compartilhar com você as reflexões registradas em nosso Caderno de Ensaios, Zibaldone, escrito durante a pesquisa, que resultou na criação de Diário Baldio, este sim, um espetáculo inteiramente criado pela dramaturgia proposta por estas duas máscaras!

Ao ver Lady e Cotoco em ação sem saber o que propor, ficava observando o treino e a investigação dos atores e suas relações com as máscaras através de improvisações que ora aconteciam isoladamente, cada um descobrindo o mundo próprio, ora jogando entre si, percebendo suas afetações. Como ainda as estudavam para saberem como funcionavam, ao vesti-las, improvisavam a partir do que suas formas e corpos lhes sugeriam.

Sobre isso Esio diz o seguinte (2010, p. 57):

> Quando começamos a pesquisa Dramaturgias Contemporâneas, o mergulho no universo das máscaras Cotoco e Lady foi profundo e intenso. Começávamos os trabalhos com aquecimento corporal e depois, geralmente, colocávamos a máscara e nos relacionávamos livremente. Aos poucos fomos improvisando relações e contextos diferentes a [sic] cada dia. Sempre trabalhávamos sem um tema para nossas improvisações e íamos [sic] nos relacionando com estados diferenciados em cada ensaio. Diariamente tínhamos material novo, pois nós não fixávamos nada. Era uma eterna improvisação diária. Eu, com meu pensamento cartesiano e objetivo, queria saber o que estávamos criando, pois embora fosse muito envolvente o trabalho em sala, a relação com outra máscara, não estávamos compondo cenas com início, meio e fim.

Para Esio, criar cenas sem ter claro pra onde estava caminhando era bem angustiante, mas para mim era menos relevante, pois precisava saber, acima de tudo, quem eram e como tratar estas máscaras. Além disso, a cada improviso era como se eu recolhesse o material necessário para, no momento justo, isto é, naquele que me dissesse "pronto, agora sim, temos as peças deste quebra-cabeça", pudéssemos começar a construir o espetáculo. Por exemplo, Lady, em muitos momentos de improviso se relacionava com uma figura chamada *Gorila*, que nunca era visto, mas a quem sempre se referia como seu "homem", "amante" ou "objeto de desejo". O nome de seu amante, que não sabíamos ao certo se existia ou era uma invenção, dizia muito ao nos oferecer como imagem um gorila! E embora ele nunca aparecesse, era tão presente em sua vida que me traduzia o aspecto solitário e oprimido de Lady. Ao

mesmo tempo, revelava o quanto era amorosa e cuidadosa com suas coisas, como se a falta de Gorila precisasse ser ocupada com alguma distração.

Como primeira questão, Lady e Cotoco me mostravam o não saber lidar com essas máscaras. Para mim, Lady era a *máscara de uma máscara*. Considerei que uma travesti - na medida em que é um corpo masculino que se "mascara" de feminino por meio de maquiagens, cirurgias, implantes e outras coisas - era literalmente uma máscara. Então, como colocar uma máscara sobre ela? Parecia-me redundante, exagerado e ao mesmo tempo me questionava: "se é para falar da realidade de uma travesti por que não trabalhar diretamente com uma travesti atriz ao invés de criar uma máscara para ela?" Para mim era claro que eu não tinha interesse em trabalhar o mundo das travestis, mas o que fazer se este mundo era a proposição daquele ator? Conversávamos muito sobre isso, até que compreendemos outra possibilidade, conforme explicita Gabriel (2010, p. 61):

> Por um bom tempo, a busca foi do meu feminino e, posteriormente, da habitação cindida entre masculino e feminino em um mesmo corpo, ora em oposição, ora em composição, ora em conflito. E também exercitei a neutralidade, o equilíbrio, a tentativa de esvaziamento (outra forma de oposição). Esse processo se deu eminentemente na primeira etapa de construção da Lady, em 2006. Muito tempo de trabalho depois, já trabalhando no espetáculo, eu e Tiche chegamos à figura do andrógeno, que na mitologia é aquele que contém em si natureza e forma feminina e masculina ao mesmo tempo e em equilíbrio. As duas naturezas ao mesmo tempo era um dado, uma concretude, uma possível organicidade. A busca não era mais da travesti somente enquanto representação arquetípica de um nicho social, mas da androgenia possível em todos os seres. Isso me ofereceu certo equilíbrio e um caminho de criação mais orgânico no diálogo entre masculino e feminino.

A forma deformada da máscara Cotoco exigia de meu olhar um rigor imenso para não ver o ator por trás dela. Na tentativa de dar-lhe organicidade, percebia que meus olhos buscavam ver uma relação conhecida entre cabeça, pescoço e nariz em um rosto torto, com seu centro deslocado. Era um desafio de superação me deixar envolver completamente pela ação que o ator realizava, até conseguirmos, em diálogo na cena, compreender o que era fundamental estar naquela forma, para que ela pudesse ser humanizada, viva e presente, apesar da desconstrução do habitual formato de um rosto humano.

A segunda questão dizia respeito ao universo em que as duas máscaras estavam se inserindo a partir das situações que vivenciavam nas relações entre elas. As circunstâncias que envolviam a amorosidade de Lady e sua constante frustração

com Gorila, seu amante invisível, poderiam ter sido um caminho a ser seguido, mas parecia muito pouco diante do que víamos acontecer quando Lady e Cotoco se relacionavam: uma mistura de prazer, amor, ódio, amizade, crueldade e dor. Esta relação entre as máscaras me parecia ser mais arquetípica do que colocá-las em situações geradas pelo conflito amoroso entre Lady e o amante Gorila, fosse ele imaginário ou não.

Receosa de não conseguir estruturar um caminho seguro para os atores desenvolverem seu trabalho, em conversa, decidimos convidar Antonio Rogério Toscano[129] para orientar a dramaturgia do espetáculo. Em minha ânsia de descobrir novas formas de construir uma história e de atualizarmos antigas questões da humanidade, como por exemplo: quais são os limites da ética científica? movida que estava pela ideia de Cotoco ser uma experiência genética fracassada, propus ao dramaturgo uma investigação sobre futurismo, surrealismo, pois Lady e Cotoco eram duas figuras excluídas que me remetiam às incríveis personagens criadas por Plínio Marcos[130], mas eram máscaras, portanto não me interessava enveredar pelo drama social realista. Precipitação infeliz de minha parte. Toscano fez um primeiro roteiro que estudamos, improvisamos e ao apresentarmos a ele vimos que as máscaras não cabiam no que estava sendo proposto, pois perdiam sua força, sua magia e o encantamento de suas relações.

Tínhamos ainda outro problema, que até hoje nos serve de referência para a criação da dramaturgia dos espetáculos: durante o tempo que Toscano levou para estudar as propostas e pesquisar o que eu havia sugerido, nós trabalhamos em sala sem o acompanhamento diário dele. Enquanto ele seguia uma ideia, nós vivenciávamos uma prática. Resultado: desencontros! As experimentações, dele e nossas, não chegavam em tempo para aproveitá-las no momento de criação de cada um. Parecia que tínhamos que deixar de lado o que experimentávamos para investigar outras ideias vindas "de fora" do processo. Concluímos que não era possível criar assim. Era preciso ver as máscaras em ação para escrever-lhes uma história, afinal, a dramaturgia era ou não era delas? Claro que era! E isso acabávamos de constatar.

---

[129] Toscano é o dramaturgo que iniciou conosco o processo para a realização do espetáculo Ninguém. É também responsável pela dramaturgia do espetáculo "Encruzilhados entre a barbárie e o sonho", criado pelo Barracão Teatro em 2007.

[130] Dramaturgo conhecido por retratar a realidade periférica e excluída de grandes centros urbanos como São Paulo. Autor de diversas peças de teatro, muitas escritas durante a ditadura militar. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>. Acesso em: 03/06/2017.

Rogério foi contundente: "este processo precisa de um dramaturgo que esteja em sala de trabalho com vocês todos os dias!! Não posso estar aqui todos os dias!". Diante disto, convidamos Guga Cacilhas[131] para nos ajudar a revelar a dramaturgia que estava em algum lugar daquele encontro.

Guga não seria o dramaturgo do espetáculo porque a dramaturgia era do grupo, até mesmo por uma questão de familiaridade com a linguagem de máscaras. Sua função seria a do poeta, daquele que enxerga através dos elementos poéticos e suas metáforas aquilo que está sendo feito. Assim, pedimos a ele que colocasse seu olhar "estrangeiro" em nossa criação.

Com a interrupção de Toscano e a entrada de Guga, recomeçamos! Cada artista empenhado em traduzir e dar sentido a alguma coisa que acontecia nas cenas que experimentávamos: sentia um prazer muito grande em fazer e ver o que estava sendo feito, mas havia a incapacidade de traduzir o que se passava em forma de espetáculo. Estávamos distantes do que conhecíamos. Como seguiríamos? Buscava palavras que pudessem explicar algum caminho. Mas não havia palavras. Nem eu encontrava meios de explicar nada, eu não conseguia apontar caminhos precisos, definitivos. Aquilo tudo era tão misterioso para mim quanto para os demais. Eu precisava ver e ver e ver o que acontecia no jogo entre as máscaras até que algo se acendesse diante dos meus olhos, iluminando o próximo passo a ser dado.

Tive que persistir muito nesta prática e ignorar a ansiedade dos atores em ter uma indicação efetiva da diretora. Eu não tinha segurança naquele momento, exceto no que eu via acontecer: havia um cinismo implícito no afeto das máscaras, um perigo e um mistério. Era uma relação fascinante, que me seduzia a investigá-la. Foi por este caminho que decidi seguir. Esio (2010, p. 57) descreve este momento assim:

> Trazíamos alguns elementos provocadores como músicas, caixas, bexigas, mas não repetíamos nada com precisão. Muitos materiais retornavam como, gestos, frases, textos, jogos de palavra, estados de ânimo. As máscaras se desenvolviam, mas eu me perguntava: cadê a dramaturgia? o que estamos fazendo? Como vamos construir um espetáculo se não fixamos nada? Eu sabia que o processo estava andando, mas não sabia direito pra onde. Seguia as orientações e tentava me livrar destas preocupações de dramaturgo, para me dedicar ao trabalho do ator que era viver a máscara a cada dia. Assim eram nossos ensaios: encontros diários de Cotoco e Lady.

[131] Formado em Letras pela Unicamp, Guga é poeta, ator, palhaço e integrante da Cia. Família Burg, de Circo Teatro. Na época produzia o blog de poesias disponível em: <http://recorecoemcosteladecachorromagro.blogspot.com>. Acesso em: 03/06/2017.

Confiei que ao tentarmos explicar racionalmente o caminho daquelas máscaras, as afastaríamos de suas naturezas e as enquadraríamos no território "desgraçado da miséria humana", correndo o risco de apenas descrevermos mais uma destes infortúnios. O espetáculo Freguesia da Fênix havia me mostrado que mesmo que a atenção esteja no desejo de mudança, é fácil nos repetirmos, recorrendo aos mesmos repertórios que mantemos sob a batuta de nosso conhecimento. Eu queria encontrar uma dramaturgia que me surpreendesse a partir do que aquelas máscaras me mostravam. Não se tratava de ordenar as cenas que eram improvisadas, pois eu não sabia ainda sob qual concepção, ou seja, qual seria o trilho para este ordenamento. Portanto, era preciso paciência para não ser imprudente com qualquer bom resultado vindo das improvisações.

Observar os encontros entre Lady e Cotoco, cada dia com algum novo elemento escolhido a partir do que as improvisações do dia anterior haviam nos provocado, era importante para mim, pois era assim que eu via e depois devolvia aos atores algumas ideias e possibilidades de caminho. Esio e Gabriel me olhavam pedindo caminhos mais definitivos, o que me impulsionava a encontrar algo que os seduzisse mais, para que não perdessem a força que havia no encontro daquelas máscaras fascinantes.

Eu também precisava ampliar meu repertório, abrindo outros espaços para o conhecimento. Comecei a trabalhar com músicas fortes, densas, intensas, sem palavras compreensíveis, porque essas palavras nos induzem a caminhos gerados por seus significados. Escolhi dois compositores para teatro e cinema, Kurt Weil (que compôs muitas canções para o *Berliner Ensemble*, grupo de teatro alemão, criado e dirigido por Bertolt Brecht) e Nino Rotta (compositor de várias trilhas dos filmes de Federico Fellini), e também um compositor intenso como Gustav Mahler. A potência daquelas músicas e canções os impulsionava a criar relações densas, profundas, mas também engraçadas. Comecei a perceber um elemento trágico entre as máscaras. Isto me fez afirmar ainda mais as características que confirmavam seus caráteres.

Esio, ao tirar de Cotoco a possibilidade de pronunciar sons articulados inteligíveis, o fazia falar através das repetições dos sons que escutava e que lhe causavam prazer, frequentemente deturpando o significado das palavras. Lady se relacionava com as repetições de Cotoco de duas maneiras distintas: ora fazendo-o repetir o que desejava ouvir, ora confundindo-se com as respostas dele, como se sua fala fosse autônoma e, por isso, discutia ou brigava com ele, discordando do que era

dito. Sem a fala, mas com as repetições, a máscara de Esio – Cotoco reagia mais do que agia e a máscara de Gabriel – Lady, ao contrário, era dona de uma verborragia irônica, agindo o tempo todo. Esse palavrório de um lado nos revelava sua malícia e de outro, a profundidade de sua inocência e carência ao conversar com Cotoco.

Os encontros entre as máscaras em jogo começaram a mostrar um sentido crítico a várias atitudes banais do nosso cotidiano e assim foram surgindo as primeiras situações que nos interessavam muito, porque nos geravam expectativa e paixão, isto é, o desejo de acompanhá-las até que se esgotassem. Dessas situações nasceram, improvisadamente, cenas que se mantiveram, também improvisadas, no espetáculo, porque parecia-me que qualquer caminho a seguir seria possível desde que o jogo entre as máscaras se mantivesse com aquela potência que provocava neles uma surpresa constante. Era difícil descrever o que eu via porque ainda não tinha uma forma claramente definida no espaço, não havia como dizer: ah, o que está acontecendo é isso!

Deixei, ainda que sob alguns protestos, que as cenas se desenvolvessem aleatoriamente. O descontentamento acontecia porque os atores queriam saber que rumo dar ao material criado todos os dias. Percebi que eles sabiam muito bem quem eram, mesmo sem terem plena consciência disso, pois entravam com facilidade no estado que definia suas máscaras: agiam e reagiam a tudo como se realmente existissem no dia a dia de cada um de nós, com muita precisão, vigor e realidade. Foi então que decidi que era hora de definir a trajetória daquelas máscaras, pois elas começavam a se repetir.

Para aumentar a provocação entre nós e nos tirar do território conhecido demais por causa da frequência dos ensaios, aumentamos a participação dos demais membros da equipe de criação: Guga Cacilhas, na dramaturgia; Antonio Apolinário[132], no figurino e adereços; e Marcelo Onofri, na composição da trilha sonora, que ocorria durante os ensaios. Todos foram determinantes para esta etapa do processo de criação.

Apolinário trazia diversos materiais para a composição de Lady, de objetos (espelhos, abajures, bonecas, retratos etc.) à figurinos diversos (calças, vestidos, lenços, meias etc.). Ao lidar com objetos e roupas, Lady revelava cada vez mais seu caráter e propunha novas e variadas situações a Cotoco. Onofri começou a visualizar

[132] Antônio Apolinário é Diretor de Arte do Barracão Teatro desde 2010. Diário Baldio foi o terceiro espetáculo de nossa parceria.

ambientações sonoras e Guga vendo os improvisos e debatendo comigo e com os atores, nos ajudou a perceber que tínhamos vários episódios, depois vimos que alguns deles poderiam se juntar e, então, enxergamos com clareza o que estávamos fazendo: parodiando.

A paródia é reino da bufonaria, pois segundo Beth Lopes[133] (2005, p. 13):

> Duplicidade e inversões grotescas são, portanto, os mecanismos utilizados pelo bufão para empreender uma representação que o particulariza, que o distingue dos demais fazedores de riso. Com estes recursos o ator faz a paródia, a qual consiste na mais cruel arma de denúncia das vilezas humanas.

Foi o radicalismo do aprofundamento das experimentações, acompanhado de muito rigor, o que nos possibilitou enxergar que a relação entre Lady e Cotoco estava inserida na linguagem dos Bufões. Entre as duas pesquisas (2006/2010), Esio havia feito uma oficina de Bufão com Daniela Carmona[134], na qual experimentou a máscara de Cotoco sob o seu olhar. Sobre esta experiência, Esio (Anexos, Entrevista 5, p. 238) nos diz o seguinte:

> Comecei a perceber que Cotoco tangenciava um universo bufonesco e fiz uma oficina de Bufão com Daniela Carmona, sempre usando a máscara. Esta experiência foi importantíssima para entender melhor o ambiente dela. O nome da máscara é uma palavra que tanto significa pedaço pequeno de alguma coisa, parte amputada, como o gesto de dar o dedo do meio para os outros, em Rondônia, onde vivi a minha adolescência. Esta ambivalência de significados é parte intrínseca desta máscara.

Além da deformação do corpo, da inversão das relações de poder e da dualidade entre o cômico e o trágico, descobríamos naquele momento que as máscaras parodiavam relações de amor, ódio, companheirismo e disputa e que estavam inseridas no território da bufonaria! Esio nos convencia plenamente que Cotoco era um bufão. A máscara de Lady estava no mesmo universo, porém, não tínhamos certeza se era também um bufão. Diante disso, convidamos Daniela

---

[133] Diretora de Teatro e Professora da Escola de Comunicações e Artes da USP. É formada em artes cênicas na Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Na França, prossegue uma formação em *clowns*, bufões e antropologia teatral. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109121/beth-lopes>. Acesso em: 29/05/2017.

[134] Atriz, diretora e professora, Bacharel em Artes Cênicas pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Desde 1986, ministra cursos de teatro e de especialização em estilos teatrais (Bufão, Clown, Máscaras etc.) em espaços regionais e nacionais, escolas, universidades, grupos de teatro e de dança, festivais, etc.. Fundadora (1996) e diretora do TEPA -Centro de Formação de Atores e Produção Cultural. Disponível em: <http://www.ciadogiro.com.br/site>. Consulta em: 29/05/2017.

Carmona para nos ajudar a compreender se com nossas máscaras tínhamos dois bufões em jogo.

O trabalho com Daniela foi riquíssimo e compreendemos que havia situações paródicas de nosso cotidiano banal, artificial, travestido de sério, urgente, importante. Descobrimos que Lady ironizava o mundo de onde saíra, porque este mundo a rejeitara por não saber como defini-la. Verificamos o quanto Lady também era um bufão, com características diferentes, quase opostas a Cotoco. Gabriel (2010, p. 62) a descreve assim:

> A Lady é uma máscara inacabada, imprevisível. Ela não é uma coisa, nem outra. É uma coisa e outra. É dúbia. É de sua natureza a capacidade de inventar-se a cada momento e é por isso uma artista, uma criadora. É criadora de uma vida possível num mundo que não a acolhe e do qual ela desiste de fazer parte. É artista porque faz da única matéria-prima de que dispõe (seu próprio corpo), o território da mutação, da invenção, do depoimento. A lady é muitas, é muitos, é quantos puder ser. É também seu sonho e seu próprio pesadelo. De tantas escolhas, de tantas possibilidades, de tantos ideais, padece de não conseguir parar de criar-se. Não se encaixa em si mesma. A lady é um ser inacabado.

Ao falar de Cotoco, Gabriel o retrata como (2010, p. 63): "[...] um ser excluído da sociedade por ser uma aberração, uma deformação que fere a geometria e a silhueta do belo. Arrasta-se pelo chão ou move-se através de um skate. Não fala, apenas balbucia e repete sons. Está à margem."

Com estas duas máscaras construídas - corpo, caráter e raciocínio - pudemos enxergar claramente as situações propostas como se fosse um conjunto de símbolos que usávamos para traduzir, através de sensações, os mais profundos sentimentos que envolvem algumas das relações humanas: amizade, amor, disputa, abandono, prazer, solidão.

Compreendi que estávamos propondo - pela vivência do jogo criado entre dois bufões, Lady e Cotoco - que os espectadores pudessem experimentar as sensações que nos faziam visitar nossas próprias histórias, inventá-las ou relembrá-las por outro ponto de vista: o de nossas próprias deformidades e mutações. Confiei que não iríamos construir uma narrativa linear, com começo, meio e fim, mas um ambiente, um lugar para ser visitado e compartilhado com os espectadores. Chamamos este lugar atemporal de não lugar, um espaço baldio. Onde seria este lugar? Seria um oásis dentro de uma grande cidade: o não lugar no meio de todos os lugares reconhecidos por nós, nosso espaço neutro, aquele a ser criado, o espaço neutro de Lady, onde ela seria capaz de reinventar-se a cada dia!

Daí em diante tudo ficou evidente porque visualizei as situações criadas como cenas e as possíveis passagens entre elas, caracterizadas por sons, para nos dar a sensação baldia e ao mesmo tempo familiar. Teríamos o roteiro de nossos episódios e definiríamos a abordagem de cada um, seus temas e o que não poderia deixar de estar presente. No mais, tudo seria uma grande improvisação, como é a vida em seus encontros. Tínhamos o espetáculo, agora podíamos criar o material necessário para montá-lo. Como relata Guga (2010, p. 65):

> Creio que a essência de "Diário Baldio" já estava pronta, estabelecida, quando entrei no processo. As duas máscaras, Lady e Cotoco, depois de

> longo percurso, tinham já toda sua profundidade tragicômica: por um lado sua beleza, sua forte empatia, por outro sua comicidade bufa e grotesca. A relação entre os dois também já estava muito desenvolvida, apresentando diversas facetas: materna, educativa, amorosa, competitiva... tudo sempre matizado pela paródia. Onde me encaixaria? Em que poderia contribuir num trabalho já tão sólido com pessoas tão experientes? Minha primeira ação foi responder ao afeto em mim criado por aquele trabalho. [...] Percebi depressa que meu trabalho não seria trazer coisas para o grupo, alimentar, propor. Ao contrário, o trabalho era ajudar a fazer escolhas, selecionar, aparar, enxugar, e por fim alinhavar.

Dirigi este trabalho como uma arqueóloga buscaria na cultura de um povo indícios que lhe contassem a sua história. Uma direção que funcionou como uma tradutora de hieróglifos, sendo preciso conhecer muito bem os símbolos, códigos e a cultura em questão, para torná-la acessível ao contato com o mundo, em nosso caso, a plateia. Como diretora, este processo revelou o quanto é necessário ter cautela, prudência e coragem para estar à frente de uma criação que envolve outras pessoas criando simultaneamente. Os atores confiavam em mim, mas também tinham a certeza de que eu confiava no que estavam me mostrando, mesmo quando não sabiam onde chegaríamos com isso. Este trabalho nos afirmou, mais uma vez, a potência do teatro como arte de criação coletiva, em que a cena é o resultado de um diálogo entre criadoras e criadores e que é preciso respeitar cada função e assumir suas responsabilidades, para que se horizontalize suas relações e se descubra o prazer dos desafios e das ousadias.

Chegamos ao final deste processo de criação descobrindo finalmente a dramaturgia proposta pela máscara e assim, respondemos ao nosso "sistema de criação" descrito na primeira parte deste capítulo - a. tema: sobre o que vamos falar?; b. máscaras/improvisação/jogo: através de quem vamos falar?; c. escolha das situações/roteiro (*canovaccio*): através do que vamos falar?; d. construção das cenas/definição do espetáculo - como vamos falar? - da seguinte maneira:

a. Falamos de quatro encontros entre dois seres;

b. com as máscaras Lady (andrógeno) e Cotoco (deformado);

c. através de treze cenas divididas entre quatro episódios permeados por três cenas de passagem entre eles.

d. O roteiro de ações será definido, como um *canovaccio* e as falas serão improvisadas. Os espectadores deverão compor o cenário sendo parte das "coisas" que compõem o terreno baldio onde Lady vive, sentados em pufs, caixas, pneus, bancos, tábuas etc. Lady e Cotoco se deslocam sobre uma estrutura construída com níveis de alturas diferentes em relação ao chão.

Cenário de Diário Baldio

Os episódios são:

1. O Encontro - Lady e Cotoco se encontram pela primeira vez
2. O Cotidiano - Lady e Cotoco convivem há algum tempo
3. Onírica - Lady e Cotoco se reconhecem: uma luta e um sonho
4. Presente de Aniversário - Lady e Cotoco perdem o controle sobre seus instintos

As cenas dos episódios são:

Episódio1

Cena 1: Animais Estranhos

Cena 2: O Belo e o feio

Cena 3: Admiração e toques

Primeira passagem: o tempo

Episódio 2

Cena 4: A Caixa!

Cena 5: O Lúdico

Cena 6: O Espírito Esportivo

Cena 7: Mais Lúdico Ainda

Segunda passagem: o caminhão de lixo

Episódio 3

Cena 8: A Harmonia do Cosmos

Cena 9: Lady e Cotoco Oníricos

Terceira passagem: o crack

Episódio 4

Cena 10: Tédio

Cena 11: O Aniversário

Cena 12: Uma Foto para a Sociedade

Cana 13: Vênus de Milo

Cotoco e Lady

Diário Baldio é um espetáculo criado a partir de duas meias máscaras expressivas extraídas do recorte de dois atores sobre a realidade de uma cidade, que nos diz o seguinte: Num lugar qualquer de uma grande cidade repleta de frestas abandonadas temos Lady, um ser ambíguo, meio homem, meio mulher, que habita o beco que invadiu quando se auto baniu de um mundo ordinário. Vive de um modo próprio, reinventa seus dias solitários em total abandono até que a chegada de Cotoco, um grotesco bufão que a visita à revelia, revela que o novo mundo de Lady não é tão diferente do mundo do qual ela tanto quer escapar.

Terminamos a construção e montagem de nosso Diário Baldio e o colocamos diante do espectador, não sem antes apresentarmos a algumas parceiras e parceiros do Barracão Teatro, a fim de nos certificarmos de que o que nos acontecia diante daquelas máscaras não era circunscrito ao conhecimento que tínhamos de todo o processo, mas que o conteúdo arquetípico nelas contido tinha força capaz de mobilizar cada um dos espectadores.

Fizemos várias temporadas e os comentários e críticas reforçavam muito do que descobrimos ao criarmos. Miguel Arcanjo, jornalista da R7[135] diz que:

---

[135] Criado em 2009 pela Rede Record, o R7 é um portal da internet que oferece notícias e entretenimento. Disponível em <https//:entretenimento.r7.com/blogs/teatro/tag/miguel-arcanjo-prado> Consulta em 24/6/2017.

> O talento dos atores em cena consegue abrir sorrisos, mas também suspiros desconcertantes na plateia completamente hipnotizada e instalada em pufes, pneus e sofás velhos espalhados no porão do Tusp. [...] O texto, feito pelos atores, a diretora e ainda com a colaboração de Guga Cacilhas, serve de arapuca para o espectador desavisado, que embarca no lúdico proposto inicialmente pela montagem para, logo em seguida, amadurecer à força diante da crueza mostrada pelos antes dóceis personagens. O teatro dos meninos do Barracão mostra de forma poética – e, por isso, artística de fato – as mediocridades presentes no jogo de dominação calcado no discurso de quem tem o poder, poder este frágil e passível de queda a qualquer momento, como o é a sociedade desastrosa na qual vivemos.

E Rodolfo Lima, escreve em seu blog[136] reiterando:

> Tome as questões do ser humano. As questões do travesti. As questões políticas e sociais dos sem tetos da cidade, dos deficientes físicos, da falta de oportunidade e da falta de alguém para chamar de ser. Misture tudo e tenha pronto para o consumo uma história humana, tocante, engraçada e efêmera de solidariedade, solidão e busca de comunicação. […] Todo o universo exposto está supostamente à frente das máscaras usadas – e confeccionadas pelos próprios atores – e uma lente de aumento se faz no palco ao vermos as camadas do homem ser [sic] desniveladas uma por uma. Não há máscara que esconda o grotesco tocante de Lady e Cotoco. O suposto desconforto que suas máscaras sugerem, reflete no público de forma afetuosa e pungente. Quase impossível resisti à empatia dos personagens. A direção de Tiche Vianna não teve medo de dilatar o tempo, de brincar com o lúdico, de permitir o riso politicamente incorreto do que não deve ser debochado. O público compra sua ideia, a entrega dos atores aos seus personagens. Ocorre uma simbiose entre público, atores e personagens, todos parecem estar no mesmo patamar rindo e cuidando das mesmas feridas.

Desta maneira, chegamos ao que queríamos descobrir: máscaras são seres vivos no tempo e no espaço que criam sua própria dramaturgia, isto é, carregam em sua forma o conteúdo que as constitui, portanto, são definidoras da linguagem capaz de traduzir a realidade onde se inserem e através da qual se comunicam com quem estiver diante delas, seja qual for a situação.

[136] Publicado em 19/10/2011. Disponível em <https://ilusoesnasalaescura.wordpress.com>. Consulta em 24/6/2017.

CONCLUSÃO: O FIM DE UMA LONGA VIAGEM

Companheira ou companheiro, chegamos ao final desta nossa viagem rumo ao tesouro e conforme havia prometido, desde o início, compartilhei uma trajetória, meu mapa, com o desejo de provocar em você a vontade de conhecer e aprender algo que seja disparador dos rumos a serem traçados na busca dos tesouros enterrados. Existem tantos que poderíamos passar a vida a escrever os mapas para desenterrá-los. Encontrei o meu quando descobri a commedia dell'arte e à medida que a desenterrava ela desaparecia, porque se fundia às escolhas que minha visão de mundo me permitia e permite realizar. Ao passar por minhas mãos, não ficou melhor nem pior do que tinha sido a qualquer tempo. Ficou apenas diferente das tantas outras experiências que existiram e existem sobre ela, porque esta, que descrevi a você, passou por mim.

Usei a metáfora do tesouro para dimensionar a importância deste encontro e para confessar que estudei e pesquisei a máscara de commedia dell'arte porque fui por ela provocada e desafiada a criar espetáculos que não permitam a espectadores saírem das salas de teatro do mesmo jeito que entraram.

Persegui na máscara e na commedia dell'arte, como descrito nos capítulos anteriores, os meios capazes de proporcionar a consciência da materialidade cênica através do corpo em trabalho de atuação. E foi por meio deles que pude desenvolver procedimentos que desafiassem artistas da cena a conhecerem suas próprias necessidades e potencialidades expressivas, para atingirem a autoria de suas artes. Gabriel Bodstein (Anexos, Entrevista 9, p. 242) nos dá este retorno, ao falar de suas descobertas a partir da experiência vivida no Barracão Teatro.

> Eu consigo hoje dizer que a máscara me ajuda a revelar coisas que existem em mim, ou que eu observo no mundo e que reverberam em mim. Eu consigo elaborar e devolver isso pro mundo. Hoje eu consigo afirmar isso. Sem misticismo nenhum, mas com todo misticismo ao mesmo tempo. Me fez, me faz, continua me fazendo querer dizer e afirmar coisas. O primeiro momento no Barracão foi "fundante" da minha vontade e necessidade de dizer coisas ao mundo, porque eu não percebia isso antes. Então, a pesquisa dramaturgia da máscara, que vai reverberar no espetáculo "Diário Baldio" é pra mim o momento de uma virada na minha formação de artista, porque eu cheguei num lugar ali muito potente, muito precioso pra mim, num lugar meu de expressão em que consigo dizer coisas de uma dimensão, vamos dizer assim, política e pessoal, acho que tudo isso misturado. Enquanto criador eu consegui estar muito inteiro, correspondendo a todas as etapas do processo, no que me cabia em cada uma delas e acho que fiquei muito contente com isso... fiquei muito feliz. Acho que foi muito forte pra nós três que estávamos ali, eu, você [dirigindo-se a mim] e o Esio, a gente conseguiu ir muito longe, acho que a

> gente conseguiu se surpreender o tempo todo. [grifo da autora].

A percepção de Gabriel sobre o artista que é me faz responder sobre qual a função da máscara e de sua pedagogia para o teatro: elas formam atrizes e atores na prática do conceito de materialidade da cena, através do corpo como meio de expressão de realidades subjetivas no teatro. E por que interessa a commedia dell'arte? Porque suas referências históricas nos fazem compreender que a passagem do diletantismo para o ofício teatral dependeu da autoria da atuação como proposição dramatúrgica da cena. Lugar no qual a máscara definia "quem e como" e a improvisação definia princípios para a realização do jogo, que determinaria o modo daquele tipo de representação cênica.

Melissa Lopes (Anexos, Entrevista 13, p. 250), hoje professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ao se referir a sua pesquisa de mestrado[137], nos diz:

> Eu vejo a Máscara em tudo o que eu faço. Desde que me encontrei com ela foi como se eu me redescobrisse no teatro, encontrando o meu lugar. Isso foi o *start* para minha pesquisa de mestrado, onde busquei entrelaçar a mimesis corpórea e a máscara, mas no sentido de como a commedia dell'arte surgiu. [...] Mas, talvez essa "ponte" que eu fiz tenha surgido no momento em que os atores do Matula [grupo de teatro ao qual pertenceu] resolveram juntar todas as sete imitações que cada um tinha, na elaboração de uma única figura. Foi ali que eu vi a máscara nesse trabalho e achei que podia dar jogo pensar nessas duas linhas de pesquisa. Após essa percepção foi inevitável não pensar em alteração de eixo para criação de personagens, como os temas do Matula giravam ao redor da questão da exclusão social, também não tinha como não pensar em categorias sociais. A questão do corpo dilatado e do jogo que era necessário para criar a dramaturgia dos primeiros espetáculos do Matula, a máscara, e todo esse aprendizado que tive no Barracão e que depois se desdobrou em outros tipos de estudo com a máscara, com outros profissionais, estão intrínsecos ao que venho ministrando em aula, seja dentro ou fora da Universidade. Como professora de expressão corporal a busca tem sido despertar no aluno essa consciência para o próprio corpo e para o corpo do outro e para a possibilidade enorme que esse corpo tem de se expressar. [...] E por fim, a teatralidade que o universo da máscara proporciona. [grifo da autora].

Por este motivo, por tudo que disse até agora, me permito afirmar que máscara e commedia dell'arte são uma base sólida importantíssima na formação artística de toda linguagem que depender de atrizes e atores como veículos de sua expressão.

---

[137] O título de sua dissertação é "Ver além da máscara". Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284110/1/Lopes,%20Melissa%20dos%20Santos%20.pdf. Acesso em: 24/06/2017.

Por isso constituí, ao lado de tantas e tantos artistas da cena, a pedagogia do Barracão Teatro que consiste em fazer com que a pessoa que estuda, pesquisa e cria conosco, se aproprie desta experiência e se aprofunde nela até que confie plenamente na capacidade de inventar e reinventar seu fazer artístico.

Espero que este meu percurso seja apenas um começo para a verticalização do seu e que você siga para muito além de onde cheguei, descobrindo seus tesouros e desenhando os mapas que possibilitem desenterrá-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VIAGEM INFINITA

EM BUSCA DE NOVOS TESOUROS

Acredito que a necessidade de organizar e documentar o material estudado, pesquisado e criado ao longo dos anos de trabalho, se deva ao fato de que percebi o fechamento de um longo ciclo dedicado a atrizes e atores na realização do teatro. Finalizar um percurso me faz abrir a possibilidade de novas investigações, que embora se mantenham na área da atuação, transferem seu território e me deslocam para duas outras linguagens artísticas: audiovisual e dança.

Há treze anos venho desenvolvendo, através das máscaras, uma base para criação de personagens com atrizes e atores que estão diante de câmeras e lentes quando se expressam. Faço a preparação de elenco dos trabalhos do diretor Luiz Fernando Carvalho[138], que dirigiu minisséries e novelas de uma maneira considerada inovadora para os padrões da televisão brasileira. Em 2004, interessado na commedia dell'arte como linguagem não realista, conheceu meu trabalho com a expectativa de compreender as possibilidades de proporcionar a artistas de televisão a mesma materialidade da expressão teatral na composição dos corpos, sem perder a intensidade dramática das emoções de suas personagens. Por este motivo, desde então mantém a máscara como um dos elementos importantes do trabalho de preparação de elencos.

Embora esta experiência me mantenha no universo da pedagogia da máscara nos processos de criação, ela desloca o ponto de vista de meu território de investigação e pesquisa, porque na linguagem audiovisual não sou eu quem dirige a cena, nem quem dá a última palavra nas escolhas do que permanece e do que se exclui na realização final. Esta tarefa é da direção, que fará isso através das imagens gravadas. Luiz Fernando não está preocupado em chegar ao resultado final de uma cena durante os ensaios para gravá-la depois. O que ele deseja é que atrizes e atores estejam preparadas e preparados, isto é, conscientes de suas personagens do ponto de vista físico e emocional, para que possa dirigir as cenas somente na hora da gravação. Meu papel é orientar a construção física dos corpos e a intensidade emocional de seus

[138] Cineasta e diretor de televisão, realizou o longa-metragem "Lavoura Arcaica" e dirigiu as minisséries Hoje é Dia de Maria, A Pedra do Reino, Capitu, Afinal o Querem as Muheres?, Subúrbia, Dois Irmãos e as novelas Meu Pedacinho de Chão e Velho Chico, entre outros trabalhos exibidos na Rede Globo de Televisão.

estados físicos para que estas e estes artistas estejam livres para se entregarem ao comando da direção, que tem a clareza do percurso a ser seguido e o desejo de se surpreender com a criação de cada integrante do elenco *ao improviso*, durante a gravação.

Como no teatro, estimulo o desenvolvimento das potencialidades de cada artista, mas no áudio visual, as contenho para que se preservem e possam expressar o seu máximo alguns meses depois, ao estarem caracterizadas/os como se fossem máscaras[139] e íntimos de suas personagens escutarem a palavra "ação!" durante a gravação de suas cenas. A voz que dará o comando nesta ocasião será a do diretor, que depois, na edição das imagens, escolherá as cenas e como serão vistas pelo público.

Luiz Fernando Carvalho desde que observou pela primeira vez o efeito das máscaras e a velocidade com que artistas alcançam estados profundos de criação a partir do trabalho com elas, não as abandonou mais, usando-as na preparação de seu elenco para qualquer gênero de atuação. Eu, porém, em momentos distintos como Capitu e Dois Irmãos, tive dúvidas de por onde deveria seguir.

Dois Irmãos, minissérie baseada no homônimo de Milton Hatoum, exibida em janeiro de 2017, foi um dos mais intrigantes e desafiadores trabalhos que realizei com a máscara, porque se tratava da criação de personagens bastante realistas. E nós nos perguntávamos: "Como trabalhar o realismo televisivo com máscaras teatrais?". Não sabíamos exatamente o que viria a ser. O desafio proposto por Luiz Fernando parecia me dizer: vamos trabalhar com máscara, mas sem máscara!

"Não queremos nada parecido com o que já fizemos até agora". Esta era a exigência do diretor. Racionalmente me parecia impossível, mas artisticamente incrível. Intuitivamente parecia que somente a máscara neutra poderia ao mesmo tempo descolar atrizes e atores de seus mundos naturalistas ordinários sem exagerar a natureza humana de seus corpos. Mas minha questão era e continua sendo: "como?".

Recentemente, escrevendo sobre isso, perguntei por email ao diretor: "Por que utilizar a máscara em artistas que farão personagens tão humanos?", Luiz respondeu-me o seguinte: "As máscaras me interessam porque traduzem e ativam a conexão com o plano mítico dos personagens, sua ancestralidade e seu amanhã. Não importa que

[139] Digo "como se fossem máscaras" porque, apesar de serem personagens, a dimensão mítica do trabalho de Luiz Fernando Carvalho não as apresenta como pessoas comuns, regidas pela linguagem realista ou naturalista. Suas expressões vão além da personagem, mas não chegam à dimensão estética da máscara.

técnica ou origem cultural possuam as máscaras, mas elas serão sempre e cada vez mais uma tecnologia capaz de tornar o invisível, visível." (CARVALHO, 2017, email para tiche@barracaoteatro.com.br).

Galpão de Ensaios de Dois Irmãos – Foto de Leandro Pagliaro

A palavra "tecnologia" empregada pelo diretor chamou-me muito a atenção. Nunca havia pensado na máscara, um objeto ancestral, como tecnologia. Sempre pensei na máscara como artesania. E mais um novo campo de investigação se apresenta: "Do artesanato à tecnologia, o que é a máscara nas artes do século XXI?". Este território ainda é muito novo para mim e, consequentemente, repleto de surpresas. Uma delas é o quanto a preparação através das máscaras afeta as crenças, muitas vezes seguras e deterministas, sobre o modo de atrizes e atores não somente se entregarem à criação, como de se enxergarem enquanto trabalhadores que realizam um ofício, além do prazer que isso lhes causa.

Cito abaixo depoimentos[140] de alguns integrantes do elenco de Dois Irmãos, sobre a importância que atribuem à preparação e às máscaras:

[140] Estes depoimentos fazem parte do livro do fotógrafo Leandro Pagliaro, que registrou o processo de criação da minissérie Dois Irmãos.

Gabriela Mustafá: “O trabalho de maior construção para mim foi na oficina de máscaras. Tudo o que vivi foi inexplicável. Comecei a chorar uma emoção que eu não sabia de onde vinha e isso me trouxe algo muito importante, que foi a sensibilidade e o toque.” (PAGLIARO, 2016, p. 187).

Cauã Reymond: “Esta foi a jornada artística mais interessante da minha carreira. Foi também uma odisseia interna porque me fez entender quem sou eu como artista, o que eu quero como artista, que lugar é esse novo que conheci, como eu me apaixonei por esse lugar novo como artista.” (PAGLIARO, 2016, p. 180).

Zahy Guajajara: “Eu lembro do dia em que realmente tive um encontro com a Domingas [sua personagem], na oficina com as máscaras neutras, com Tiche Vianna. Falaram: abram os olhos e sintam como se estivessem vendo o mundo pela primeira vez. Percebi que era uma forma de me desfazer.” (PAGLIARO, 2016, p. 194 – grifo da autora).

Juliana Paes: “Uma outra questão que foi fundamental foi o desejo de todos estarmos balizados da mesma maneira. Esta preparação nos deixou assim.” (PAGLIARO, 2016, p. 184).

Ryan Soares: “O processo de preparação foi muito bom, não só como experiência, mas como uma proposta de conhecer um mundo novo.” (PAGLIARO, 2016, p. 182).

Bruna Caram: “Mas o que foi acontecendo é que, primeiro, fui mais fundo em mim, nas oficinas de máscaras com a Tiche Vianna, para depois descobrir essa profundidade na personagem.” (PAGLIARO, 2016, p. 197).

Letícia Almeida: “A partir desse trabalho, descobri o que realmente quero para a minha vida. E tenho certeza que foi por causa da preparação.” (PAGLIARO, 2016, p. 196).

Maria Fernanda Cândido: “A oficina que Tiche Vianna faz com máscaras mudou radicalmente minha experiência e a maneira como eu me aproximo do meu trabalho. Eu conheci a máscara neutra nestes trabalhos com o diretor e nunca mais me desconectei deste processo.” (PAGLIARO, 2016, p. 201).

Os procedimentos que utilizei para trabalhar com as máscaras neutras e expressivas na preparação de Dois Irmãos foram muito diferentes dos que utilizo nas artes cênicas. Encontrar uma personagem dramática e psicológica a partir do uso de uma máscara neutra é quase uma contradição ao que buscamos através do uso desta mesma máscara no teatro, mas sua utilização com este fim no audiovisual reafirmou a neutralidade como o ponto de partida para a possibilidade de tornar-se um caráter singular, dependendo do que se faz. Assim também para o uso das máscaras expressivas. Não as coloquei sobre o rosto de artistas para que encontrassem suas formas físicas, mas seus impulsos arquetípicos.

Galpão de Ensaios de Dois Irmãos – Foto de Leandro Pagliaro

Foi outra maneira de tratá-las, o que lhes permitiu a aproximação de sua potência expressiva através das personagens que criam, que vai muito além da naturalidade das personagens realistas. Como chego a isso? De maneira ainda bastante intuitiva. Uma intuição gerada por uma relação antiga e profunda com as máscaras, mas para as quais ainda tenho perguntas, portanto, neste contexto, continuo investigando a máscara e sua pedagogia.

Antonio Karnewale, ator, diretor teatral e diretor assistente de Luiz Fernando, com quem me relaciono diretamente, muitas vezes na estruturação de um procedimento a ser seguido durante os meses de preparação, acompanha de perto o trabalho que desenvolvo com as máscaras. Sua primeira experiência comigo foi como

ator na minissérie Capitu[141]. Sobre a máscara em nosso trabalho de preparação, Karnewale, diz o seguinte[142]:

> {...} O uso da Máscara instaura imediatamente no ator, em seu corpo, em sua disposição, o jogo. Um jogo conhecido atavicamente. Secular. Que nos coloca diretamente em contato com arquétipos e ancestralidades. Um jogo que nos liberta do nosso estar social, fixado pelas defesas da consciência, para nos deixar dançar, soltos e despreocupados, ao sabor das mais profundas conexões, que, no grupo, em relação, se potencializam, ganhando força energética e expressiva impensáveis em estados mais banais de fisicalidade. Quando o ator entrega para a Máscara a responsabilidade do que acontece naquele campo de experimentação que é a sala de ensaios, é como se qualquer censura caísse por terra e, finalmente, o desconhecido, o novo, o inusitado, o fora de controle racional, pudesse emergir majestoso para o espanto de todos. O material que virá desta experiência será vital para a construção da persona que tecerá, cheia de encantos inaugurais, as fibras da ficcionalidade. (KARNEWALE, 2017, email para tiche@barracaoteatro.com.br).

Se por um lado aplico no audiovisual o conhecimento que adquiri ao longo dos anos no teatro, por outro, os desafios desse novo contexto devolvem meu trabalho nas artes cênicas, expandindo a experimentação para novas zonas de ação, em outras linguagens artísticas, como a dança, no intuito de compreender cada vez mais as possibilidades da atuação através da materialidade dos corpos na autoria da criação.

Em abril de 2017, iniciamos no Barracão Teatro um grupo de estudos sobre a máscara no corpo que dança. Com artistas experientes[143] do teatro, música e dança procuro dialogar minha vivência artística, me deixando provocar pelo que é feito, avaliado, questionado e proposto pelo grupo que, sem outras pretensões, estuda o que determina a diferença, se é que há, entre a máscara no teatro e a máscara na dança.

Inevitável, pessoa, criatura, artista que esteve comigo até agora, fechar um ciclo abrindo outro, para aquelas e aqueles que como eu não contêm a curiosidade sobre as infinitas possibilidades de se construir realidades materiais através da atuação. Disse a você que fechei um ciclo, portanto o novo, que se abre em seguida, é impulsionado por experiências que tive, muitas das quais, naquele momento, não

---

[141] Adaptada do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, minissérie em cinco capítulos, exibida pela Rede Globo, em 2008. Com Maria Fernanda Cândido, Eliane Giardini, Michel Melamed, entre outras e outros artistas no elenco.

[142] Respondendo por e-mail a uma questão que lhe fiz: "Como você vê a mascara em nosso trabalho de preparação?".

[143] Eduardo Brasil, Esio Magalhães, Marcelo Onofri, Ana Clara Amaral, Ana Flavia, Felice Dani Gatti e Renata Sanches.

despertaram o meu interesse. Mas as que tiveram importância, ficaram guardadas até o momento adequado de recuperá-las.

A partir deste impulso curioso, procuro conhecer como funciona a máscara no corpo dançarino, porque compreendo que um corpo que se expressa pela dança constrói movimento, gesto e ação como um corpo que atua, sem constituir, necessariamente, uma personagem como ocorre no teatro. Então me pergunto, com uma vontade, agora sim, incontrolável de desvendar este mistério: se o corpo que dança não é alguém, é o corpo de que ou de quem?

Ao mesmo tempo em que levo o que conheço para outros campos de trabalho, trago para o Barracão Teatro os desafios gerados pela inserção da máscara no audiovisual e na dança. Há semelhanças e diferenças entre os processos de criação nestas áreas. É o desejo de saber quais são elas que me seduz, levando-me a me deslocar nestes novos territórios. Meu objetivo, porém, não é produzir teorias sobre isso, mas realizar acontecimentos artísticos, cênicos, que alcancem e surpreendam espectadoras e espectadores do século XXI e, através desta experiência prática, produzir pensamentos que, para além da commedia dell'arte, nos estimulem a conhecer mais sobre a máscara, sua pedagogia na atuação e sua dramaturgia na criação.

Bibliografia

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

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

_____. SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp/Hucitec, 1995.

_____. *A canoa de papel*: Tratado de antropologia teatral. Trad: Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

_____. *Queimar a casa*: origens de um diretor. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva: 2010.

BARNI, Roberta. (Org.; trad.; intr.; notas). *As loucuras de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2003.

BARATTO, Mario. L'avventura teatrale di Ruzante. In. LANATA, Bruno; SARTORI, Donato (Orgs.). *Arte della maschera nella commedia dell'arte*. Firenze: La Casa Usher, 1983.

BERTAZZO, Ivaldo; BOGÉA, Inês. *Espaço e corpo*: guia de reeducação do movimento. São Paulo: Sesc, 2004.

BODSTEIN, Gabriel. *Freguesia da Fênix – reiventando a commedia dell'arte.* Campinas: PUC Campinas, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 5ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SOUZA, Junito Brandão de. *Mitologia grega*. Petropolis, RJ: Ed. Vozes, 1986.

BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. *Teatro - máscara - ritual*. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

BROOK, Peter. *A porta aberta*: Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Trad. Antonio Mercado, 2ª Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O ponto de mudança*: Quarenta anos de Experiências Teatrais. Trad. Antonio Mercado; Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUARQUE, Cristovam. *Os instrangeiros*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Garamond Ltda, 2002.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator*: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

CARNEIRO, Ana. *A Pedra Lançada no Pântano: Imagens e Aquisição de Conceitos no Ensino de Teatro.* In TELLES, Narciso (Org). Pedagogia do Teatro: Práticas Contemporâneas na sala de aula. Coleção Ágere. Campinas, SP: Papirus, 2013

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: Il Mulino, 1986.

DECROUX, Etiene. *Palabras sobre el mimo*. Trad. César Jaime Rodrígues. México, D.F: Arte e Escena Ediciones, 2000.

DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?* São Paulo: editora 34, 1992.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo:Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

EVANS, Richard L. *Entrevistas com Jung e as reações de Ernest Jones*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d. (Coleção Ânima). A presente tradução baseou-se na edição publicada por Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1964.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado S.A./IMESP, 2001.

_____. *Café com queijo*: corpo em criação. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

_____. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

_____. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (no prelo).

FO, Dario. *Manuale mínimo dell'attore*. Torino: Einaudi editore. 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

GIL, José. *A imagem-nua a as pequenas percepções*: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D´agua Editores, 2005.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D´água Editores, 1997.

_____. *Movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *O corpo*: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *O corpo em crise*: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

JUNG, C. G.. *El hombre y sus simbolos*. Trad. do inglês Luis Escobar Bareño. 2ª ed., Madrid: Aguilar, 1974.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.

KASTRUP, Virginia; BARROS, Laura Pozzana. Cartografar é acompanhar processos. In. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, R.S.: Sulina, 2010.

KLINTOWTS, *Jacob. Máscaras brasileiras.* 1ªed. In. *Projeto cultural Rodhia*. São Paulo: s/ed. [impresso por Raízes Artes Gráficas], 1986.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é o Imaginário?* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LANATA, Bruno; SARTORI, Donato. *Arte della maschera nella commedia dell'arte*. Firenze: La Casa Usher, 1983.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias*: antropologia das emoções. Petrópolis, R.J.: Ed. Vozes, 2009.

_____. *A sociologia do corpo*. Trad. Sônia S. Fuhrmann. Petropolis, R.J.: Ed. Vozes, 2006.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético*. 3ª ed. Milano: Ubulibri, 2003.

LIBERMAN, F. *Delicadas coreografias*: instantâneos de uma terapia ocupacional. São Paulo: Summus, 2008.

LINSPECTOR, Clarice. *Água Viva.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MEYERHOLD, Vsévolód. In. CONRADO, Aldomar. (Org.; Trad.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Teoria teatral*. 4ª ed. Trad. Augustin Barreno. Madri: Fundamentos, 1982.

MORINI, Luigi; ROSSENA, Rossana. *Far le maschere*: i generi di maschera. 1ª ed. Milano: Grafika '78, 1988.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna*: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

NICOLL, Allardyce. *Il mondo di Arlecchino*. Milano: Casa Edittrici Bompiani, 1980. (Coleção Tascabili Bompiani).

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume, 2009.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante***.** Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

PAGLIARO, Leandro. *O Processo Criativo dos Atores de Dois Irmãos.* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2016.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia. A construção do personagem. São Paulo, Editora Ática, 1989

PADOVAN, Raffaello; PENSO, Andrea. *La repubblica delle maschere***.** Veneza Mestra: Corbo e Fiore Edittori, 2000.

PASSOS, E. et al. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2008.

PRIETO, Luis J. *Saggi di Semiotica*: sulla consoscenza. Parma: Pratiche Editrice, 1989.

QUILICI, Cassiano S.. *Antonin Artaud*: teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RODARI, Julio. *Gramática da Fantasia.* Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982

RODIN, Auguste. *A arte*: diálogos com Paul Gsell**.** Trad. Clara G. Nèmeth. São Paulo: Editora Chrayom Ltda, 1995.

ROLNIK, S.. *Cartografia sentimental*: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2006.

_____. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. Núcleo de Estudos da Subjetividade. PUC-SP. PDF. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em: 24/6/2017.

SARTORI, Donato; LANATA, Bruno. *Arte della maschera nella commedia dell'arte*. Firenze: La Casa Usher, 1983.

SCHINO Mirella; TAVIANI, Ferdinando. *Il segretto della commedia dell'arte*. 2ª ed. Firenze: La Casa Usher, 1986.

SENNETT, Richard. *O Artífice.* Rio de Janeiro, Record, 2009.

STUCCHI, Loredana; VERDONE, Mario. *Le maschere italiane*. Roma: Newton Compton Editori, 1984.

TELLES, Narciso (Org.). *Pedagogia do teatro*: práticas contemporâneas na sala de aula. Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Ágere).

TESSARI, Roberto. *La maschera e l'ombra*. Milano: Mursia, 1982.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto*: poética e pedagogia em V. E. Meyerhold - 1911/1916. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2009. (Coleção Estudos 267).

Artigos em revistas

ABREU, Luiz Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. In: *revista, Sala Preta,* 2001. p. 61-67. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57006/60003>, acesso em 24/06/2017.

BAGNO, Marcos. A Língua é Fascista? *Caros Amigos*. São Paulo, nº 238, jan. 2017 p. 6.

BODSTEIN, Gabriel. A máscara do travestimento. *Zibaldone – caderno de ensaios do Barracão Teatro,* 2010, p. 60-64.

BONDÍA LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, jan-abr, 2002, p. 20-28.

CACILHAS, Guga. Aleijando palavras. *Zibaldone – caderno de ensaios do Barracão Teatro,* 2010, p. 65-69.

FABIÃO, ELEONORA. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contraponto*, Univali, Santa Catarina, v. 10, 2010. Disponível em: <http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>.

Acesso em: 15/10/2013.

FERREIRA, Francisco Romão. Ciência e arte: investigações sobre identidades, diferenças e diálogos . ***Educação e Pesquisa***, São Paulo, v. 36, nº 1, p. 261-280, 2010. ISSN 1678-4634. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/28230/30062>. Acesso em: 12/06/2017.

FUGANTI, Luís. Corpo em devir. In: *Revista Sala Preta*, v. 7, p. 67-76, 2007.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. *Revista Moringa* (UFPB), João Pessoa, v. 1, nº 2, jul/dez 2010, p. 69-76.

GIL, JOSÉ. Transcrição Palestra José Gil. *Revista Ilinx*, LUME – UNICAMP, Campinas, nº 1, 2012. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/116>. Acesso em: 15/10/2013.

GORDON, Mel. A Biomecânica de Meyerhold. Tradução Maria Elizabeth Biscaia Jhin. In. *The Drama Review* (T57), 1973, p. 73-88.

GROTOWSKI, Jerzy. De la compañía teatral a El arte como vehículo. In. *Mascara*. Ano 3, Reed. Oct, 1996. (Número especial de HOMENAJE).

INSTITUTO DE CULTURA ITALIANA DO RIO DE JANEIRO. *A máscara teatral na arte dos Sartori*: da commedia dell'arte ao mascaramento urbano. Rio de Janeiro, 2008. (catálogo de exposição).

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. ***Sala Preta***, v. 5, nov. 2005, p. 9-21. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57260/60242>. Acesso em: 31/05/2017.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, 2007, 19 (1), p. 15-22.

MAGALHÃES. Esio. Máscaras agindo sua dramaturgia. *Zibaldone – caderno de ensaios do Barracão Teatro,* 2010, p. 52-59.

RABAN, Jerzy. L'anima del regista. In. POLLASTRELLI, Carla (Org.). *Dialog*: Il teatro in Polonia, 1981, p. 109-125.

TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisacion en la commdedia dell'arte. In. *Mascara,* 1997, p. 4-23.

Referências Digitais

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em: 16/02/2016.

BLOGUEIRAS FEMINISTAS, Texto coletivo das. Linguagem inclusiva de gênero em trabalho acadêmico. 2013 Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2013/08/linguagem-inclusiva-de-genero-em-trabalho-academico>. Acesso em: 29/02/2016.

ITAU CULTURAL. Enciclopédia Itaú cultural. 2001. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9823/luiz-ventura>. Acesso em: 26/04/2017.

Teses, dissertações, monografias e pesquisas de iniciação científica.

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. *Fuga!*: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

CALDAS, Ana; GRINBERG, Tânia; LENK, Erica. Barracão Teatro – Ninguém. Monografia. Departamento de Artes Cênicas - Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. *A máscara como segunda natureza do ator*: o treinamento do ator como uma "técnica em ação". 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara na formação do ator*. 1990. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

LOUIS, Luis. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANTOS, Leslye Revely dos. *A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino*: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2007.

Entrevistas e Relatórios de Pesquisa

BARRACÃO TEATRO. Dramaturgia da Máscara. Relatório Final. Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, 2006.

_____. Zibaldone – caderno de ensaios do Barracão Teatro. Dramaturgias Contemporâneas. Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, 2010.

BODSTEIN, G. 08/8/2016. Entrevista concedida a Tiche Vianna.

CARVALHO, L.F. 10/6/2017. Entrevista concedida a Tiche Vianna, por email em tiche@barracaoteatro.com.br.

KARNEWALE, A. 08/6/2017. Entrevista concedida a Tiche Vianna, por email em tiche@barracaoteatro.com.br.

LOPES, M. 16/02/2017. Entrevista concedida a Tiche Vianna.

MAGALHÃES, E. 01 e 03/8/2016; 16/02/2017. Entrevistas concedidas a Tiche Vianna

ONOFRI, M. 26/01/2017. Entrevista concedida a Tiche Vianna, por email em tiche@barracaoteatro.com.br.

ANEXOS

ENTREVISTAS

COM

Esio Magalhães. Gabriel Bodstein e Melissa Lopes

ENTREVISTA 1 – ESIO MAGALHÃES

Tiche: Vamos falar sobre a questão da improvisação e da espontaneidade, na Commedia Dell'arte, no teatro de uma forma geral, na cena, para o ator, para o espetáculo na relação com o público, considerando o conceito de pertinência do Prieto e do tratamento que Taviani dá à espontaneidade, que ele diz não existir na improvisação. Eu concordo com ele, mas há um momento de escolha, que talvez seja espontâneo, o que você acha disso?

Esio: Eu acho que é estratégia, não é espontâneo.

Tiche: Então fale mais sobre isso.

Esio: Vou dar um exemplo sobre a questão dos versos frios, mornos e quentes do repente, do cancioneiro popular, do cantador e contador de historias... improvisadas. Então tem os versos frios, que são os versos que... já tem o verso do careca, verso pro gordinho, pro barrigudo, pro bigodudo, pra moça bonita, pra velha, pra moça casada...

Tiche: Quando você diz que "já tem", é... por que ele sabe que funciona?

Esio: É. Porque já foi criado e ele sabe que aquilo causa um efeito ou até mesmo que aquele verso combinado com um outro verso vai causar um efeito, seja ele cômico ou dramático, emotivo, enfim, não importa, e causa um efeito. Então ele, já sabendo disso, usa esta ferramenta: um verso frio, que ele conhece e sabe o efeito que causa. Já o verso quente, é aquele que ele cria na hora, então ele viu uma mulher cega e acabou de criar um verso pra ela e percebeu o efeito daquele verso naquele momento. O verso morno é uma junção dos dois, é quando ele empresta do verso frio pra criar um quente, que na verdade não é quente porque ele pegou um pedaço um trecho, do verso frio.

Tiche: Isso é um modo de improvisar dos repentistas?

Esio: Dos repentistas, de cantadores, tocadores de repente. Foi no Câmara Cascudo que, eu li, num livro dele, não lembro agora que livro era, mas é um livro sobre canções e histórias do Brasil, uma coisa assim, enfim... Eu acho que, assim, mais do que a espontaneidade, porque por exemplo, eu já trabalhei, com a improvisação, como fim, que é por exemplo, a interação dos Doutores da Alegria. Você tem a interação, você tem a improvisação como meio e como fim, porque aquilo que você criou num

quarto, você não ensaiou exatamente. Ao mesmo tempo você se serve de um manancial criativo e de repertório do qual você vai lançar mão pra improvisar, então na verdade eu sinto que é você reorganizando o teu material, digamos, frio, usando essa nomenclatura do verso quente, frio e morno. Então você fala: "puxa, aqui vai bem... sei lá, aquela piada, ou aqui vai bem aquele efeito de mágica, ou aqui vai bem, o malabarismo, ou aqui vai bem aquela poesia que eu sei" enfim, você se serve de material pra se relacionar. Então eu acho que isso é... é menos espontaneidade e mais estratégia mesmo, porque eu falo: "por aqui eu posso, eu posso conseguir uma interação mais forte, um contato mais forte, porque eu sei que isto vai causar um efeito, então eu navego por aqui, venho por esse trajeto pra chegar num ponto, que é um ponto de relação". Então eu sinto, você falou de pertinência, eu acho que talvez a estratégia tenha mais a ver com isso do que com essa possibilidade de se trabalhar no espontâneo, porque o espontâneo é, pra mim, uma viagem que você não tem o ponto final. [...] não consigo muito ver a improvisação como algo espontâneo. É claro que você pode ter, também, um material espontâneo, um material quente, que aí vem, porque é difícil falar da espontaneidade uma vez que eu já sei que existe um monte de coisa, já sei, eu me sirvo de conhecimento prévio, então ele não é, ele não vem do nada... Ele vem desse local, por isso eu chamo de estratégia...

Tiche: Eu quero fazer uma outra pergunta pra você. O que é, para você... inspiração?

Esio: Inspiração, pra mim, é o que me... impulsiona. Pra mim, eu, chato como sou, nessa questão de significados, inspiração é o que entra, ou seja, o ar que entra, que eu inspiro, pra me dar energia... pra fazer alguma coisa. Porque sempre que a gente vai fazer alguma coisa..., pra falar, pra responder, primeiro inspiro, e aí começo a colocar o meu diafragma em... em ação, pra... que ele soe as cordas vocais e eu consiga verbalizar essas frases que significam pra você, alguma coisa. Depois eu expiro, então isso vai numa expiração, então, a inspiração pra mim é esse momento, é onde eu estou me preenchendo, por exemplo, num caso de improvisação... quando eu vou pensar numa estratégia, eu primeiro preciso saber onde é que eu estou... o que eu to recebendo pra depois, propor essa estratégia... esse caminho. Então pra mim, a inspiração, mais do que tudo, é esse fôlego mesmo, esse tomar fôlego. A guerra do Iraque, a invasão dos Estados Unidos no Iraque, me inspira a ser bombardeado, e não a bombardear o público com questões "por que que vocês não fazem nada?"

Para que você possa compreender a conversa daqui em diante, descreverei, em síntese, o espetáculo que segue um roteiro determinado, mas improvisa com a plateia em muitos momentos, interagindo e requisitando a participação do público em algumas cenas:

O palhaço Zabobrim, soldado de um exército fictício, é convocado para uma guerra em que deve libertar um país de seu ditador. Ao chegar à trincheira o palhaço encontra um amigo (invisível) de infância e pondera com ele o sentido de estarem ali. Colocando o público na condição de habitantes do país a ser libertado, joga e improvisa com a plateia, mas preserva, durante todo o espetáculo, a história dos dois soldados em um campo de batalha. Num certo momento o soldado amigo de Zabobrim se suicida. O palhaço se desespera e ao chamar o comando, recebe ordem de continuar com a operação e bombardear a cidade. Na hora de fazer isso, o palhaço subverte o sentido da operação e faz com que a plateia o bombardeie.

Tiche: Quando você apresentou pela primeira vez o "WWW para Freedom", o seu espetáculo, você tinha a ideia de que seria... bombardeado...

Esio: Sim.

Tiche: ... e você construiu um canhão pra isso...

Esio: Isso. Quando eu apresentei pela primeira vez o número, eu tinha previsto que não seria tão impactante a explosão da bomba em mim. Eu na verdade, não fazia ideia de que ela voaria menos que a bola, nada disso. Embora, num teste que eu fiz, a bomba, ela voava menos porque ela, sendo de chocolate, gruda um pouco dentro do canhão. Então eu não tinha pensado que seria como foi, mas eu tinha previsto que não seria tão impactante quanto a explosão de todo mundo explodindo, todo mundo, hã, tacando as bombas. Por isso que foram sempre dez bombas, por causa disso, porque eu queria que todos me arremessassem depois as bombas.

Tiche: Então era previsível.

Esio: Era previsto... isto, de que o ataque com a bomba não seria tão... fantástico.

Tiche: O do canhão?

Esio: O do canhão.

Tiche: Mas que seria necessário chamar todo mundo pra fazer?

Esio: É... isso já tava dentro do trilho... já tava dentro do roteiro.

Tiche: Tá... Então o trilho é o teu roteiro?

Esio: É, pra mim, o trilho, dentro do espetáculo, é a carpintaria mesmo da dramaturgia, é o alicerce, é o trilho mesmo da viagem de trem. Então eu chamo de improvisação todas as estações e possíveis paradas. Às vezes uma parada vai ser rápida. Eu paro, fico no trem, porque é embarque e desembarque de passageiros. Eu olho, vejo que a estação é bonita, e vou embora. Aí, na outra parada tem 15 minutos pro café, só que eu estou bem aconchegado na minha poltrona, falo "não vou tomar café agora não, vou ficar aqui", vejo a galera saindo, voltando, vejo que uma mãe troca a fralda da criança dela do meu lado, ou um pessoal sai, fuma um cigarro, vejo o movimento, mas do trem, não saio do trem. Quando depois de 7 minutos ali eu falo "ah, vou descer, vou no banheiro da estação", vou no banheiro, volto, passo na banca, e entro no trem que vai embora. Na outra estação é almoço. Paro, almoço, vou ao banheiro, saio um pouquinho, vejo a rua da cidade. Tenho tempo, converso com o povo, e volto pro trem. O que eu não posso perder nunca é o trem. É o tempo do trem, é o tempo do espetáculo. Então pra mim, essa frustração da bomba, essa frustração de fazer uma coisa não ser apoteótica já estava previsto no roteiro, essa seria então quase que a minha penúltima estação, seria o meu penúltimo ponto de parada pra improvisar com o publico, que (no espetáculo) é o momento que eu chamo o público, o cara vem, (eu grito) - "fire", e aí a bomba cai no meio, ou resvala ou bate em mim. Depois disso, eu teria ainda uma nova estação grande, que eu chamaria mais umas pessoas pra fazer, então, o bombardeio final. Depois disso, o público volta para seu lugar e o trem segue viagem, que é quando eu falo "livre, livre, livre" e deito no túmulo do Willie. E ponto. Então assim, era previsto. O que não foi previsto é a possibilidade de trucar o canhão pra que eu tenha, uma segunda utilização dele falha... porque a primeira é quando eu coloco a bola, a "red ball", que eu ponho e ela voa longe, que chamo de efeito psicológico, que todo mundo acha que aquilo vai voar muito e quando eu ponho a bomba, que é mais pesada, ela já voaria menos, entende? Mas hoje eu já truco, porque uma vez, depois do primeiro lançamento, quebrou a mola... e aí perdeu propulsão, e foi muito broxante, isso tudo causa sempre uma risada muito forte, quando a bomba falha, tem um momento de risada ali, então eu começo, a partir de um certo momento, a forçar esse momento de improvisação. Quando eu falo pra você de estratégia, eu acho que tem uma coisa que é assim... o tempo inteiro eu gosto muito

dessa definição do... Daniele Finzi Pasca[144], "o palhaço está diante do público, conquistando o público, como um adolescente nos seus primeiros, nas suas primeiras empreitadas de cortejar." Nos primeiros atos de cortejar, o adolescente, ele quer conquistar... aquela ou aquele que tá sendo cortejado, então ele age de uma maneira à conquistar. Então o tempo inteiro ele tá agindo e olhando... ele tá fazendo... ele é ativo e passivo numa relação de observação. Ele é ativo na ação do que ele faz, na sua ação, e ele é passivo na observação, mas essa observação, ela também é ativa, porque ela determina o rumo de pra onde a gente vai, ou determina a estratégia que eu vou usar pra te levar aonde eu quero que você vá.

[144] Ator, diretor e palhaço suíço. Foi um dos fundadores do Teatro Sunil, em 1983.

ENTREVISTA 2 – ESIO MAGALHÃES

Tiche: O que é pra você o Barracão Teatro do ponto de vista da: criação, formação, pesquisa?

Esio: É a minha casa, minha fundação. O Barracão Teatro é o espaço onde aprofundei o meu fazer com a máscara, onde encontrei a analogia entre palhaço e máscara. Comecei o meu processo no teatro já com o pé no teatro popular, no teatro de tipos e a máscara foi um grande alicerce de formação, criação e pesquisa. Antes da fundação do Barracão, eu já seguia uma trajetória artística com interesse nesta forma de expressão onde o jogo está muito vivo e presente. Mas foi no encontro com Tiche Vianna, quando fundamos o Barracão Teatro que houve um aprofundamento na pesquisa e formação com a máscara. Foi a partir deste momento que eu comecei a colocar as minhas dúvidas em movimento para tentar chegar em respostas que acabavam me levando a mais dúvidas e assim segui minha trajetória construindo um meio de criar e me expressar em diálogo com a visão da Tiche que trazia outra experiência. No encontro destas experiências e visões, algumas vezes contrárias, que as dúvidas puderam ser testadas, experimentadas e no diálogo entre a diretora e o ator, entendi um processo criativo prático e dialético, uma vez que para cada tese de um ou de outro, surgia uma antítese e, ao longo do processo, chegávamos a uma síntese que me impulsionaria a novos passos.

ENTREVISTA 3 – ESIO MAGALHÃES

Tiche: O que mudou, em termos de teu processo, da criação do Ninguém para o Freguesia da Fênix e Diário Baldio?

Esio: No processo criativo com a máscara, a materialidade da criação é imprescindível. A máscara, é uma forma concreta, tem limites e possibilidades nítidas e ao endossá-la o ator precisa ter referências materiais para dar corpo à ela. No processo do Ninguém, eu apenas intuía isto ainda não tinha certeza dessa necessidade e tínhamos máscaras subjetivas: Amor, Loucura, Musa e Ninguém. Eu ainda tinha muitas dúvidas com relação ao ponto de partida para criação de cada máscara e meu trabalho era de investigação no sentido do próprio processo criativo. Eu ainda não tinha claro que a necessidade de referencias materiais era fundamental. Quando encontrei através de uma oficina ministrada por Kaká Werá Jecupé, um índio Guarani que desenvolvia oficinas corporais a partir da visão de mundo e cosmogonia de sua etnia, o trabalho com os quatro elementos, água, fogo, terra e ar, consegui dar materialidade às máscaras fazendo um paralelo de identificação entre os elementos e as máscaras. Foi um processo intuitivo que deu certo e nos apontou caminhos muito produtivos e inspiradores. Além disso, o processo teve um texto que foi adaptado de um conto, então tínhamos as palavras como base. Tínhamos que dar corpo e voz para o texto em que a ação era muito embasada no discurso. Obviamente que o que guiava o texto eram as ações das máscaras e, por virem de um conto já pronto, as ações das máscaras já eram predeterminadas. Então precisávamos criar máscaras que fariam ações pre estabelecidas pela dramaturgia. Já no processo do Freguesia, esta noção da referencia material para a construção das máscaras me era mais próxima e apropriada e desta forma foi como andar por um caminho já pavimentado. Tínhamos uma referência da Commedia dell'Arte para a criação de cada máscara e materialidade delas foi um processo consciente. Foi, por assim dizer a confirmação do primeiro processo. Com relação à dramaturgia, não tínhamos o esqueleto do espetáculo, que foi sendo criado a partir das máscaras e suas ações. Na criação de Diário Baldio, já tínhamos as máscaras, suas materialidades que vieram de um processo anterior à montagem do espetáculo e a dramaturgia originou-se totalmente a partir do que as máscara construíam. Assim, o processo foi muito mais audacioso e ousado a partir de certezas que nos estruturavam para dar saltos mais altos e explorar outros territórios.

Como se aquele caminho pavimentado do “Freguesia” fosse agora percorrido com outros meios, fazendo manobras radicais em cima de um Skate sobre uma pista já conhecida.

ENTREVISTA 4 – ESIO MAGALHÃES

Tiche: Como foi construir Neto, Sabiá e Tonho? De onde saíram estas figuras/máscaras e onde chegaram?

Esio: Estas máscaras foram construídas para um mesmo espetáculo, então pra mim tem uma coisa que é muito importante que é um fator diferenciador de cada uma delas, pois a passagem de uma para outra teria que ser muito rápido. Esta versatilidade é própria do trabalho da máscara, pois a materialidade nos coloca em corpos muito diferentes e inconfundíveis. Então pra mim a primeira coisa que pensei enquanto diferenças foi a questão das alturas. Tonho era um escravo, na verdade o espírito de preto "véio". Sabiá era um vendedor ambulante , um faz tudo. Neto era um almofadinha, neto do Barão Portavia, portanto numa escala social, ele estava acima. Logo viria Sabiá e por último Tonho. Já tinha uma informação importante: Neto vai para o alto, Sabiá está num plano médio e Tonho está próximo do chão, bem aterrado. Deste raciocínio, que me gera referencias físicas, começo a buscar outras materialidades para respaldar a construção dos eixos, seus movimentos, olhares, etc.

Para Tonho, o antigo escravo, busquei inspirações em livros que falavam das lavoras de café na região de Campinas e descubro que uma das formas de castigar escravos que tentavam a fuga era fazer um corte no calcanhar de Aquiles para que eles perdessem agilidade para correr. Então, criei fisicamente esta trava nos pés de Tonho e acabei materializando-a num grilhão de ferro que colocava no seu tornozelo. Pesquisando sobre a escravidão, a capoeira veio como um determinante muito preciso dos movimentos de Tonho. Então, me servi dos movimentos da capoeira para construir a dinâmica da gestualidade dele. A partir destes elementos e jogando com as outras máscaras, foi compreendendo o eixo de Tonho, seu olhar de velho sábio e, finalmente dei a ele a materialidade da fumaça para determinar o seu ritmo e um patamar para suas reações diante da interação com as outras máscaras. A fumaça dos incensos, turíbulos nos centro de umbanda, fez sentido pra mim , pois o Tonho era um espírito, imaterial, mas com muita personalidade. A fumaça de Tonho era fumaça cheirosa, não fumaça que asfixia...

Para Sabiá, que deveria estar num plano médio e cuja base na commedia dell'arte era Arlecchino, comecei pelo nome: ele é passarinho, ou seja, é presa fácil quando está no chão. É bicho pequeno que tem que estar sempre atento ao seu redor. Isto faz Sabiá ter um olhar muito vivo, atento e assustado. Não pode vacilar. Está mais protegido

quando voa, quando usa as asas. Assim a gestualidade dos braços e mãos ganharam importância fundamental. Diferentemente de Tonho, Sabiá era leve, voava, e o seu jogo de pernas dizia muito sobre a vontade de estar voando. Ao mesmo tempo tem que se adaptar muito às diversas situações que a vida lhe oferece. Deve se esticar, encolher e para ele escolhi o elemento borracha.

Neto, o mais superior de todos na pirâmide social, que não usava máscara, tinha uma contradição: era um poderoso borra botas. Esse conflito era expresso em sua voz e atitudes severas, assertivas em contraponto ao seu jeito de criança mimada. Esta insegurança de visão de mundo foi materializada pelo uso de um óculos que ele sempre ajeitava como que para ter a certeza de sua visão. Ele então era uma figura importante, preciosa e frágil e para ele escolhi o cristal para ser o seu elemento base.

ENTREVISTA 5 – ESIO MAGALHÃES

Tiche: Como foi construir Cotoco? De onde saiu esta máscara?

Esio: Cotoco foi um processo em que tínhamos que escolher uma máscara para criar. Não tínhamos referencias de nada. Deveríamos escolher. Como estávamos no início do processo de pesquisa Dramaturgia da Máscara estudando a máscara e a forma, eu pensei em criar uma máscara da deformação. Então, as primeiras coisas que pensei para serem minhas referencias materiais foram duas deformações: uma do ponto focal e outra no modo de deslocar da máscara. Assim, comecei a trabalhar colocando um nariz na minha bochecha direita e a me deslocar pelo espaço sempre rastejando. Para dar mais materialidade à necessidade de rastejar, amarrei as pernas reduzindo radicalmente a possibilidade de articulação: a corda juntava os meus calcanhares aos meus ísquios, fazendo-me ter como apoio os joelhos e as pontas dos pés. Com o auxílio das mãos conseguia me deslocar dentro daquela limitação e foi mais concreto perceber a necessidade do rastejar e ao mesmo tempo entender que deveria encontrar maneiras de conseguir fazer coisas simples como subir e descer escadas ou sentar-me numa cadeira. Com o início dos trabalhosa partir destas concretudes, me deparei com a questão da cognição. Queria também trazer a deformação à fala, ao pensamento e à compreensão cultural do mundo. Assim decidi que Cotoco não falaria, só emitiria sons. Comecei a brincar com as sonoridades do que eu escutava, tentando imitá-las num jogo infantil. Para deformar a compreensão cultural do mundo, Cotoco foi adquirindo um olhar de bebê para as coisas e desta forma se relacionando com tudo de uma maneira muito primária, sendo atraído pelo que lhe agrada e se afastando do que lhe desagrada. Estava na hora de construir uma máscara para aquela forma deformada. Observei, então, várias deformidades de crânio em sites como da Sobrapar e outros para fazer a máscara a partir da mudança do ponto focal, acabei escolhendo enxergar somente por um olho só e não só deslocar o nariz, pois a máscara não dava um boa leitura de foco tendo dois olhos e um nariz tão deslocados. Então, resolvi que o meu olho esquerdo seria inutilizado ficando oculto dentro da máscara e desta forma o meu olho direito era o olha esquerdo da máscara, minha bochecha direta era o nariz e o Cotoco teria um olho direito cego e atrofiado além de um maxilar torto, devido a inclinação do meu pescoço para chegar no horizonte da máscara do Cotoco. Assim, fiz a primeira versão da máscara. Trabalhei com ela por um tempo até que surgiu a necessidade da Tiche de esconder as minha orelhas, pois

elas ainda revelavam muito a presença do ator por debaixo da máscara. Fiz a segunda versão da máscara que não funcionou muito e na terceira versão, já incluí o crânio como parte da máscara. Nesta terceira versão a máscara aparecera, mas ainda precisava de ajustes para adequar o ponto focal do nariz, ao horizonte e alinhamento dela. Então fiz a quarta e a quinta versão com uma cabeça bem maior, também deformando o redondo do crânio para uma versão triangular. Para ampliar a concretude da não forma e dar ao corpo um aspecto indefinido, resolvemos trabalhar com enchimentos para dar novas e diferentes dimensões para as partes do corpo dela e Cotoco ganhou uma corcunda e dimensões diferentes nas pernas.

Não trabalhei para ele com referencias em animais ou em elementos da natureza.

Minha experiência como professor de artes para alunos com paralisia cerebral, síndrome de down, autismo e outros foi muito importante e inspirador para entrar num ambiente afetivo e expressivo do que se passava com esta máscara. Reagir de formas inesperadas, ter movimentos musculares involuntários foram me trazendo uma gestualidade específica.

Comecei a perceber que Cotoco tangenciava um universo bufonesco e fiz uma oficina de Bufão com Daniela Carmona, sempre usando a máscara. Esta experiência foi importantíssima para entender melhor o ambiente dela. O nome da máscara é uma palavra que tanto significa pedaço pequeno de alguma coisa, parte amputada, como o gesto de dar o dedo do meio para os outros, em Rondônia, onde vivi a minha adolescência. Esta ambivalência de significados é parte intrínseca desta máscara.

ENTREVISTA 6 - GABRIEL BODSTEIN

Tiche: Você foi meu aluno nos cursos do Barracão Teatro, depois a gente trabalhou junto em uma pesquisa e na criação de dois espetáculos, aí eu dirigi você com o grupo 59, já na finalização, no estágio da EAD, então a gente atravessou algumas fases. O que eu quero extrair da tua experiência é justamente o que significou a máscara pra você, desde um primeiro momento. Podemos começar por aí por que você vai buscar um trabalho no Barracão Teatro?

Gabriel Bodstein: Porque eu fui buscar no Barracão eu não sei exatamente, nem pra que, mas eu lembro que de escola de teatro, lá atrás, eu comecei a fazer escola de teatro com 10 anos, curso de teatro, aquela coisa de curso livre e tal, em algum momento ali, entre os 10 e 15 anos talvez, eu ouvi falar de Commedia Dell'arte. Ouvi falar, li alguma coisa, veio alguma referência e lá em Campinas também, nesse período eu ouvi falar do Barracão e assisti o "Ninguém", que foi a primeira peça. E foi muito forte pra mim. Me tocou bastante aquele espetáculo. Isso passou, depois de muito tempo, acho que eu vi no jornal, alguma coisa assim, uma divulgação de um curso e aí eu fui lá, mas eu não tinha referência, era uma ideia do que podia ser, eu não conhecia, fui muito pela curiosidade de fazer o curso. Eu já fazia teatro há algum tempo, ainda estudando, em formação, escola de teatro e tudo mais, já trabalhava em teatro, mas a primeira coisa que me tocou, o primeiro curso que eu fiz no Barracão, que foi em 2005, eu não lembro se eram duas semanas de curso, eu acho que era... você lembra disso? Eram duas semanas, não era? Era o dia inteiro, segunda a sexta, duas semanas...

Tiche: Era, isso, 70 horas.

Gabriel Bodstein: Então, era muito intenso, eu lembro que foi uma experiência muito intensa, e foi arrebatador porque eu consegui vislumbrar pela primeira vez que eu tava sendo artista, sendo criador com as coisas que haviam sido oferecidas através da máscara. O que ficou pra mim daquela primeira oficina, foi uma experiência arrebatadora que resignificou tudo pra mim enquanto ator, é muito nesse lugar de ser criador, de ser responsável por tudo, por estar em cena, por tudo que diz respeito a mim enquanto estou em cena. Isso foi muito, muito forte pra mim. Nossa, aquilo "eu sou responsável, eu tenho que dar conta de tudo, da máscara, da cena, da fala, de criar tudo isso, do improviso que não é qualquer coisa, é guiado..." enfim... é, isso pra mim

foi muito chocante, o envolvimento do corpo... eu tinha uma pré disposição, sei lá, um direcionamento pra um lugar cômico que era algo que eu já vinha sentindo e percebendo nas coisas que eu fazia, mas ali também eu senti que o buraco era muito mais embaixo, e foi muito legal entender a dimensão física disso. A dimensão de um preparo físico, primeiro, foi algo muito novo pra mim, de fato. A construção de um outro corpo. Depois disso, levar esse corpo pra cena, aí sim, construindo alguém aos poucos com a máscara: primeiro ninguém, mas aos poucos alguém, com a máscara, e depois o repertório desse alguém, e depois jogar com esse alguém com repertorio desse alguém. Isso foi muito, muito forte pra mim. Então, naquele momento, na primeira oficina, em 2005 eu vislumbrei, de fato, verdadeiramente, a profissão do ator, o que podia ser o oficio. Até então eu tinha uma outra dimensão muito mais superficial do oficio, e depois daquela oficina eu falei "nossa, o buraco é muito mais embaixo, eu preciso treinar todo dia, eu preciso estudar muito mais e isso é uma vida, não é um acessório, não é uma parte". Então, quanto à pedagogia, nossa, não só me abriu um caminho pro ator, mas me abriu um caminho, um olhar pro ofício, pro que poderia ser ofício.

ENTREVISTA 7 - GABRIEL BODSTEIN

Tiche: Vamos voltar nas experiências do "Freguesia da Fênix", você montou ali duas máscaras, Marco Antônio e General Fusel. Fala um pouco dessa tua vivência, do que foi essa experiência pra você, dentro do "Freguesia.

Gabriel Bodstein: Ah, a primeira coisa é que eu levei um susto quando você me ligou naquela época. Porque eu falei "nossa, o que que eu tenho a oferecer?" Porque eu tinha feito uma oficina, vocês não me conheciam, eu não conhecia vocês, de repente você me ligou, eu levei um susto, mas eu falei: "gente...beleza, vamos lá". A gente começou em agosto, na primeira semana de agosto de 2005, a ideia era ensaiar agosto, setembro, outubro e estrear em novembro, inicialmente, o projeto... e eu falei "tá, eu me entrego, confio, v'ambora", mas eu lembro que eu levei muitas semanas pra começar a entender de fato, pra começar a poder criar de fato, algo. Eu lembro que os primeiros meses foram muito duros pra mim, imagina! De repente eu estava lá, treinando, ensaiando com o Esio, com a Mê [Melissa Lopes], com um pessoal que já tinha alguma, alguma não, muita experiência contigo e eu precisava chegar, precisava acompanhar, né? Então no inicio eu me sentia desnorteado porque eu sentia que não dava conta de acompanhar e responder ao mesmo tempo. Mas eu segurei a onda. Lembro que eu fazia em casa, sozinho, algumas coisas. Isso me auxiliou muito, porque eu ia pra casa depois de todos os ensaios e escrevia alguma coisa, nem que fosse um diário de trabalho. Eu anotava, e esse processo foi muito importante pra mim, porque nos primeiros meses de trabalho o meu lado racional entendia perfeitamente do que eu tinha que dar conta, qual era o exercício, qual era o treinamento, onde queria chegar com aquele exercício. Eu transcrevia falas suas do ensaio, eu elaborava junto, então eu lembro que nos primeiros meses, no papel, eu tinha resolvido o que estava rolando, mas o meu corpo não dava conta ainda. Isso foi muito legal de perceber. A experiência diária de treinamento foi muito, muito preciosa, porque foi também um lugar de eu tirar da minha cabeça e ir entendendo no meu corpo o que estava acontecendo. E foi muito legal porque aos poucos eu fui equalizando um pouco o racional e o corporal, vamos dizer assim. E fui ficando feliz com o meu desenvolvimento. É, foi um curto período, porque aí já entrou máscara, entrou criação de dramaturgia, entrou tudo ao mesmo tempo, eu escrevendo, mas aos poucos eu fui me dando conta de que eu estava respondendo e eu fui ficando feliz por

isso dentro do processo criativo. É e até acho que foi muito saudável, tudo ao mesmo tempo porque não tinha escapatória, e como eu digo lá atrás na primeira oficinal eu percebi que: “nossa, o ofício pode ser muito mais embaixo” e tudo mais, eu senti isso, alguns meses depois, quando a gente começou o processo de criação do “Freguesia da Fênix”, eu senti isso na pele, eu vivi integralmente aquele processo de uma maneira muito vertical, ele mexeu com a minha vida, mudou a minha vida. Acho que foram no total 8 meses, se eu não me engano. Foi agosto, setembro, outubro, novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, março a gente estreou, se eu não me engano. Foram 8 meses que foram transformadores na minha vida, enquanto artista e tudo mais. Deixa eu tentar voltar pra coisa da máscara, da pedagogia e da criação do espetáculo em si. Foi interessante perceber que o espetáculo não tinha um caminho tão preciso, tinha dicas, apostas, ideias, escolhas que iam sendo feitas por você na condução e por nós que respondíamos aos seus estímulos da dramaturgia, ou vice versa. Às vezes as próprias improvisações, os próprios jogos iam dando estímulos e isso foi muito legal enquanto pedagogia. Bom, eu vou falar pedagogia mas eu não sei se... quanto criação, procedimento, talvez. É um pouco disso que eu disse antes, porque o que no inicio pra mim era só corresponder ao processo de criação, aos poucos não era só corresponder, mas era criar mesmo, eu passei a me sentir aos poucos também, autor do que estava acontecendo, então eu passei a me sentir ator-criador ali aos poucos. E isso foi extremamente libertador, foi extremamente prazeroso, eu senti que dependia de mim mesmo, então foi muito bacana. É um procedimento que aos poucos foi condicionando meu corpo, e eu tenho lembranças nítidas disso, e até anotações de diário, do tipo “ah, hoje meu corpo correspondeu”, “hoje deu certo”, e desenhos de posição, eixo, tudo mais. Mas eu tenho nítida uma virada de percepção do corpo que já correspondia, já tinha uma base, eu sabia me colocar, meu corpo já tinha uma musculatura desenvolvida, eu falei “nossa, estou respondendo de outra forma no jogo no procedimento”.

ENTREVISTA 8 - GABRIEL BODSTEIN

Tiche: Quando você fala, eu tenho a sensação que é como se você pegasse na mão a materialidade, uma coisa muito concreta sobre o trabalho, a ponto de você poder lidar com isso de uma forma também concreta pra criar e depois se entregar. Então fala um pouquinho dessas duas mascaras: um enamorado e um general que vêm de arquétipos da commedia dell'arte. Como foi pra você? Quais as diferença na criação delas? Onde, você consegue ver isso fisicamente?

Gabriel Bodstein: No início eu ficava totalmente perdido, porque eu tinha que dar conta de tudo, começou a criar a dramaturgia, começou a criar as máscaras e eu não entendia o que eu tinha que fazer exatamente, era tudo ao mesmo tempo. Quando isso foi clareando e a gente tinha ali, vamos dizer assim uma descrição do que seriam essas máscaras, como que eu posso dizer, como são as características de cada máscara, fui me apegando com todas as forças na palavra "ah tá, ele é um executivo. Então o que é um executivo? Vamos ver essas pessoas, vamos ver na rua, vamos ver como andam e tudo mais". Acho que quem eu encontrei primeiro foi o Marco Antônio, porque era mais próximo de mim, com certeza, vamos dizer assim, mais humano, eu conseguia visualizar melhor. Eu conseguia pegar características até minhas, direto mesmo, e colocar ali, então ele tinha um lugar romântico, tinha uma coisa meio ridícula do romance que eu conseguia identificar, tinha uma relação com o telefone, com a Eva, que era a outra enamorada, então eu consegui transportar essas ideias pro meu corpo e criar aquele corpo do Marco Antônio com mais facilidade no inicio. Quando você me deu retorno disso e quando eu vi retorno disso na cena, nas outras máscaras, eu falei: "opa, tá indo, por aqui vai". Aí eu comecei a perceber o caminho físico, quando eu conseguia criar a partir de um estado eu via que aquilo funcionava. Eu falava "opa, isso funcionou. Tá, então deixa eu continuar nisso daqui, se eu vi que a Tiche respondeu bem, e o Esio reagiu àquilo que eu fiz, ou a Melissa, ou o Darko... legal, ponto pra mim e v'ambora, por aqui, por esse caminho". Comecei a utilizar esse mesmo trunfo na criação do General, que foi mais difícil, porque aí eu vestia a máscara mesmo e me perdia, porque aí vinham os códigos e me perdia de novo. Mas lembro do dia que eu encontrei, a máscara do General. Já tinha aí uns 3, 4 meses de ensaio, e eu já estava ficando nervoso, eu já estava p... com isso, com não conseguir encontrar e fazer, fazer e fazer. Aí teve um dia que, você inclusive não

estava nesse ensaio. Tinha alguma coisa que a gente estava criando, eu e o Esio. Esio tinha a máscara do Sabiá e a gente se relacionava muito e tinha uma queda, alguma coisa que Sabiá fazia e o General caía. Dalí falei "ele cai. Isso é bom, porque ele está no chão. Se ele é um perdedor, se ele é um idiota, se ele é um covarde, então ele tem que se dar mal..." E fisicamente tem uma ação aqui que é cair, que é estar no chão, que é estar abaixo de alguém e passei aquele ensaio inteiro rastejando, passei o ensaio inteiro no chão, eu levantava fazia alguma coisa e caía. Eu me forçava a não ficar de pé. A qualquer movimento, a qualquer pretexto, qualquer movimento de outro eu caía, rastejava. Ali eu encontrei, eu girei uma chave que foi: "nossa, fisicamente ele perde!". E perder pra mim se materializava em estar no chão, em estar abaixo de alguém, apanhar e tal. Ali, pra mim, virou a chave, e eu consegui desenvolver melhor a máscara. Dentro disso fui entendendo que cada cena era uma célula que eu tinha que criar. Como você mesma dizia: "cada cena tem que ter começo, meio e fim; entrar de um jeito e sair de outro; reagir, ter os estalos.". Então eu comecei a trabalhar cada célula de cena: "nessa cena vou entrar de um jeito, vou mudar, vou reagir assim" e comecei a ensaiar sozinho também, teve até um período que eu dobrei, a gente ensaiava de manhã, aí almoçava ali perto do Barracão e voltava. À tarde eu ficava umas 2 horinhas sozinho fazendo todas as cenas de maneira fria, pensando bem racionalmente qual é o estado, qual o jeito de falar, qual movimento, ensaiando movimento, ensaiando "branco", vamos dizer assim: ensaiando tecnicamente. No dia seguinte, quando voltava falava: "valeu!", porque eu via no ensaio como isso era bom, como isso voltava pros outros atores, pras outras máscaras, era muito legal. Era impressionante perceber como uma máscara, quando caminhava, desenrolava a outra máscara também. Então quando o General andava pegava o Marco Antônio, e por oposição eu conseguia caminhar com as duas.

ENTREVISTA 9 - GABRIEL BODSTEIN

Tiche: [...] A partir da experiência do "Freguesia", parece que a gente entendeu que, para você iniciar a construção de um espetáculo de máscara, você tem que ter muito claro qual é a máscara. Quando você trabalha a partir dos arquétipos da Commedia dell'Arte, você já tem claríssimo. Porque você está partindo de uma matriz de caráter, e esse caráter, que é o arquétipo, tem definição, então é muito fácil colocar ele em qualquer lugar. Aí a gente quis ver como é que funcionava quando você tem que criar a máscara inteiramente. Você não sabe de que arquétipo ela vem, você não sabe quem ela é, e você não sabe pra onde ela vai; e aí nós começamos então, a fazer a pesquisa do dramaturgia da máscara, partindo de uma coisa que era localizar, dentro da sociedade, coisas que podiam te chamar a atenção de alguma forma, te aproximar, criar em você algum interesse e a partir daí entender o que era essa tal dramaturgia da máscara. Como que foi essa experiência, como é que você se viu nessa experiência?

Gabriel Bodstein: Era muito interessante, porque vindo da experiência anterior, como você mesma descreveu, parece que eu sentia uma liberdade maior. Incialmente tinha que partir de uma escolha que eu precisava entender que escolha seria essa, e... para mim foi uma escolha, eu até descrevo isso na revista do "Diário", que era uma escolha da minha memória, da minha experiência infantil, juvenil, de onde eu morava. A coisa dos travestis e tal e foi um ponto de partida muito legal pra mim, foi um outro lugar. Houve de cara, uma identificação maior com o que eu estava começando ali. Totalmente emotiva, e isso foi legal. Não sei se melhor ou pior, mas foi muito interessante a abordagem, eu já tinha uma relação com aquilo e aí eu fui desenvolver, estudar melhor essa relação. Como a gente vinha da experiência do "Freguesia" a questão física e os códigos da máscara, estavam pulsando muito forte pra mim naquele momento. Então a entrada, no universo do dramaturgia da máscara, quando eu escolho investigar uma travesti foi muito gostoso. De cara eu já fui pro corpo, eu não pensei tanto, de cara eu fui pra fisicalidade, e isso foi bem fluido, eu já consegui pular algumas etapas ali. Eu falei: "Ah, é corpo, então tá. É travesti, o masculino, o feminino, deixa eu encontrar em mim essa feminilidade, como que é, como que não é?". Eu já fui desenhando o corpo, procurando a voz, buscando repertorio, isso foi muito mais fluido. Agora deixa eu tentar voltar pra tua pergunta inicial: "quando não tem o arquétipo, vamos dizer a referência das máscaras da Commedia... eu não senti

muito a diferença, eu não tinha o modelo ali, mas eu tinha a intuição, eu tinha uma memória, talvez pra mim isso já fosse equivalente ao arquétipo da Commedia, então foi só transferir um pouco a referência e trazer pro meu corpo. Daí a gente foi investigar, conhecer, conversar com travestis e tudo mais. Foi um estudo quase de construção de personagem psicológico, passou por isso, então eu tinha que observar, entender o raciocínio, mas, com esse material, eu lembro que o que a gente buscava muito, e você trazia também, era a coisa do andrógeno, de encontrar o feminino no meu corpo, daí acho que foi um trabalho muito mais de aflorar esses estados, essas intuições, essas energias que eu estava vislumbrando, de trazer tudo isso pro meu corpo. Eu acho que essa descoberta, essa investigação foi muito interessante.

Tiche: O que que você apreendeu dessa pesquisa da dramaturgia da máscara? O que te falou, te respondeu, ou te perguntou, porque às vezes a gente sabe que uma pesquisa não é pra gente ter uma resposta, mas é pra gente ter um caminho, né? Lembra que foi você que voltou no Barracão e disse: "Eu cheguei nessa máscara, a gente criou uma coisa muito legal, eu sinto uma necessidade imensa de continuar isso". E a gente continuou por causa desse seu retorno, foi você com a necessidade de botar a mão nesse material...

Gabriel Bodstein: Então, tem uma coisa, voltando lá no inicio, na relação da primeira oficina, depois no "Freguesia da Fênix" e chega no Dramaturgia da Máscara, que é um lugar que hoje, depois desses anos todos, parece que eu me afirmo melhor que é mesmo de ser o criador. A pesquisa dramaturgia da máscara abriu portas pra eu querer dizer coisas, querer afirmar, querer criar, e ser responsável pela criação.

Tiche: Vamos engatar isso com o "Baldio", porque o resultado disso é o "Diário Baldio", mesmo com o intervalo, então...

Gabriel Bodstein: Ali, no momento de dramaturgia da máscara, em que a gente ficou muito tempo, e a gente não tinha necessidade de resultado, nada... a gente tinha que abastecer o próprio processo de pesquisa, né... então eu lembro que a gente inventava exercício, inventava coisas, pra se provocar, né... e eu acho que tem uma coisa de autoria, e não só de autoria... do que pode ser uma peça, enfim, mas de... enquanto artista, no caso artista, mas enquanto homem, ser humano... é... dizer coisas, responder por elas, é... criar, eu to usando muito a palavra "criar'', mas é que eu não to encontrando outra, mas é... me colocar no mundo. Naquele momento isso ficou muito pulsante, e pra mim, na experiência com a máscara isso é muito... a minha relação com a máscara... Hoje eu posso dizer assim que é uma experiência quase de

revelação. Eu consigo hoje dizer que a máscara me ajuda a revelar coisas que existem em mim, ou que eu observo no mundo e que reverberam em mim e eu consigo devolver isso pro mundo, elaborar isso pro mundo. Hoje eu consigo afirmar isso. Sem misticismo nenhum, mas com todo misticismo ao mesmo tempo. Me fez, me faz, continua, fazendo querer dizer coisas, afirmar coisas. O primeiro momento no Barracão foi "fundante" da minha vontade e necessidade de dizer coisas ao mundo, porque eu não percebia isso antes. Então a pesquisa dramaturgia da máscara, que vai reverberar no espetáculo "Diário Baldio", é pra mim o momento de uma virada na minha formação de artista, porque eu cheguei num lugar ali muito potente, muito precioso pra mim, num lugar meu de expressão em que consigo dizer coisas de uma dimensão, vamos dizer assim, política e pessoal, acho que tudo isso misturado. Enquanto criador eu consegui estar muito inteiro, correspondendo a todas as etapas do processo, no que me cabia em cada uma delas, e acho que fiquei muito contente com isso... fiquei muito feliz. Acho que foi muito forte pra nós três que estávamos ali, eu, você e o Esio, a gente conseguiu ir muito longe, acho que a gente conseguiu se surpreender o tempo todo.

Depois vieram outras pessoas, mas nós três que formamos o núcleo de criação mesmo, eu acho que, cada um em seu nível de vida, de experiência, conseguiu se surpreender de alguma forma, e isso pra mim já é válido, porque a gente está no mundo e está novo no mundo, tá se reinventando no mundo. Enquanto a técnica, os códigos, a linguagem, o período de construção, de criação do "Diário Baldio", foi um período muito vertical, em que eu também me surpreendi muito.

ENTREVISTA 10 - MELISSA LOPES

Tiche: Você foi minha aluna na Unicamp e depois no Barracão Teatro e nestes dois encontros a máscara, neutra, de commedia dell'arte e expressivas de um modo geral, constituíram todo o trabalho de aprendizado e formação. A partir desta experiência como você abordaria esta relação de formação pensando a máscara como uma pedagogia?

Melissa: Para começar... gostaria de dizer que fui sua aluna na UNICAMP por duas semanas apenas, mas me recordo da experiência de ter pulado corda na prova de aptidão. Lembro que estava preocupada em entrar na corda no tempo certo, sem deixar espaço vazio. Nosso segundo encontro foi apenas no 2º ano do Curso de Artes Cênicas, estava ansiosa por esse dia, afinal de contas suas aulas eram comentadas pelos alunos nos corredores e a turma veterana que estava em sala de aula com você montava um exercício cênico que se chamava "Café" se não me engano. Observava cadeiras que iam de um lado para outro nos corredores, alguns figurinos ... o teatro acontecendo, no sentido teatral da palavra. Nesse mesmo ano tive a oportunidade de assistir "Ninguém" no Barracão Teatro, eu nunca tinha assistido um espetáculo de máscaras. Fiquei encantada! A atuação dos atores foi algo que me marcou profundamente e claro, a movimentação dos atores em andaimes era algo fantástico e que exigia muita destreza corporal. Para mim, que tinha acabado de chegar de uma escola stanislavskiana (tinha acabado de me formar no curso profissionalizante do Célia Helena), era algo que me retirava da zona de conforto. Enfim, chegou o segundo ano, duas aulas, o foco estava apenas no jogo da corda e do bastão, e você pediu demissão. Lembro da minha enorme frustração em não ter aulas com você. Em seguida, minha turma da Universidade se mobilizou e pedimos para fazer aulas de máscara com você no Barracão. Eu acho que mesmo não tendo entrado ainda no tema das máscaras, acho que talvez o primeiro aprendizado tenha sido despertar em mim a questão da autonomia do artista. Este movimento de ir ao Barracão, de ultrapassar os limites físicos da Universidade para aprender a jogar com a máscara é algo que tenho para mim até hoje e também um dos relatos que mais gosto de partilhar com meus alunos: que eu jamais poderia esperar que uma das minhas linhas de pesquisa poderia surgir de uma rebeldia acadêmica. Enfim, nos deparamos com a máscara: neutra, meia máscara neutra e commedia dell'arte. Deste primeiro contato, algumas coisas ficaram

fortes para mim, primeiro compreender que a dimensão do corpo na cena era totalmente diferente do que eu estava habituada: ver algo, direcionar meu corpo para isso que me chamou a atenção e enfim, me relacionar com esse novo. Essa nova ideia de corpo pressupunha pescoço, o nariz era o olho e que era preciso ver, ver pela primeira vez e aí então, com o corpo dilatado, pegar ou mexer, ou chutar ou jogar ou ou ou... se eu não vejo, o público não vê. O corpo já vinha carregado de informações. O que é um corpo neutro? Segundo ponto, me dar conta de que existe uma respiração que contrai e que expande. RESPIRA. A máscara neutra é a máscara da CALMA. Como calma? Se é preciso fazer tanta coisa para que a cena aconteça e para que eu não fique parada "Máscara parada, ator pensando". Terceiro ponto, compreensão do que é ação física. Eu entendi ação física de Stanislavski, pela Máscara. O exercício do Suzuki me fez compreender quantas pequenas ações não necessárias para realizar uma única ação de pegar uma flor. O que é que me move para realizar uma determinada ação? Quarto ponto, a quebra da "quarta parede", a triangulação como experiência direta com o público e com o outro que está em cena comigo. Quinto ponto, por mais que você não lembre de ter dito isso "ás vezes a vida ajuda no teatro, ás vezes o teatro ajuda na vida", acho que a ideia de que a máscara te escolhe, despertou em mim uma percepção de quem eu sou e de que arquétipo eu me aproximo mais, e por fim, talvez a mais importante contribuição para minha formação de atriz e professora, a importância do jogo. O jogo como start para criação, para estabelecer relações, para criar personagens-tipo, o jogo como elemento precioso de fazer teatro de maneira prazerosa e apaixonante. Nesse início de experimentação ficou forte também a minha frustração de ter feito uma enamorada, justamente por não ter usado uma máscara sobre o rosto, como os demais colegas, mas esse mal estar passou logo à medida que comecei a me divertir com a minha enamorada safada. Máscara que logo depois voltou no "Freguesia da Fênix" e por fim, a experiência de ter apresentado uma mascarada na rua e ter me dado conta do público. Foi a primeira vez que eu vi para quem fazia teatro e essa percepção talvez tenha sido o primeiro start para me tornar consciente da responsabilidade e da ética que envolve o trabalho do ator. Essa primeira vivência durou seis meses. Em seguida, me inscrevi no primeiro intensivo de commedia dell arte que você ministrou com o Esio em fevereiro de 2000. Deste primeiro curso intensivo ficou forte o primeiro contato com as máscaras expressivas e recordo-me de dois exercícios potentes que fiz com elas: a exploração da matriz do frevo: alguns passos da dança que depois de codificados podiam ser usados como

possibilidades de deslocamento peço espaço e a investigação do animal pequeno e animal grande. Pensando que as máscaras expressivas tem moldes humanos foi interessante perceber que esse tipo de material quando elaborado se transforma em um repertório eficaz para a construção de partituras corporais. Neste primeiro intensivo investiguei a máscara do Brighela e senti muita dificuldade, minha máscara era meio sarrista, meio atrapalhado, anos depois é que descobri que eu não podia ser Brighela. Mas, também não podia ser Arlequino... meu lugar era no "entre", tá aí o exemplo do Algibeira, do Freguesia para comprovar. Depois do curso intensivo, o desejo era continuar, você me avisou que Esio tinha vontade de montar um Grupo de Estudos e embarquei nessa. Essa iniciativa foi responsável por criar o "Teatro Vira Rua", grupo formado por atores da USP e UNICAMP. Neste grupo, uma coisa muito bacana enquanto pedagogia da máscara foi a ideia de investigar pequenos canovaccios em sala e em seguida confrontar essas pequenas histórias com apresentações que eram realizadas em espaços alternativos e na rua. Fazer, fazer, fazer. Desta experiência nasceram: "O homem da capa preta" e "Baú do Milão". Foi um período muito rico para mim, lembro-me que trabalhávamos muito em sala de trabalho e a improvisação era o fio condutor do trabalho. Teve uma outra coisa bacana que foi um curso que fizemos com o Cristiano Karnas de Contato Improvisação. Lembro que foi uma sugestão do Esio e que fizemos esse curso por algumas semanas seguidas... redimensionando a noção de jogo com o outro e exploração do espaço.

ENTREVISTA 11 – MELISSA LOPES

Tiche: Fizemos juntas o espetáculo Freguesia da Fênix, criando o trabalho todo a partir de um tema: A cidade de Campinas do século XIX e do século XXI (aliás, nunca este espetáculo foi tão atual - #foratemer). Vc criou ali duas máscaras: Isadora e Algibeira e o espetáculo foi criado a partir de improvisações destas máscaras em relação. Como foi este processo de criação pra vc, do ponto de vista da construção das máscaras e da improvisação.

Melissa: Entrei para substituir uma atriz que havia acabado de sair do processo, algumas máscaras já existiam e já estavam jogando: Deusimar, Sabiá, Enamorado do Gabriel (Marco Antonio?), Eva Riguar, Muamba... enfim, recordo que vc me deu duas indicações, uma máscara seria a enamorada e a outra vocês ainda não estavam muito certos de qual seria. A enamorada apareceu logo no primeiro instante. Lembro que começamos a jogar em roda entre as máscaras e alguma coisa me provocou um choro desesperado, o enamorado (Esio) me acudiu dizendo que as lágrimas estavam borrando a minha maquiagem. Reagi na mesma hora perguntando se meu rosto estava sujo e o choro acabou naquele instante. A mudança de estado foi imediata. A máscara da enamorada aconteceu naquele momento e acredito que esse jogo com o Esio é que apontou indícios do caráter dessa máscara. Em seguida, no mesmo jogo vc pediu que eu mudasse de eixo e meu corpo reagiu com mais ginga , mudança de eixo da coluna, uma figura mais sentada em si mesma , mais masculina. O jogo ficou entre eu, o Muamba (Darko) e o Sabiá. Inclusive a máscara que vc me deu, acho que era a do "Zome", do espetáculo "Se essa rua", mas logo em seguida vc disse que não funcionou, porque eu não era uma máscara brighelesca, mas também não era arlequinesca. Acabei usando por um tempo a máscara de Zanni. Ainda nesse jogo, o Esio já me chamou de Algibeira, e aí vocês me contaram que existia uma figura nas improvisações que era meio pau pra toda obra, mas que ele nunca tinha aparecido, só era mencionado pelas outras máscaras. Então, nesse dia a máscara surgiu e ficou.

Logo após esse primeiro momento, por indicação sua fui pesquisar imagens de socialites, tanto em revistas como a "Caras" como nos jornais de Campinas, na coluna social. A enamorada, Isadora, foi se delineando aos poucos, o sapato foi fundamental nessa elaboração, quando eu entrava em cena, era ele que entrava primeiro. Foi um período muito feliz para mim, porque muita coisa que surgiu na Isadora tem a ver

com a abertura que eu e Esio tínhamos nas improvisações. Nós nos jogamos no processo, experimentamos muita coisa juntos, nos divertíamos com as propostas mais loucas. Era uma musiquinha na coxia, o nome do restaurante "matsum" , a troca de roupas enlouquecedora atrás das cortinas. Era um jogo incrível dentro e fora de cena, acho que não me recordo de ficar como Melissa na coxia, o tempo todo eu estava ou de Isadora ou de Algibeira. Mesmo qdo fazia contra regragem. No caso do Algibeira, acho que o jogo entre ele , a Deusimar/ Eva Riguar (feitos pela mesma atriz) e o Sábia foi direcionando um pouco meu caminho, mas acho que a sua direção nesse sentido foi o que definiu o norte, porque apareceu a necessidade de um taxista, essa profissão em si já tem um estereótipo claro, além disso veio as soluções de transformação no corpo: barriga postiça para disfarçar os peitos, colete feito de assento de cadeira de carro, o rabo de cabelo... tudo isso foi alimentando o meu imaginário. Aí só fui trabalhando com elementos do meu repertório... inventar músicas, que era algo que eu já gostava de fazer com o Briguela, em minhas primeiras experiências, "cantar" a enamorada , provocar o Sabiá brincando com a Deusimar.

O jogo e a improvisação estiveram o tempo inteiro do processo, acho que o Freguesia teve umas "quinze" versões, porque nós testávamos todas as possibilidades que levantávamos no início dos ensaios. As máscaras nasceram desses encontros, nos divertíamos muito, apoiávamos o que o outro estava fazendo em cena. O aquecimento se dava pelo jogo entre essas máscaras. O time era muito afinado! Mesmo depois quando o Marquinhos substituiu o Darko e o Rogério entrou, a relação das máscaras já estavam tão estabelecidas que a improvisação acontecia naturalmente.

ENTREVISTA 12 – MELISSA LOPES

Tiche: Em que medida a pesquisa dramaturgia da máscara formou você, que aprendizado vc tira desta experiência?

Melissa: A máscara é danada, né? Quando a gente pensou que sabia jogar com ela , afinal de contas o processo do Freguesia tinha sido muito intenso... ela vem e nos dá uma rasteira de novo. A pesquisa da dramaturgia da máscara foi muito desafiadora e lamento não ter concluído esse trabalho. Resolvi me arriscar e pensar numa máscara que seria cega. Passei boa parte dos ensaios com uma venda no rosto, só jogava com o que ouvia ou com o que recebia dos outros. Também propunha, mas jogava muito com o que os outros me davam. Foi muito difícil! Lembro de ter criado um pequeno nicho com uma escada e que a ideia era passear pelos nichos das outras máscaras. Mas, acontece que algumas máscaras entravam dentro do meu espaço e por esse motivo, também não consegui avançar muito. Acho que foi uma fase de muitos questionamentos, de me provocar mais do que obter respostas. Mergulhar no escuro, literalmente e estar mais atento ao que o outro fazia, ao invés de buscar as respostas em mim. Isso que escrevi acima foi sobre nossa investigação, nosso laboratório. Mas, as oficinas que integraram o projeto como um todo: dramaturgia do cômico popular, mímica, treinamento vocal e máscaras balinesas foram muito interessantes e muito complementares ao que já estávamos fazendo. É que eu vejo o projeto "Dramaturgia da Máscara" como uma extensão do que estávamos trabalhando no Freguesia... esse tema da dramaturgia já estava sendo lapidado em cada uma das versões do espetáculo. Acho que o grande salto foi nos apoiarmos em máscaras que não tinham inspiração na commedia dell'arte, pelo menos não diretamente. Ter como ponto de partida a questão da observação, da confecção da máscara e junto com isso, a experimentação deste material em sala de trabalho. Figuras que estavam nos inquietando naquele momento: prostituta, deficiente visual, menina de rua, corpo deformado, travesti. Essa etapa do trabalho teve um peso importante na minha trajetória porque me mostrou um campo infinito de possibilidades. Infelizmente não terminei o processo, mas acho que o Diário Baldio vem como resposta a isso. Uma outra perspectiva estética de se trabalhar com a máscara. E talvez, uma ponte mais direta com a ideia de mímesis corpórea, na questão de uma "imitação poética da realidade", mas pelo viés do nicho,

da situação e não na composição da figura. A composição se dá pelo que o objeto máscara pode despertar no ator.

Tiche: Fala para mim um pouquinho mais do que você quis dizer ao colocar neste comentário: “Mas, acontece que algumas máscaras entravam dentro do meu espaço e por esse motivo, também não consegui avançar muito.”

Melissa: [...] os meninos entravavam no meu espaço e tumultuavam bastante. Lembro de reagir as provocações, mas não conseguia propor nada quando eles entravam nesse lugar. Ficava apenas me protegendo e reagindo sem sucesso as movimentações deles por perto. Lady e a Menina ficavam me cutucando e Cotoco também. Se tivéssemos avançado na pesquisa com certeza teria dado mais tempo de evoluir nesse jogo. Mas a ausência da visão foi um tabu nesse processo e fui eu que me coloquei nessa "cilada".

ENTREVISTA 13 – MELISSA LOPES

Tiche: A partir do teu trabalho com as máscaras e com o Barracão Teatro, como vc relaciona esta experiência com a linguagem que você trabalho no Matula Teatro e na tua experiência de formadora dentro e fora da Universidade?

Melissa: Tiche... eu vejo a Máscara em tudo o que eu faço. Desde que me encontrei com ela foi como se eu me redescobrisse no teatro, encontrado o meu lugar. Isso foi o start para minha pesquisa de mestrado onde busquei entrelaçar a mímesis corpórea e a máscara, mas no sentido de como a commedia dell'arte surgiu. Dizem que os atores da commedia se inspiravam nas pessoas/ personalidades de sua época. Quando o Matula resolveu trabalhar com a mímesis, a investigação nasceu da observação de moradores de rua , da cidade de Campinas. Mas, talvez essa "ponte" que eu fiz tenha surgido no momento em que os atores do Matula resolveram juntas todas as sete imitações que cada um tinha, na elaboração de uma única figura. Foi ali que eu vi a máscara nesse trabalho e achei que podia dar jogo pensar nessas duas linhas de pesquisa. Após essa percepção foi inevitável não pensar em alteração de eixo para criação de personagens, como os temas do Matula giravam ao redor da questão da exclusão social, também não tinha como não pensar em categorias sociais. A questão do corpo dilatado e do jogo que era necessário para criar a dramaturgia dos primeiros espetáculos do Matula. Também penso que particularmente o aspecto cômico também era algo em mim, que de uma certa maneira, sempre foi potencializado com o estudo da máscara. Em minhas aulas e também quando estou em cena, a máscara também corrobora com minha investigação sobre "consciente-inconsciente", sobre os impulsos, micro impulsos, micro afetações, micro tensões que são necessárias para a realização de uma simples ação, um simples movimento, deslocamento em território macro. E, assim como naquela improvisação onde descobri a Isadora, que relatei anteriormente a questão da máscara como devir, que nesse momento é o que mais tem me intrigado. O que acontece com o ator qdo ele veste a máscara ou quando ele entra em cena com a personagem/figura? A máscara e todo esse aprendizado que tive no Barracão e que depois se desdobrou em outros tipos de estudo com a máscara, com outros profissionais estão intrínsecos ao que venho ministrando em aula, seja dentro ou fora da Universidade. Como professora de expressão corporal, a busca tem sido despertar no aluno essa consciência para o próprio corpo e para o corpo do outro e

para a possibilidade enorme que esse corpo tem de se expressar. Princípios como foco, codificação de ações físicas, compreensão do corpo enquanto potência para elaboração de novos desenhos com a coluna, pés, pescoço, etc... novos modos e possibilidades de ver o mundo a partir da perspectiva do corpo-máscara. E por fim, a teatralidade que o universo da máscara proporciona. Tenho cada vez mais, buscado a questão da teatralidade, pois tenho achado algumas experiências contemporâneas intelectuais demais... pouca ação e muita cabeça. Acho que a máscara me ajudou a entender e realizar o teatro pelo viés do corpo. Um corpo que é imaginação, um corpo que é poroso, que é atravessado por um mundo de coisas e que pode jogar com o que quiser, desde que se tenha coragem.

ANEXOS 2

EXERCÍCIOS DE CORDA E BASTÕES

EXERCÍCIOS DE CORDA

Este treinamento consiste em colocar o corpo diante de uma corda que é batida por duas pessoas, uma de frente para a outra. A corda está tensionada de modo que, em seu giro, horário e anti-horário, estabeleça uma parábola entre batedoras/es. A partir deste espaço, simulamos a situação de artistas diante da cena, prontas e prontos para entrar, realizar uma ação ou lidar com um conflito e sair, deixando o espaço propício a quem vai entrar para jogar junto ou em seguida.

Os exercícios são feitos com a corda nos dois sentidos: girando em direção a quem vai entrar para saltar e girando na direção contrária de quem vai entrar para saltar.

Chamamos ataque a entrada na corda: o corpo se arremessa no espaço. Uma expressão para provocar a dimensão de uma entrada em cena com a máscara: a máscara não entra em cena, ocupa o espaço!

Quanto aos tempos para entrar, nominamos:

Um tempo: a corda bate uma vez vazia, sozinha, sem ninguém, entre os ataques;

Sem tempo na corda: a corda não bate vazia entre os ataques de modo que a saída de um corpo já é a entrada do próximo.

Fazemos um primeiro aquecimento do salto, ataques e saídas e depois pulamos sequências que inventamos e repetimos diariamente. Diante da corda formamos um fila organizada, de modo que cada um se ajusta como uma parte que integra o todo. A fila é um corpo só. A concentração só termina quando o último da fila completou a sequência. Enquanto a sequência está sendo executada, todos estão em trabalho, incluindo corpos em fila. A distância entre estes corpos interfere diretamente no tempo de execução do salto da corda.

Algumas sequências:

A) Zerinho[145]:

Zerinho, 1, 2, 3 – Em fila, todas e todos passam em zero, cada um na sua vez, depois que todos passaram Zerinho, o primeiro da fila salta a corda uma vez e é seguido

[145] Zerinho significa passar pela corda e chegar ao outro lado dela sem saltar.

pelos demais, depois salta duas vezes, depois três vezes, sempre seguido pelos demais em cada etapa.

Zerinho 1, 2, 3, 2, 1, Zerinho – como o exercício anterior, todas e todos passam em zero, depois saltam a corda uma vez, depois saltam duas vezes, depois saltam três vezes, depois duas vezes, depois uma vez, depois em zero

- As sequências são repetidas com um tempo e sem tempo na corda.

B) Terceiro Junto: Cada uma/um entra e salta 3 vezes, mas pula seu primeiro salto junto com o terceiro salto da antecessora/or e assim sucessivamente até que a última pessoa pula o primeiro salto com o terceiro salto da última pessoa da fila.

C) Segundo Junto: Cada uma/um entra e salta 2 vezes, mas pula seu primeiro salto junto com o segundo salto da antecessora/or e assim sucessivamente até que a última pessoa pula o primeiro salto com o segundo salto da última pessoa da fila..

D) Entrar saltar 3 e sair, voltar em zerinho para o final da fila. A próxima/o entre na corda ao mesmo que sua antecessora/or volta em zerinho.

E) Fazer o mesmo na sequência Zerinho, 1, 2, 3 em duplas. A primeira/o da dupla passa Zerinho e quando volta a segunda/o da dupla passa zerinho; quando volta a primeira da dupla pula um, quando volta a segunda da dupla pula um; quando volta a primeira da dupla pula dois, quando volta a segunda da dupla pula dois; e assim por diante até que a volta do último salto da segunda pessoa da dupla, será o Zerinho da primeira pessoa da próxima dupla.

F) Dividir a turma em duas filas, cada fila de um lado da corda, uma de frente para a outra. Sem tempo na corda, cada pessoa deve pular o terceiro junto com a pessoa do outro lado da corda e ir para a fila contrária à que estava, trocando de lado.

Estas são apenas algumas das tantas combinações possíveis de se fazer, com exercícios na corda. Você pode partir destes e inventar os seus ou de seu grupo de acordo com a necessidade que tiverem.

Importante considerar que, por mais que esta seja uma brincadeira, quanto menos conversa houver, menos interferência ou "conselhos" de uns aos outros, melhor. O corpo aprende melhor em estado de calma, lembra-se? A corda vai ajuda-lo a encontrar outros caminhos e dar a você maior consciência deles.

EXERCÍCIOS DE BASTÕES

1. Lançamento Simples:

Em roda, com um bastão, lançá-lo para companheiras e companheiros: focar antes de arremeçá-lo e lançá-lo depois de estabelecido o contato, utilizando o corpo inteiro (apoio dos pés, braço inteiro). Procurar criar um fluxo contínuo de lançamento, como se houvesse um pulso constante entre: focar, lançar, receber.

Repetir com dois e depois com três bastões.

2. Lançamento com deslocamento:

Focalizar para quem jogar o bastão e então arremessá-lo, se delocando em seguida na direção de quem o recebeu, que deverá fazer o mesmo, antes que a lançadora/or chegue a seu lugar (do alvo).

3. Centro/Roda

3.1 Uma pessoa no centro. As demais em roda a seu redor. Cada uma com um bastão. Que está no centro deve focar alguém na roda para receber o bastão dela e devolver a ela, para em seguida focar outra pessoa, receber e devolver e assim por diante.

3.2 Uma pessoa no centro. As demais em roda a seu redor. Cada uma com um bastão. Quem está na roda deverá, através de um som chamar a atenção de quem está no centro. O centro deverá focar quem emitiu o som para receber o bastão e devolver-lhe em seguida. Só então deverá ser chamada por outra pessoa da roda.

3.3 Uma pessoa no centro. As demais em roda a seu redor. Cada uma com um bastão. Quem está no centro focaliza uma pessoa na roda para receber dela o bastão. Recebe, foca outra pessoa e lança o bastão recebendo ao mesmo tempo o outro bastão da pessoa pra quem o lançou.

3.4 Em roda, cada pessoa com um bastão na mão. Na contagem, os bastões passam de mão em mão, à direita e à esquerda de quem integra a roda, na contagem de tempo, em voz alta por todas/os. A contagem vai de 8 a 1, sendo 8 tempos para direita, depois oito tempos para esquerda, quatro tempos para a direita, quatro para esquerda, dois tempos para a direita, dois para esquerda, um tempo direita, um esquerda, um

direita e um esquerda. Se qualquer bastão, a qualquer tempo cair no chão, toda a roda para imediatamente e recomeça a contagem do início.

3.5 repetir o mesmo exercício em silêncio e depois repetir cantando uma música que todas/os conheçam.

BASTÃO E CORDA

Ao lado de cada batedoras/or da corda, colocam-se mais duas pessoas, uma de cada lado da corda, de modo que tenhamos 3 pessoas em cada extremo. Cada uma dessas pessoas tem um bastão. O jogo consiste em:

A saltadora/or entra na corda virando-se para um dos lados das batedoras/res e olha para quem está com bastão. Este será lançado à saltadora/or que o apanha e o devolve enquanto pula. Isso se repete com as quatro lançadoras/res. Finalizado a saltadora/or sai e ocupa o lugar de uma das lançadoras/or. Sem tempo na corda, outra saltadora/or entra na corda para fazer o mesmo e assim por diante. Os tempos de realização de todas as ações não devem impedir a corda de girar no seu tempo cíclico. Quanto menos ela for interrompida, melhor.

Todos estes exercícios são apenas alguns exemplos do que é possível realizar como treino para atenção, prontidão, escuta e movimentos/deslocamentos, na realização do pensamento e ação física.

Corda e bastão são objetos que nos oferecem risco, portanto o trabalho deve sempre ser realizado com concentração, silêncio e aquela neutralidade da qual falamos tanto, para que seja possível perceber e transformar nosso corpo em sua potência de ação.