UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

JOANA MARQUES BARBOSA

DO CORPO À MÁSCARA:

compor o personagem e contar uma história

São Paulo, 2016

JOANA MARQUES BARBOSA

DO CORPO À MÁSCARA:
compor o personagem e contar uma história

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Formação do Artista Teatral, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

São Paulo, 2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa, Joana Marques
Do corpo à máscara: compor o personagem e contar uma história. / Joana Marques Barbosa. -- São Paulo: J. M. Barbosa, 2016.
98 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Eduardo Tessari Coutinho
Bibliografia

1. máscara 2. teatro 3. ator 4. jacques lecoq 5. desenho animado I. Coutinho, Eduardo Tessari II. Título.

CDD 21.ed. - 700

BARBOSA, Joana Marques. *Do corpo à máscara*: compor o personagem e contar uma história. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

A Paulo e Bella, minha família, minha inspiração, meu suporte, minha máquina de sonhos.

À Alexandrina, sem você não haveria começo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, pela confiança e pelo carinho com que orientou. Nossas conversas foram essenciais para minha formação enquanto pesquisadora e para meu crescimento pessoal.

Ao Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, pela contribuição inicial e palavras de incentivo.

Ao Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator (CEPECA), pela rede de apoio.

Ao Prof. Dr. Antonio Januzelli por me mostrar os caminhos possíveis e me ajudar no início da jornada.

À Bete Dorgam, que me apresentou a máscara do palhaço de forma tão carinhosa e definitiva.

A Felisberto Sabino da Costa, pelo olhar gentil.

Aos queridos amigos que estiveram presentes e demonstraram apoio essencial: Paulo Candusso, Maria Cristina Candusso, Rodrigo Veloso, Natalia Vaz, Gabriela Winter, Allan Benatti, Diego Bagagal, Melissa Panzutti e Elisa Rossin.

À Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de realizar a pesquisa.

À Casa 11 e ao Grupo Laje, por acolherem a pesquisa.

Aos meus alunos, por trazerem sentido ao meu trabalho.

RESUMO

A presente dissertação relata um processo artístico em que um ator criador organiza e desenvolve procedimentos técnicos – focados na linguagem corporal, na criatividade e no estudo de movimentos – para confeccionar uma máscara inteira expressiva, desenvolver o personagem proposto por esta e, posteriormente, criar uma cena. A pesquisa também explora o potencial cênico da máscara teatral e tem como referencial teórico a pedagogia desenvolvida por Jacques Lecoq e elementos presentes na linguagem cinematográfica de animação.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara. Corpo. Desenho animado. Movimento.

ABSTRACT

This study presents an artistic process wherein an actor creator organizes and develops technical procedures focused on body language, creativity, and the study of movements. The objective of this study is to make an expressive full mask, develop the character proposed by it and create a scene. The survey also explores the potential of theatrical mask and its theoretical pedagogy developed by Jacques Lecoq and elements present in the film language of animation.

KEYWORDS: Mask. Body, Cartoon, Movement.

SUMÁRIO

Introdução 12

1. As máscaras e seus desdobramentos 20

1.1 A retomada das máscaras 21

1.2 Jacques Copeau 23

1.3 Jacques Lecoq 26

1.4 Organizando pensamentos 29

2. Fase A: A criação da máscara e do personagem 31

2.1 Escolha do tema da cena 32

2.2 Confecção da máscara inteira expressiva 34

2.3 Improvisação com a máscara neutra 47

2.4 Observação da máscara confeccionada e exercícios das transferências 51

2.5 Criação do corpo do personagem 57

2.6 Caderno de Ideias 64

3. Fase B: Improvisações e desenvolvimento da cena 65

3.1 Estudo da movimentação de personagens de desenhos animados 66

3.2 Pesquisa de situações relacionadas ao tema “amor e solidão” 74

3.3 Improvisações para gerar material cênico 84

3.4 Criação do roteiro e desenvolvimento da cena 87

3.5 Ensaios 90

Considerações finais 93

Referências bibliográficas 97

O importante é, a partir do corpo humano em ação, reconhecer as leis do movimento: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação. Leis que se encontram não só no corpo do ator, mas também no do público. O espectador sabe perfeitamente se há equilíbrio ou desequilíbrio numa cena. Existe um corpo coletivo que sabe se um espetáculo está vivo ou não.

(LECOQ, 2010.)

INTRODUÇÃO

O tema da presente pesquisa surgiu do trabalho que desempenho enquanto atriz, palhaça, diretora e educadora. Ao longo das minhas experiências profissionais, percebi a importância em refletir sobre o meu trabalho, sobre a forma como organizo as minhas aulas e, acima de tudo, sobre o meu processo artístico. Lola, personagem central dessa pesquisa, brotou em mim como uma flor, trazendo-me inquietações e desejos que acabaram culminando em uma das jornadas mais produtivas e instigantes que já experimentei. Contarei, brevemente, minha trajetória para que chegue à Lola e à presente pesquisa.

Em 2007, após finalizar minha graduação em Psicologia na Universidade Presbiteriana Mackenzie, mudei-me para a Londres a fim de estudar a pedagogia de Jacques Lecoq na London International School of Performing Arts (LISPA). A escola é dirigida por Thomas Prattki e foi aberta em 2003, quando o diretor mudou-se para Londres e iniciou um trabalho de pedagogia baseada nos ensinamentos de Jacques Lecoq e em alguns desdobramentos desenvolvidos pelo próprio Thomas. A escola recebe alunos de todos os continentes, estimulando-os a vivenciar processos criativos de forma colaborativa. Em um período de dois anos na escola, concluí todas as etapas do curso, cujo programa engloba estudos do corpo, profunda imersão no universo das máscaras (máscara neutra, máscara larvária, máscara inteira expressiva, meia-máscara, *commedia dell'arte*, bufão e palhaço), além de estudo de territórios teatrais variados. A partir de então meu interesse pelo universo das máscaras cresceu de maneira significativa.

No primeiro ano, entre outras pesquisas, recebi a difícil tarefa de confeccionar uma máscara em um período de duas semanas. O pedido do professor causou muita angústia em mim e em muitos alunos, pois não recebemos nenhuma instrução de confecção e deveríamos descobrir tudo por conta própria. Passei todo esse período pesquisando materiais, errando misturas e medidas e conversando com colegas de sala. Caminhava no desconhecido e não tinha muito tempo para pensar; a solução era agir, ainda que de forma equivocada. Junto com a angústia vinha uma satisfação enorme a cada acerto, uma alegria grande ao ver minhas mãos modelando um novo ser que aos poucos ganhava vida. Confeccionei uma máscara inteira expressiva cheia de erros e acertos, mas inteiramente minha, criada a partir da minha

imaginação. Que alegria! A máscara foi testada nas aulas, sendo utilizada por mim e por alguns colegas. Vendo a máscara em cena, percebi que ela funcionava em alguns momentos e em outros não. Percebi que existe esse "funcionar" da máscara, que está ligado ao jogo que o objeto traz para a cena e para o espaço. Uma máscara pode ser feita com detalhamento e perfeição, mas em cena pode não atingir o nível de jogo, não ter vida. Esse momento em que eu e meu colegas passamos por exercícios que nos permitiram observar nossas máscaras em improvisações é descrito por Jacques Lecoq como um "mercado de máscaras":

> Ao fazermos um "mercado de máscaras", cada aluno realiza uma máscara que testamos juntos. Nessa primeira fase, peço ao aluno para não colocar as próprias máscaras. É preferível experimentar, antes, as dos outros, manterem-se distanciados de sua realização, para ver, de fora, sua máscara em movimento. Algumas máscaras são, ás vezes, muito bonitas, mas isso não basta. Uma boa máscara de teatro tem de poder mudar de expressão seguindo os movimentos do corpo do ator. Meu objetivo é que cheguem a criar uma máscara que realmente *se mexa* (LECOQ, 2010, p. 92).

Depois da confecção da máscara inteira, confeccionei mais uma meia-máscara, ainda no processo da escola. E algo mudou dentro de mim, gostava daquela sensação de criar novas criaturas, de descobrir novos materiais e de provocar minha imaginação. Quem eram aqueles personagens? Como viviam? Quais eram as suas urgências?

Figura 1 - "Mercado de máscaras" com máscaras expressivas confeccionadas pelos alunos na LISPA (Londres, 2007).

Figura 2 - Meia-máscara confeccionada por Joana Barbosa em Londres, em 2007.

Quando retornei ao Brasil, comecei a ministrar aulas de *Palhaço, Máscara Neutra e Meia-Máscara* em oficinas culturais vinculadas à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em espaços privados da capital paulista e em outras cidades brasileiras. Deixei um pouco de lado a confecção, mas me apaixonava cada vez mais pelo universo das máscaras. Em 2010 iniciei o processo criativo do espetáculo *Clowd Clown*[1], realizado junto à Companhia Pequeno Circo Lúdico. Nesse processo atuei como diretora e atriz, além de conduzir sessões de investigações para se chegar a corpos de personagens com movimentações essencialmente baseadas nos desenhos animados, que se comunicam por meio de gestos. Nas sessões os atores passaram por exercícios com a máscara neutra, escolheram e estudaram um animal e um material (plástico, ferro, madeira...) e, a partir desse estudo, encontraram movimentações para compor seus personagens. Os exercícios utilizados nesse processo foram extraídos da pedagogia de Jacques Lecoq.

[1] Espetáculo que se utiliza da linguagem do palhaço e do bufão.

Palhaço que veio do espaço é tema de peça

O espetáculo "Clowd Clown", que não utiliza palavras na encenação, é destinado às crianças

EDUARDO FREGATTO

Há apenas uma semana do Dia das Crianças, a programação cultural de Campo Grande já está voltada ao público infantil. O espetáculo "Clowd Clown" será apresentado amanhã, no Teatro Prosa do Sesc Horto – Rua Anhanduí, 200 –, em sessões às 18h e 20h30min, com duração de 45 minutos. Os ingressos custam R$ 10 (inteira) e R$ 5 (meia-entrada) e a classificação é livre.

A peça conta a história de Clown Clown, um palhaço que vive em uma estrela. Certo dia, sua estrela se torna cadente e, após passar por uma nuvem que gruda em seu corpo, ele cai no planeta Terra. É no mundo caótico das grandes cidades que o palhaço conhece o Homem Estressoide, representação grotesca do homem moderno.

"Clowd Clown" é criação da campo-grandense Joana Barbosa, uma das fundadoras de um grupo teatral de São Paulo, a Companhia Pequeno Circo Lúdico. Ela destaca que o espetáculo não utiliza texto, apenas movimentos corporais. "É teatro físico", afirma.

DIVULGAÇÃO

Teatro físico. A comunicação do espetáculo é estabelecida por meio da expressão corporal e a da música executada ao vivo

CLÁSSICO

A peça conta com música ao vivo e a linguagem corporal narra o clássico embate entre a simplicidade/inocência do palhaço e a ganância/estresse do homem das grandes metrópoles. "Eu abordo o olhar puro do palhaço", explica Joana. "Para criar o Homem Estressoide, nós fizemos uma pesquisa sobre o bufão, o bobo da corte", revela.

Joana divide o palco com o ator Paulo Candusso e o músico Bruno Monteiro. "Clowd Clown" estreou em 2010 e chega pela primeira vez em Campo Grande.

Joana Barbosa fala sobre a importância do teatro físico. "Existem poucas peças desse tipo. Eu acredito no corpo e na linguagem corporal como principal ferramenta do ator para criar dramaturgia", argumenta. "As crianças sempre têm uma reação boa. Os adultos também, porque a peça não é infantilizada. Cada público é tocado de alguma forma", finaliza.

Saiba

Poetas são inspiração de "Clowd Clown"

Dois grandes poetas brasileiros serviram de inspiração para Joana Barbosa escrever a peça "Clowd Clown". Como ponto de partida, Joana se inspirou em "O Palhaço", de Manoel de Barros, e em "Epígrafe" de Mario Quintana, que diz "as únicas coisas eternas são as nuvens". É por isso que o palhaço Clowd Clown esbarra em uma nuvem durante sua queda até a Terra. "Eu quis abordar a nuvem eterna do poema para representar a eternidade do palhaço", explica Joana. Ela conta que teve a ideia durante um curso de teatro que fez em Londres. "Eu fiz uma cena de 11 minutos como trabalho de conclusão, que agora se tornaram 45 minutos de peça".

Figura 3 - Reportagem em jornal sobre o espetáculo Clowd Clown.

Em 2013 fui convidada a lecionar na Escola Nacional de Teatro em Santo André (SP), na disciplina *Interpretação e Montagem*. Conduzi grupos de aproximadamente 15 alunos que, em um semestre, confeccionavam uma meia-máscara, passavam por exercícios práticos e improvisações e montavam um espetáculo. No decorrer dessa disciplina fiz uso da mesma organização de exercícios utilizados no processo criativo do espetáculo *Clowd Clown*, adicionando, porém, a etapa de confecção de máscaras. Conduzi três processos dentro da Escola, que resultaram em três espetáculos.

Em 2014, junto com o ator e professor Paulo Candusso, abri o espaço cultural Casa 11, que abriga pesquisas e cursos de máscaras, teatro físico (com enfoque na pedagogia de Jacques Lecoq) e yoga. No mesmo ano, a Casa 11, em parceria com o Grupo Laje[2], realizou o evento "I Encontro Máscaras no Teatro – práticas, reflexões e diálogos". Nesse evento desempenhei a função de curadora, produtora, professora e atriz. A programação combinou seis *workshops*, um cine-debate, três bate-papos e um cabaré, reunindo especialistas em diferentes máscaras,

[2] Grupo de investigação teatral que pesquisa a potencialidade de comunicação do corpo e dos elementos visuais e lúdicos dentro do universo da encenação. Os integrantes do grupo são Joana Barbosa, Natalia Vaz, Paulo Candusso e Rodrigo Veloso.

fossem elas com fins pedagógicos ou performáticos. Nesse mesmo ano, com a ajuda de Paulo Candusso, confeccionei uma máscara larvária para fins pedagógicos.

Figura 4 - Máscara larvária confeccionada por Paulo Candusso e Joana Barbosa.

Nessas experiências minha pesquisa foi ganhando um norte. Interessei-me em organizar alguns procedimentos (utilizados com os atores da Companhia Pequeno Circo Lúdico e com os alunos da Escola Nacional de Teatro) em um processo que seria desenvolvido e aprofundado na pesquisa. Buscava uma criação artística que instruísse um ator a confeccionar uma máscara inteira expressiva, compor um personagem e criar uma cena.

Escolhi aplicar a pesquisa comigo mesma. A decisão me trouxe um sentimento dúbio: a satisfação em experimentar, eu mesma, um processo que havia observado apenas em corpos de outros atores, e a dificuldade em não ter um olhar externo, desempenhando o papel da atriz que experimenta e da pesquisadora que observa. E como observar meu próprio corpo? De que forma criar registros consistentes que me auxiliassem nas observações e nos apontamentos tão fundamentais para o andamento da pesquisa? Essas questões foram aparecendo e muitas vezes me levando a caminhos confusos e, ao mesmo tempo, esclarecedores. Após dois anos de trabalho, percebi que o fato de escolher aplicar os procedimentos em meu próprio corpo tinha algumas limitações. Apesar da importância de um olhar de fora para o trabalho com a máscara, segui com a minha escolha em busca do jogo ator/máscara/personagem. Outro fator que me deu suporte nessa escolha foi o fato de apresentar parte da prática e a cena de Lola em cabarés e no grupo CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator).

Quando fiz essa escolha, porém, tinha em mente o ganho artístico da experiência e do processo criativo. Segui com a minha decisão assumindo seus riscos. A instabilidade da pesquisa e a falta de controle que tenho dela me proporcionaram grande conhecimento: muitas vezes achamos que temos controle de uma situação, mas o fazer teatral e a vida são fenômenos em constante transformação. Prova disso é que, dois meses antes de minha qualificação, descobri que estava grávida. Que surpresa! Nesse momento já havia iniciado o processo experimental do trabalho. Passei pela Banca de Qualificação gestante de quatro meses e, depois disso, segui a prática e a escrita da pesquisa enquanto crescia minha barriga e o ser que gestava. A gravidez me colocou algumas limitações físicas, que descrevo no relato de minha prática; após sete meses de gestação, já não era tão fácil executar alguns movimentos, como andar, levantar e agachar, modificando radicalmente meu processo experimental.

Após o nascimento de minha filha Bella, decidi realizar novamente a parte prática da pesquisa, com novo corpo, novos olhares e nova percepção sobre o processo. Parir um pequeno ser humano mudou meus paradigmas, de alguma forma encontrava semelhança entre o processo de confecção de máscaras com o ato de trazer ao mundo nova vida. O processo da maternidade me fez estar mais atenta ao todo e a aspectos que realmente me parecem fundamentais e importantes no cotidiano. Esse fenômeno se transferiu também para meu fazer artístico. Abandonei um pouco o perfeccionismo e o autocontrole, abri espaço para um olhar com maior porosidade, tornei-me mais atenta ao processo do que ao resultado. Voltando à prática, também achei muito importante trabalhar novamente no texto.

No início dessa pesquisa, buscava um tema e um personagem que me cativassem, já há alguns anos me pegava pensando sobre o amor e a dependência que temos deste sentimento. Aos poucos, comecei a perceber que gostaria de falar da realidade de algum personagem que vive a ausência do amor, que vive na solidão. Foi quando me encontrei com Lola. Digo que me encontrei, pois aos poucos ela veio ao meu encontro em meus pensamentos. Apareceu com estatura, semblante e personalidade. Uma senhora de mais ou menos 80 anos, que vive sozinha em sua casa e que ainda tem esperança de encontrar o grande amor. Desde a primeira vez que pensei em Lola, visualizei um personagem de um universo lúdico, com corpo de formas arredondadas e que tivesse movimentação expressiva e bem pontuada.

Após visualizar a imagem de Lola parecia-me claro que ela era um personagem contido em uma máscara inteira expressiva. Ao assistir às máscaras inteiras expressivas em cena, sempre fui transportada para um universo outro, que traz em si uma lógica e organização que pouco se assemelha ao cotidiano humano. Pelo tamanho da máscara, cobrindo toda a cabeça do ator, os personagens aparentam caráter fantástico[3].

Encontrei no trabalho de Jacques Copeau diretrizes para melhor compreensão desse "jogo" da máscara. A pesquisa desenvolvida por Copeau instrui o ator a achar esse elemento tão fundamental no uso da máscara.

> [...] A máscara possui muita expressão, não uma expressão careteira e sutil, mas uma expressão grande, bela e simples, que já podemos sentir, apesar da inferioridade das máscaras utilizadas até aqui. A máscara situada em ângulos diferentes adquire expressões muito diversas. É assim que expressamos com a máscara de um modo muito mais legível e impressionante sentimentos que se tem o hábito de expressar pelo jogo do rosto (COPEAU apud MACHOSKI, 2004, p. 9).

Após imaginar e ter ideias sobre Lola, a próxima etapa consistia em iniciar o processo de confecção da máscara. Para esculpi-la, as fontes de inspiração foram *arquetípicas*. Sobre o termo arquétipo, discorre Carl Gustav Jung:

> O termo não tem por finalidade denotar uma ideia herdada, mas sim um modo herdado de funcionamento psíquico, que corresponde ao modo inato pelo qual o pintinho surge do ovo, o pássaro constrói o ninho, um certo tipo de vespa pica o gânglio motor da lagarta, e as enguias encontram o caminho para as Bermudas. Em outras palavras, é um "padrão de comportamento". Esse é o aspecto biológico do arquétipo (JUNG, 2000, p. ixs).

A máscara, quando confeccionada pelo ator, pode aparece como um símbolo, fruto de sua realidade subjetiva. Esse símbolo é baseado em um *arquétipo* inconsciente que ganha um corpo a partir do contato com a mente consciente. Minha ideia era construir o rosto de uma senhora, com linhas de expressão revelando idade avançada, além de um corpo já debilitado pelo tempo.

[3] Quando faço referência ao termo "fantástico", refiro-me a uma estrutura de pensamentos e comportamentos do personagem que se utilizam do exagero.

Os desenhos animados e seus personagens também sempre me interessaram muito. Estudando o assunto, notei que Lola continha, em suas linhas de expressão, características de um *personagem plano*[4]. Esse tipo está bastante presente na linguagem dos desenhos animados e apresenta personalidade clara e bem pontuada, fazendo com que o espectador, ao observá-lo, compreenda imediatamente a sua realidade através de seu comportamento e seus gestos. A simplicidade da estrutura de pensamentos desse tipo de personagem estabelece conexão direta com o espectador e com a história. Quando assistimos a desenhos animados, como os de Pato Donald, por exemplo, entendemos suas necessidades e seus desejos; sua movimentação e suas falas pontuam e definem bem sua personalidade.

Para a construção da cena com Lola, utilizei-me de uma estrutura narrativa cujo discurso é dividido em três partes: introdução, desenvolvimento e conclusão. A cena busca contemplar um dia na vida de Lola. Por fim, encontrei na pedagogia de Jacques Lecoq embasamento técnico e teórico que potencializa o corpo e cria uma relação direta e delicada com o tema do projeto.

Na busca de um ato de criação, a pesquisa organiza procedimentos artísticos que pretendem inspirar e proporcionar autonomia ao ator-criador, que, além de jogar com a máscara, também é o autor de sua dramaturgia e escultor de sua máscara. O processo se inicia na confecção da máscara, passa pela construção do personagem e é finalizado no desenvolvimento do roteiro, solidificando a relação com a máscara e tendo a linguagem corporal como instrumento maior.

Essa pesquisa não tem pretensão de produzir conhecimento absoluto e incontestável, mas busca contribuir com os processos de criações artísticas individuais ou coletivos.

[4] Segundo definição de Seymour Chatman (1978), personagem com traços de personalidade dominantes e evidentes.

1. AS MÁSCARAS E SEUS DESDOBRAMENTOS

O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papier-mâché *a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela e tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem a ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, todo o estilo de sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara.*

(COPEAU apud ELDREDGE, 1975, p. 125.)

Quando iniciei esta pesquisa, decidi estudar alguns teóricos, pedagogos e diretores que desenvolveram pesquisas sobre o universo das máscaras. Esse estudo me proporcionou entrar em contato com um material muito mais extenso e rico do que imaginava. Percebi que precisaria compreender melhor a teoria e a história das máscaras para encontrar o "jogo" e uma boa técnica para o uso da máscara de Lola.

Passei pelas pesquisas de Maurice Maeterlink, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau e Jacques Lecoq além de estudos da *commedia dell'arte*, movimento que ocorreu entre os séculos XV e XVIII na Itália. Todas as leituras também me auxiliaram a fazer escolhas de procedimentos práticos para o processo criativo. Nessa dissertação, optei por abordar brevemente o momento histórico em que houve uma retomada do uso das máscaras na cena teatral e o trabalho de dois desses teóricos pesquisados. Isso porque o objetivo não é fazer levantamento histórico do universo das máscaras, e sim relatar criticamente um processo criativo prático com o uso de uma máscara inteira expressiva.

1.1 A retomada das máscaras

No final do século XIX e início do século XX, a partir de necessidades do Teatro Simbolista, a utilização de máscaras volta a ter ascendência na cena teatral. Nesse momento, o uso das máscaras contribui para um teatro que diminuía a presença constante do "real" nas encenações. No Teatro Simbolista havia valorização de conceitos mais fantasiosos, de livre imaginação, que cessassem a forma neoclássica e o compromisso com a verossimilhança. O mundo deveria ser evocado de forma alusiva e poética. A máscara possibilitaria o alcance da expressão do sobre-humano e do espiritual, levantada pelo movimento simbolista. Buscando uma esfera poética, a presença do ator passa a ser questionada. Maeterlinck discorre, em seu texto *Um teatro de androides*, que a cena é o lugar onde se revela o desconhecido, é o templo do sonho. Ele complementa:

> Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência de vida sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável (MAETERLINCK, 1980, p. 2).

Maeterlinck, importante autor do movimento simbolista, defendia a ideia de que o ator deveria ser "vazio", sem alma. Para ele, a alma dos atores poderia prejudicar o resultado cênico, a poesia. Assim como Maeterlinck, Alfred Jarry compartilhava a ideia de que o ator deveria reinventar-se. Jarry acreditava que, através do uso da máscara, o ator poderia atingir o seu "homem interior". Além das questões estéticas indicadas pela máscara, propunha que o ator passasse por transformações internas no uso desta.

Alguns dos principais responsáveis pela retomada da prática com a máscara em cena foram o inglês Gordon Craig, o francês Jacques Copeau e o russo Meierhold. Todos eles resgataram na *commedia dell'arte* o estudo do uso das máscaras.

Na *commedia dell'arte*, os atores trabalhavam durante anos aperfeiçoando sua técnica de atuação e dedicando quase toda a sua vida à representação de um único personagem. Os personagens eram caracterizados por máscaras que preservavam a tradição de um tipo, instaurando comunicação direta com o público. Restou pouco registro cênico, porém, desse período teatral; por isso os pesquisadores modernistas de teatro foram buscar nos *canovacci*[5] *e lazzi*[6] material para se aprofundarem nos estudos da máscara e do próprio período. Discorre Vinícius Torres Machado sobre a *commedia dell'arte*:

---

[5] Roteiro de ação da *commedia dell'arte*, Indicava entradas e saídas de personagens e o que acontecia; deixava espaços abertos para realização dos *lazzi*.

[6] Cenas fixas das máscaras, que normalmente mostravam alguma habilidade do artista. Espécie de gague ou piada que os atores utilizavam em momentos quando era necessário divertir o público. Cenas bem ensaiadas, podendo entrar em diversas estruturas de *canovacci.*

> A questão do improviso, que parece ter sido o elemento que mais atraiu a atenção dos pesquisadores de teatro, também precisa ser redimensionada, pois a *commedia dell'arte* não era um jogo de improvisos soltos. Na verdade, as trupes italianas foram na Europa o teatro profissional mais rigorosamente fixado, não só pelo que diz respeito à representação e à montagem total do espetáculo, mas também pelos gestos e os *lazzi* (variações pessoais que pertenciam ao repertório de cada ator). A grande particularidade da *commedia dell'arte* é que ela possuía uma maneira de construir a cena na qual a dramaturgia era dividida entre os atores, na ausência de um texto teatral completamente escrito. Pela ideia dominante de que não existiria uma dramaturgia a não ser através de um texto escrito, os espetáculos davam a impressão de serem improvisados (MACHADO, 2009, p. 21).

Para o presente trabalho, selecionei alguns princípios de dois pesquisadores que se aprofundaram no estudo das máscaras para dar luz aos procedimentos técnicos. Como a técnica de uso de máscaras é tema bastante amplo e, respeitando o objeto de estudo desse trabalho, abordarei aqui as pesquisas realizadas por Jacques Copeau e Jacques Lecoq.

1.2 Jacques Copeau

O francês Jacques Copeau foi diretor teatral, crítico e professor de Arte Dramática. Em 1915, viajou em busca de artistas que, assim como ele, almejavam um novo teatro. Passou um mês em Florença, frequentando a escola *Arena Goldoni*, de Gordon Craig[7], sendo influenciado por suas ideias, sobretudo as que valorizavam a linguagem corporal do intérprete e o projeto de visualidade da cena.

[7] O pesquisador inglês Gordon Craig foi quem retomou a possibilidade do uso das máscaras na passagem do século XIX para o século XX. Craig rejeitava os atores que faziam uso de expressões faciais e mímicas exageradas em função de uma interpretação de realismo convencional. Almejava interpretação de estilo simbólico que transformasse o corpo do personagem em uma "figura", obtendo uma silhueta unificada. Para isso envolvia o rosto do ator com máscaras que tirassem a sua personalidade, para distanciá-lo de atuação naturalista.

Após retornar de suas viagens, em 1919, fundou a *École du Vieux-Colombier* (Escola "Velho Pombal"). Iniciou então suas experiências com a máscara, dedicando-se a seu estudo e compreensão. Como os simbolistas, buscava uma qualidade sugestiva de cada elemento colocado em cena, um palco esvaziado e com qualidades simbólicas. Diferente de Gordon Craig, que propunha um potencial poético na teatralidade, independente do texto, Copeau acreditava que o espaço cênico deveria ser esvaziado, abrindo lugar para o dramaturgo. Em suas concepções, a figura do dramaturgo, por ora, mesclava-se com o diretor, e o enredo aparecia como ponto de orientação do projeto teatral. No processo de criação do espetáculo, priorizava o trabalho com os atores para desenvolver caracteres-tipos.

Em sua pesquisa, Copeau desenvolveu um grupo de dez personagens arquetípicos, que representavam os aspectos básicos do comportamento humano, como Arlequim, Briguela, Pantaleão, entre outros. Escreveu, em 1917, sobre essas mesmas máscaras:

> Estas máscaras originais, tão poderosamente caracterizadas, eram como representantes delegados dos temperamentos, dos costumes, das classes sociais, dos ofícios, das paixões e vícios da Itália e, inclusive, para além das fronteiras. Mesmo servindo-se de umas poucas circunstâncias, eram abordadas todas as situações imagináveis e, assim, representavam, sobre feições cativantes, a comédia do mundo (COPEAU, 2002, p. 378, tradução nossa).[8]

Os alunos aprendiam a fazer máscaras que traziam a essência desses arquétipos. Para Copeau, enquanto tateavam a argila durante a confecção, mergulhavam no conhecimento daquele personagem e na fisionomia da máscara revelada. Ao jogar com as máscaras, eliminavam vícios de interpretação e aumentavam o potencial criativo.

Além do trabalho com as máscaras, Copeau parecia convicto da importância que os exercícios físicos, e esportes, tinham em sua escola. Fomentava a ideia de um *interprete-criador*, em vez de um *intérprete-executor*. Para isso estimulava a imaginação e aumentava a flexibilidade corporal dos alunos através da ginástica, da mímica, do ritmo e da dança. Para conduzir o ator

[8] No original: "*Estas máscaras originales, tan poderosamente caracterizadas, eran como los representantes delegados de los temperamentos, las costumbres, las clases, los ofícios, las pasiones y los vícios de toda Italia, incluso más ala de sus fronteras. Aunque fueran pocas, hacían frente a todas las situaciones imaginables y realmente representaban, bajo rasgos cautivadores, la comedia del mundo*".

a um caminho de liberdade criativa e autenticidade, Copeau deu importância ao fato de o ator se expressar sem palavras, ou com palavras inventadas por ele próprio. O corpo parecia uma potência expressiva. Inicialmente utilizava um véu para cobrir o rosto do ator, buscando o alcance da neutralidade de expressão fisionômica.

Com a continuação da pesquisa de Copeau, surge um novo instrumento, a máscara nobre de Jean Dasté. A máscara nobre era confeccionada a partir da técnica do papel machê[9] e tinha semelhança com algumas máscaras do teatro Nô. Essa máscara fez parte do processo pedagógico de Jacques Copeau utilizado na *École du Vieux-Colombier* e era usada como uma maneira de evitar que o pensamento do ator predominasse suas ações. Tendo as expressões faciais bloqueadas, o ator encontrava-se obrigado a traçar uma jornada diferente, que partia da neutralidade e chegava a dramatizações. O treinamento com a máscara baseava-se em improvisações silenciosas, que tinham como principais temas os quatro elementos da natureza, a dinâmica dos animais e situações que envolviam ações humanas. A partir da ideia da máscara, surge a máscara neutra, criada por Jacques Lecoq e Amleto Sartori. Falarei mais adiante sobre Jacques Lecoq, a máscara neutra e suas contribuições para o fazer teatral.

Ao compor personagens com máscaras, Copeau queria que o ator criasse caracteres completos, tanto na aparência quanto no jeito de ser. Seres aptos a ajustar as suas atitudes a uma variedade de combinações cênicas. Segundo Elizabeth Lopes (1991, p. 28), o treinamento de máscara de Copeau "destinava-se a fornecer, ao ator, um instrumento para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar o potencial expressivo", transformando-o em um ator com maiores possibilidades expressivas, adquirindo maior consciência de seu corpo e de seu potencial expressivo.

Em seus estudos, pesquisava-se exaustivamente e através de improvisações um caráter a partir de uma máscara para depois desenvolver um roteiro. Essa maneira de ensaio acabou sendo utilizada por inúmeros artistas pesquisadores do uso da máscara ao longo do século XX. A improvisação era ponto fundamental na sua proposta de trabalho. Em 1929, Jacques Copeau abandona a Escola e, em 1940, torna-se um diretor da *Comédie Française.*

[9] O termo papel machê tem origem do termo francês *papier mâché*, que significa papel picado, amassado e esmagado. É uma massa feita com papel picado misturado na água, coado e depois misturado com cola e gesso. Com esta massa é possível moldar objetos em diferentes formatos e tamanhos.

Além do profundo interesse em utilizar a máscara como potencial para a criação de uma nova dramaturgia e despertar no ator vigor físico, Copeau aborda a máscara como poderoso instrumento pedagógico e de criação. Nesse sentido o encenador contribui notavelmente para a presente pesquisa, que vê na máscara um instrumento valioso que provoca o corpo do ator de diferentes formas.

1.3 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq foi um dos importantes estudiosos e pensadores da pedagogia no século XX e aparece como um norte para a presente pesquisa. Ele chega ao teatro por meio de seu contato com os esportes. Estudou na escola de Educação Física de Bagatella, onde, em 1941, tem seu primeiro encontro com Jean-Marie Conty. Conty era amigo de Antonin Artaud e de Jean-Louis Barrault, jogador internacional de basquete, aviador e o responsável pela educação física na França. Abriu com Jean-Louis Barrault a escola *L´Education par le Jeu Dramatique* ("Educação através da Atuação Dramática"), onde mais tarde Lecoq foi o responsável por ensinar expressão corporal.

Quando saiu da escola de Educação Física de Bagatella, integrou um grupo de jovens atores chamado *Les Compagnons de la Saint Jean* ("Os companheiros da São João"). Em uma visita ao grupo, Jean Dasté convidou alguns integrantes, entre eles Lecoq, para ingressarem na companhia que viria a formar, a *Les Comédiens de Grenoble* ("Os comediantes de Grenoble"). Jean Dasté havia trabalhado com Jacques Copeau e casou-se com sua filha, Marie-Hélenè. Nesse momento Lecoq entra em contato com o jogo da máscara e o Teatro Nô, além de conviver com a ideia de um teatro popular que, de forma simples, pudesse dialogar com uma plateia não familiarizada com as convenções teatrais.

Assim como Copeau, Lecoq pesquisava e valorizava, enquanto instrumento pedagógico, territórios teatrais populares, como a *commedia dell'arte*, a tragédia grega e o uso das máscaras. Porém ele suspeitava de qualquer abordagem mística e terapêutica do teatro e era contrário a qualquer tipo de "incorporação" por parte do ator. Por isso não permitia que seus

alunos permanecessem por muito tempo nos exercícios fazendo uso da mesma máscara. Além da preocupação com o corpo do ator e com o jogo, Lecoq sempre manteve presente em seu trabalho o esporte. O pesquisador não buscava um mero virtuosismo atlético em seus alunos, mas sim uma precisão de movimentos e um estudo aprofundado do corpo.

Em 1948 começa a trabalhar como professor na Universidade de Padova, na Itália. Durante sua estadia no país, desenvolve seu interesse pela *commedia dell'arte* e inicia um profundo estudo sobre esse movimento teatral. Sem possuir máscaras para trabalhar com os seus alunos, começa a frequentar o ateliê de Amleto Sartori e utiliza o espaço para confeccionar suas máscara de papel machê. Posteriormente Sartori decide confeccionar as máscaras para Lecoq e retoma a tradição esquecida de máscaras produzidas em couro. O encontro de Lecoq e Sartori é marcante e rende uma notável parceria que concebe, entre outras máscaras, a "máscara neutra". Sobre o encontro, Simon Murray afirma:

> Em Padova, Lecoq conheceu um jovem escultor e mascareiro chamado Amleto Sartori e embarcou em uma parceria de grande importância para a sua pesquisa e pedagogia: "as máscaras feitas por Amleto e seu filho Donato ainda hoje fazem parte integralmente das minhas ferramentas pedagógicas" (LECOQ, 1987: 109). O conceito de máscara neutra, desenvolvido por Amleto, foi fruto de uma longa discussão com Lecoq e foi inicialmente construído e modelado em torno dos contornos do próprio rosto de Lecoq (MURRAY, 2003, p. 11).[10]

Em 1956 Lecoq funda em Paris a *Ecole Internationale de Theatre Jacques Lecoq*, onde desenvolve e cria uma pedagogia dividida em duas etapas. Na primeira, também o primeiro ano da escola, começa explorando o silêncio que antecede a palavra, incitando os alunos a atingirem um estado que combina calma e curiosidade e busca a neutralidade corporal. Nesse momento entram em contato com máscaras larvárias, máscaras utilitárias, máscaras confeccionadas pelos próprios alunos e com a máscara neutra. Também nessa etapa da organização pedagógica, o aluno passa pelo conceito chamado por Lecoq de *transferências*.

[10] No original: "*In Padua, Lecoq met a young sculptor and mask-maker called Amleto Sartori and embarked on a partnership of great significance for his subsequent research and teaching: 'the masks made by Amleto and his son Donato still make up an integral part of my pedagogic tools today' (LECOQ, 1987: 109). Amleto's concept of the neutral mask was a product of detailed discussion with Lecoq, and was initially constructed and modelled around the contours of Lecoq's own face*".

Pela observação da natureza e de elementos distintos da vida humana, o aluno transfere para seu corpo as dinâmicas e qualidades do objeto observado, transformando-os em movimentos. Lecoq acreditava que é possível "mover"[11] uma árvore, por exemplo, reproduzindo suas qualidades em movimentos corporais. Esse percurso constitui o método das transferências, também utilizado como procedimento dessa pesquisa. A experimentação dessa metodologia será abordada no segundo capítulo da pesquisa.

A segunda parte da pedagogia de Jacques Lecoq é uma continuação de toda a observação e do material criado na primeira parte. Porém, nessa etapa, Lecoq se volta aos territórios teatrais, como Melodrama, *Commedia Dell'Arte*, Bufão, Tragédia, Coro e Palhaço.

Além do método das transferências, utilizarei também no processo experimental da pesquisa a máscara neutra. A máscara neutra prioriza a ação e a receptividade a todo o ambiente externo ao corpo do aluno, sem passar por conflitos internos. A máscara neutra surgiu a partir da máscara nobre de Jacques Copeau e busca fazer com que o rosto do ator desapareça para que o corpo ganhe maior notabilidade. A "neutralidade" que anseia Lecoq, porém, não é pesquisada somente no corpo.

Lecoq almejava que o ator que passasse pela experiência com a máscara neutra encontrasse um estado de ingenuidade e que "descobrisse" os elementos externos ao seu corpo como se fosse a primeira vez. Por essa razão escolhi trabalhar com a máscara antes de iniciar a composição de Lola, acreditando que com esse estado de abertura meu corpo estaria mais atento e disponível para observar e pesquisar atentamente os elementos escolhidos nos procedimentos e transformá-los em rico material para a construção do corpo do personagem.

Esse estado de abertura e descoberta causado pela máscara disponibiliza o ator ao jogo e, além disso, faz com que seja um observador da natureza e da vida como um todo.

[11] O termo está intimamente ligado à noção de incorporar, ser algum outro elemento que não é o corpo humano.

> A escola visa a um teatro de arte, mas a pedagogia do teatro é mais vasta que o próprio teatro. Na verdade o meu trabalho sempre nutriu objetivo duplo: uma parte do meu interesse está focado no teatro, o outro na vida. Eu sempre tentei educar as pessoas para estar à vontade em ambos. Minha esperança, talvez utópica, é que os meus alunos estejam consumadamente "vivos" na vida e que sejam artistas completos no palco (LECOQ, 2002, p. 16, tradução nossa).[12]

Dentro da pedagogia de Lecoq o aluno amplia seu repertório de movimentos e entra em contato com a poesia inerente ao seu corpo. Essa jornada é enriquecida pelo uso das máscaras, que aparecem como instrumentos pedagógicos muito potentes.

Para o pedagogo, a dimensão simbólica é muito importante no fazer teatral, porém sendo nutrida de um conteúdo que está presente na vida. Propõe que a "poesia do corpo" seja utilizada a favor de um teatro que está apto a ser compreendido pelo público. Suas contribuições são amplamente estudadas por pesquisadores do universo da máscara e por educadores com interesse na potência pedagógica das mesmas.

1.4 Organizando pensamentos

A organização de todo o material da pesquisa é fundamental para a experimentação da mesma. Por isso escolhi dividir a fase experimental em etapas, mesclando-a com o referencial teórico, tão fundamental para a escrita. O processo experimental aplica os procedimentos técnicos para a confecção da máscara, a criação do personagem e o desenvolvimento do roteiro da cena.

[12] No original: "*The school´s sights are set on art theatre, but theatre education is broader than the theatre itself. In fact my work has always nurtured a dual aim: one part of my interest is focused on theatre, the other on life. I have always tried to educate people to be at ease in both. My hope, perhaps utopian, is for my students ti be consumate livers of life and complete artists on stage*".

Parte da organização da estrutura do projeto foi pensar na aplicação dos exercícios propostos enquanto procedimentos técnicos. Os experimentos foram executados na sala de ensaio do espaço Casa 11. Os resultados e o processo foram apresentados dentro do grupo CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator), coordenado pelos professores Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, na Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. As apresentações no CEPECA e os retornos dados pelo grupo contribuíram significativamente com a pesquisa. O processo experimental foi dividido em duas etapas: FASE A (criação da máscara e do personagem) e FASE B (desenvolvimento do roteiro da cena e ensaios).

2. FASE A: A CRIAÇÃO DA MÁSCARA E DO PERSONAGEM

A máscara traz em si a possibilidade ou a capacidade de afetar àquele a quem ela (in)forma e, no processo de utilização, o ator se abre para receber as informações que ela lhe sugere e vice-versa. Porém, não se trata de uma generosidade passiva, mas (re)ativa, pois a máscara não faz pelo ator aquilo que lhe é devido. Nesse sentido, ela é determinante: o ator (des)cobre-se com a máscara e esta vai encontrar nele elementos que dialogam com o estado que ela propõe. Em outras palavras, aquilo que o motiva (assumindo o estado proposto) e, por outro lado, como é que o ator motiva (põe em movimento) aquela energia. Manter um estado requer o exercício do corpo-mente, promovendo um domínio técnico que se converta numa segunda natureza para o ator.

(COSTA, 2006, p. 43.)

Neste momento da pesquisa iniciei o processo experimental, que foi realizado em várias etapas. Como mencionei anteriormente, depois de um ano e meio que havia ingressado no mestrado, descobri que estava grávida. A confecção da máscara de Lola e o início dos procedimentos práticos aconteceram antes da gestação. Quando descobri a gravidez, decidi refazer os experimentos práticos, o que ocorreu até se completarem sete meses de gestação. Passados três meses do nascimento de minha filha, voltei à prática, repetindo os procedimentos experimentados antes e durante a gravidez. Os únicos procedimentos que não foram repetidos foram a escolha do tema da cena e a confecção da máscara de Lola.

O interessante da repetição de parte do processo experimental foi perceber os procedimentos de forma diferente a cada vez que eram executados. A cada repetição, coletava novas informações, desenvolvendo novo olhar sobre a pesquisa. O relato a seguir é resultado desses três ciclos de repetições.

A fim de tornar mais didática a exposição, apresento essa fase da pesquisa em cinco procedimentos.

2.1 Escolha do tema da cena

A escolha do tema foi base para todas as etapas seguintes. Como mencionado anteriormente, o tema escolhido foi “amor e solidão”, a partir do qual estabeleci que a protagonista da cena seria, potencialmente, uma mulher idosa que espera por um amor que nunca chega. O contexto: essa mulher estaria em sua casa executando ações cotidianas. Com essas descobertas desenvolvi uma atmosfera para continuar o processo criativo, o que me ajudou a entender o contexto do personagem e da cena.

Escolhi um tema que me parecesse fértil para a criação de um personagem e de uma história. Para isso busquei um assunto que trouxesse sentimentos dúbios ao personagem e conflitos à cena. O fato de Lola ser uma mulher solitária a leva a executar situações cômicas, como

conversar com seu peixe de estimação, e também trágicas, como não ter com quem conversar. Observando os meus alunos e colegas em processo criativo com máscaras e estudando a bibliografia escolhida para essa pesquisa, percebi que sentimentos e sensações que levam os personagens a agirem de modo passional podem, potencialmente, gerar bons conflitos a um enredo com máscaras. Fome, amor, tristeza e disputa trazem esse senso de urgência para a cena. Exemplo disso é o Arlequim da *commedia dell'arte*, personagem que muitas vezes está com fome e por isso se envolve em vários problemas. Essa característica central de Arlequim possibilita movimentos à estrutura da história, com um roteiro com conflitos claros e bem estabelecidos ao público. A tentativa dos personagens em solucionar os conflitos é essencial para o enredo. Nos textos da *commedia dell'arte*, os conflitos vivenciados pelos personagens prendem a atenção do público e criam dinâmica e nível de jogo essenciais ao trabalho com as máscaras.

> Num texto da *commedia dell'arte* sempre se tem como um dos eixos principais os conflitos amorosos protagonizados muitas vezes pelos jovens namorados. Os textos dessa manifestação artística são envolventes e fazem com que, nós leitores, busquemos compreender como se dava o processo de criação de uma peça *dell'arte*, bem como nos remetem para os conflitos, as "armações" dos Zannis, as intrigas dos personagens que representavam a alta sociedade e nos permitem pensá-las na contemporaneidade como uma das possibilidades de encenação no cenário teatral (VIEIRA; PORPINO; 2007, p. 3).

A escolha do tema me auxiliou no desenvolvimento de conflitos e dos "nós narrativos", o que ocorreu na Fase B da pesquisa. Ao escolher o tema percebi que, além de impulsionar a criação artística, aquele assunto contava muito de mim, de memórias e experiências fortes.

Alguns anos antes de iniciar a pesquisa, eu havia passado por uma grande decepção amorosa, que me gerou vários conflitos e dores. Aqueles sentimentos ainda pulsavam dentro de mim e estavam frescos em minha memória corporal, e entendi ser um conteúdo rico para a pesquisa. Os sentimentos que outrora foram vivenciados pessoalmente por mim agora apareciam transpostos para a realidade de Lola, numa criação artística. Esse trabalho não foi o primeiro que me fez reconhecer na manifestação artística meus conteúdos emocionais. Na realidade, ao longo dos anos, fui me percebendo cada vez mais nos personagens que interpretava ou nos espetáculos que dirigia. E nesse processo de reconhecimento fui constatando que a

legitimidade do discurso artístico muitas vezes se dá pelo grau de importância desse para o seu criador. Na escolha do tema da cena, ainda que inconscientemente, estabeleci uma relação entre o meu universo particular e a minha criação artística.

> [...] se o ator consegue estabelecer uma relação íntima entre seu universo interior e sua criação artística, então crescerá seu engajamento pessoal no momento da representação, sua obra assumirá uma importância cada vez mais particular para si e, portanto, sairá menos ileso "dela" (BURNIER, 2001, p. 25).

A escolha do tema foi fundamental para que eu começasse a me apropriar ainda mais do discurso artístico utilizado durante a pesquisa da criação da cena. O tema traz algo importante para mim, logo fortalece o meu processo criativo. A próxima etapa da pesquisa foi a criação da máscara de Lola, tão fundamental para o andamento e o encaminhamento do processo.

2.2 Confecção da máscara inteira expressiva

Nessa etapa me dediquei a criar uma máscara inteira expressiva para a protagonista da cena. Inicialmente imaginava Lola em uma meia-máscara, mas durante o processo percebi que a realidade do personagem parecia estar mais contida no universo de uma máscara inteira.

As máscaras inteiras expressivas podem trazer características humanas em sua escultura; mas, pelo fato de cobrirem o rosto inteiro do ator, acabam, quase sempre, trazendo semblantes com proporções maiores do que as humanas. Isso confere um caráter mais fantasioso e lúdico para os personagens de máscaras inteiras. Como estava em busca de uma plasticidade e de uma poesia que se afastassem minimamente da realidade humana, queria falar de sentimentos humanos através de personagem com corpo além do humano, com maiores proporções, e pensava nos corpos e nas realidades fantasiosas dos personagens de desenhos animados, escolhi trabalhar com uma máscara inteira. Esse contexto de exageros sempre me trouxe encantamento.

As meias-máscaras cobrem parte do rosto do ator e possibilitam-lhe a fala; já a máscara inteira expressiva cobre a cabeça do ator por inteiro, quase sempre o impossibilitando de usar a fala. Trabalhando com a ausência do texto, buscava uma representação que exigisse maior expressividade do corpo do ator.

O referencial teórico de máscaras indica que uma boa máscara deve conter múltiplas feições em uma só, tudo isso para se criar um jogo na cena em que o objeto se destaque em diferentes ângulos (perfil, frontal, diagonal...). Os elementos da máscara, como nariz, queixo e bochechas, devem ser minimamente projetados para o exterior dela, favorecendo a formação de sombras e volumes quando o ator angula sua cabeça. A máscara deve parecer conter diferentes expressões, parecer se mexer.

> Uma máscara que só represente a expressão congelada do momento, a de um sorriso permanente, por exemplo, não pode ficar muito tempo em cena; só pode fazer uma passagem. Uma boa máscara expressiva tem que poder mudar, ficar triste, alegre, feliz, sem nunca ficar definitivamente congelada na expressão de um instante. Esta é uma das maiores dificuldades para a sua confecção (LECOQ, 2010, p. 94).

Porém esse jogo da máscara, tão desejado para a cena, parece não estar presente só na expressão contida nela, mas também na intenção do ator em dar vida a esse objeto, trazendo um ritmo e uma pulsação para a cena. É preciso ainda colocar a máscara em um contexto propício à sua existência. Sobre o tema Fernando Linares comenta:

> A importância das características específicas de uma máscara é apontada, com frequência, como um fator fundamental na obtenção de resultados de maior ou menor significância na qualidade da presença e da expressividade do ator. Não se pode analisar a máscara sob o aspecto meramente estético, como um objeto de arte, pois isto não lhe garante a sua sobrevivência cênica. Um bom exemplo, a respeito desta questão morfológica, é dado pelo diretor e professor Keith Johnstone ao escrever que “uma máscara muito bela pode estar totalmente morta, enquanto um velho pedaço de saco com orifícios em forma de boca e de olhos pode vir a ter uma enorme vitalidade” (JOHNSTONE, 2003, p. 140-141). Isto se aplica inclusive à máscara neutra, porém é mais evidente quando se trata das máscaras expressivas, cuja força e

> eficácia se revelam quando são utilizadas por atores que dominam seus princípios básicos e as tornam vivas ao colocá-las num contexto dramático específico, sem o qual toda máscara teatral perde o seu verdadeiro sentido de existência (LINARES, 2011, p. 60).

Em busca da ousadia que se ganha com a o uso do objeto, a confecção de uma boa máscara, ou pelo menos a tentativa de confeccioná-la, é fundamental dentro desse processo criativo. Como foi dito, uma máscara que "funciona" é aquela que traz jogo para a cena e exprime diferentes sensações, acompanhada dos gestos e movimentações do ator. No meu processo, busquei encontrar esses dois pontos: a confecção de uma máscara que trouxesse jogo à cena e um corpo expressivo por trás da máscara[13].

É importante ressaltar que existem diversas maneiras de se confeccionar uma máscara. Cada mascareiro[14] se utiliza de uma técnica. Geralmente os métodos de confecção de máscaras são pouco encontrados em livros e artigos. Conversei com vários professores, colegas e mascareiros, além de fazer diferentes testes com variados materiais para chegar a esse caminho de confecção. O processo escolhido para esse projeto foi um dos vários que podem ser utilizados para a confecção de uma máscara. É possível que haja métodos mais ou menos eficientes para cada mascareiro; como disse, esse é um caminho entre muitos na jornada que é a confecção de uma máscara.

> Estas máscaras tradicionais, que inspiram os escultores contemporâneos, representam os alicerces para que cada artista sistematize as estratégias para atingir seus próprios resultados. Esta estrutura básica de que cada artista se vale durante as etapas de iniciação para dar vida às máscaras se caracteriza, no trabalho com máscaras, por uma relativa independência em seus procedimentos práticos individuais e determina, consequentemente, a variedade de processos utilizados para o trabalho e a diversidade de caminhos de pesquisa e de resultados estéticos conquistados e por conquistar (LINARES, 2011, p. 70).

[13] Nesse momento atenho-me a falar do processo de confecção da máscara; no próximo capítulo, descreverei mais detalhadamente o trabalho de busca pela expressividade do corpo que defende a máscara.
[14] Mascareiro é um artesão que confecciona máscaras.

Produzir uma máscara envolve tempo, paciência e habilidades mínimas. Esse processo é como dar a luz, “parir” um personagem. A confecção da máscara de Lola aconteceu em aproximadamente dois meses e meio de trabalho. Antes de começar a modelagem, como território fértil para a criação, deixei a imaginação correr solta com o tema da cena e a ideia que tinha de Lola.

Construir o molde

O primeiro passo foi construir um molde usando 5 kg de argila. Utilizei um vaso virado de cabeça para baixo como base, porque modelaria também a parte posterior da cabeça, equivalente às regiões parietal e occipital do crânio humano. Misturei bem os pequenos blocos de argila para evitar que, quando a escultura secasse, não rachasse facilmente. Em meus últimos experimentos, percebi que no processo de confecção alguns pequenos detalhes no manuseamento dos materiais fazem diferença no resultado final.

Iniciei o processo de modelagem pelos elementos da face: nariz, boca, olhos, bochechas e linhas de expressões faciais. A projeção de cada parte da face da máscara é muito importante; bochechas, sobrancelhas e nariz são, particularmente, as que devem parecer “pular para fora”. Esse volume projetado “para fora” da máscara é essencial para que ela tenha jogo quando estiver de perfil. Para criar um personagem com excesso de peso, exagerei nas bochechas, projetei o nariz e criei uma assimetria no rosto – o lado esquerdo diferente do direito –, para tentar garantir movimento e dinâmica para a máscara.

Após finalizar o molde da máscara, deixei-o secando por um período de dois a três dias. Não deixei o molde em contato com a luz direta do sol pois poderia rachar a argila seca. Também não demorei muito para começar a próxima etapa da confecção, isso para, novamente, evitar as rachaduras do molde.

Figura 5 - Bloco de 5kg de argila em cima do vaso de barro.

Figuras 6 e 7 - Molde da máscara visto frontalmente e de perfil.

Empapelamento

Depois que a argila secou, passei uma camada generosa de vaselina em pasta em toda a superfície, para que o empapelamento (depois de seco) não colasse na argila. O próximo passo foi iniciar o empapelamento, feito com jornal, papel *kraft*, água e cola. Este processo consiste em mergulhar uma tira de papel (jornal ou *kraft*) na mistura de cola e água e aplicar sobre a modelagem em argila.

Como construí uma cabeça inteira, iniciei o processo empapelando o lado esquerdo do molde e, na sequência, o lado direito, para que fosse possível descolar o empapelamento seco do molde e colar uma parte na outra. Fiz sete camadas em cada lado da máscara. Após finalizar o lado esquerdo, retirei, com a ajuda de uma espátula, as sete camadas secas. Retirar o empapelamento do molde exigiu paciência e cuidado para que não rasgasse a estrutura. Repeti o mesmo procedimento no lado direito. Após ter as duas estruturas de empapelamento, iniciei a emenda. Sobrepus uma estrutura na outra e, com a mesma mistura de cola branca e papel, uni as duas partes. Apliquei cinco camadas de empapelamento na junção das duas estruturas. Em seguida pintei de branco a estrutura (que aos poucos se torna a máscara) para iniciar o processo de acabamento e pintura.

Figura 8 - Molde de argila.

Figura 9 - Estrutura de empapelamento pintada de branco.

Acabamento e pintura

Sobre a estrutura da máscara feita de empapelamento (figura 9), apliquei massa corrida para corrigir as imperfeições e deixar a "pele" de Lola mais plana. Passei três camadas finas de massa corrida e, após secar, lixei. Depois de lixar, a máscara ficou pronta para receber a pintura. Como gostaria que Lola tivesse um tom de pele parecido com o de alguns personagens de desenhos animados, usei uma cor de pele rosada mais puxada para uma realidade fantástica. Em uma das conversas que tive com a mascareira Elisa Rossin[15] , ela me sugeriu que fizesse a primeira camada de tinta com um tom mais escuro do que a cor que gostaria de obter como tom final da pele. Sendo assim, para a primeira camada de tinta, usei um tom de vermelho, seguido de uma camada de laranja, uma de amarelo e duas de cor tom de pele rosada.

[15] Elisa Rossin é atriz, mascareira, figurinista e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisa a linguagem da máscara desde 1999. Em 2015, inicia sua pesquisa de doutorado na USP, "A matéria em movimento: máscaras e mascaramentos na cena contemporânea", sob a orientação do professor doutor Felisberto Sabino da Costa.

Figura 10 - Acabamento feito com massa corrida.

Figura 11 - Estrutura com o acabamento de massa corrida e lixa.

Figura 12 - Acabamento feito com a lixa.

Figura 13 - Máscara pintada de vermelho recebendo a segunda camada de tinta em tom de laranja.

Chegando à cor que escolhi como o “tom da pele” da máscara, parti para alguns acabamentos finais: o início da pintura das linhas de expressões e da maquiagem. Cortei duas perucas e apliquei-as, parte por parte, com cola quente, na cabeça da máscara. Também com a cola quente colei os brincos. Com tinta, pelo menos dois tons mais escuros que o tom da pele da máscara, fiz contornos abaixo das linhas de expressões para salientar as marcas expressivas e trazer movimento e jogo para a máscara na cena. Usei um *blush* de maquiagem tradicional para salientar as grandes bochechas de Lola e pintei os seus lábios com tinta vermelha.

Figura 14 - Máscara com o tom da pele escolhido e com a peruca e os brincos colados.

Também fiz acabamento na parte de dentro da máscara, passando duas camadas de látex para impermeabilizá-la. Ao transpirar, o meu suor poderia comprometer o empapelamento, caso a máscara não estivesse impermeabilizada na parte interior. Experimentei a máscara e percebi que ela não ficava fixa em minha cabeça; colei, com cola de sapateiro, pedaços de espuma em pontos de apoio, que deram estabilidade para a minha cabeça dentro do objeto. Para garantir boa execução de movimentos, é muito importante que a máscara esteja bem fixa e confortável na cabeça do ator.

Além de dar segurança e estabilidade aos movimentos, os pedaços de espuma separaram o meu rosto da máscara, aliviando o contato do meu nariz, por exemplo, com sua parte interna e facilitando a minha respiração. Muitos teóricos consideram essa distância saudável.

> Mas já dissemos que a interpretação com a máscara necessita de uma distância, indispensável, entre a máscara e o rosto do ator. É preciso, para isso, que a máscara seja maior (ou menor) do que o rosto. Uma máscara expressiva feita na dimensão exata do rosto do ator ou, pior, que lhe cole no rosto é impraticável. É uma máscara morta! (LECOQ, 2010, p. 93).

Quando decidi confeccionar a máscara de Lola maior que a dimensão da minha cabeça, não foi pensando nessa distância entre meu rosto e o objeto que Lecoq considera tão fundamental. Buscava mesmo era criar um personagem com proporções exageradas, trazendo caráter fantástico à história. É importante dizer, porém, que esse espaço entre a máscara e meu rosto me ajudou muito a conseguir usar a máscara por mais tempo, por arejar a parte interna.

O nascimento: Lola

Depois do longo processo de trabalho, a máscara finalmente ficou pronta. A alegria de tê-la finalizado me motivou e me orientou às próximas etapas práticas da pesquisa. Olhando para a máscara consegui visualizar muito além do que só a expressão do rosto de Lola; aos poucos começava a imaginar a sua personalidade e seus movimentos pelo espaço. Minha avó paterna tem uma irmã chamada Lola, ela tem o rosto bem redondo, cabelos encaracolados e é uma senhora gordinha e simpática. Quando iniciara o processo criativo da pesquisa, não me dei conta de que, de alguma maneira, a construção da personagem foi inspirada nesta minha tia

avó. Ao ver a máscara pronta e ainda sem nome, percebi que Tia Lola fora a grande inspiração para o personagem e peguei seu nome emprestado: ele parecia perfeito para a máscara.

Aos poucos fui me dando conta de que Lola, de alguma forma, também expressava uma porção de mim. A porção que teme a solidão e que espera um amor que nunca chega. Esse amor dos desenhos animados, de fazer levitar o sujeito e brotar corações desenhados nos olhos. Ao me perceber em Lola, passei por uma grande transformação: descobri um daqueles conteúdos que a vida revela no momento mais oportuno. O fato de me reconhecer em Lola me proporcionou um grau de consciência e autoconhecimento que ampliou meu potencial artístico e corroborou com o desenvolvimento do personagem. Aceitar que Lola mora em mim foi aceitar que tenho dificuldade em lidar com a solidão e que ainda tenho medo de ficar sozinha. Foi muito interessante reconhecer o potencial de autoconhecimento no processo de construção de uma máscara; no início da pesquisa não tinha ideia de que a reflexão sobre esse processo me levaria a reconhecer tantas questões pessoais.

Figura 15 - A máscara pronta: linhas de expressões delineadas, perucas, brincos e maquiagem.

Digerir informações de nossos conteúdos inconscientes nem sempre é tarefa fácil; precisei de tempo para assimilar esse processo. Se algumas dessas características mais marcantes de Lola estavam, antes, em mim, concluí que seria interessante para o processo acessar esse conteúdo interno para conseguir desenhar essa solidão do personagem, o que se daria mergulhando em meu universo íntimo.

Na ocasião me senti mais presente no processo, apropriando-me do personagem e do discurso da cena. Entendi que contar a história de Lola era algo que fazia muito mais sentido para mim na medida em que ela expressava sentimentos urgentes a mim. Foi então que me permiti um tempo para pensar sobre o que o amor e a solidão significam para mim. Pensar em por que

tenho medo da solidão e por que o amor ainda me assusta. Pensar também em como falar desses sentimentos. Refletir sobre esses aspectos foi muito importante para prosseguir.

Após refletir sobre meus aspectos presentes em Lola, dei-me conta de que, também nas máscaras confeccionadas por meus alunos, havia no resultado final um conteúdo pessoal bastante particular de cada um, algo quase sempre fruto da realidade subjetiva de quem a criou. Por exemplo, um aluno expansivo imprimia traços dessa expansividade na sua máscara, um aluno tímido trazia a sua timidez... Comecei a compreender que o que é exteriorizado na máscara, muitas vezes, acusa uma realidade psíquica de quem a confecciona, um conteúdo quase sempre inconsciente. Essa é uma percepção muito pessoal, o processo de confecção indica muitos outros aspectos suscetíveis a diferentes leituras. Mas meu olhar caminhou muito para esse ponto, o de que "o escultor se revela na máscara". Essa observação tem a ver com minha formação de psicóloga, e considero interessante reconhecer a subjetividade de um indivíduo em sua expressão artística. Edward C. Whitmont, no livro *A busca do símbolo*, comenta esse fenômeno seguindo abordagem da Psicologia Analítica proposta por Jung:

> [...] Jung considera a produção imagética espontânea, os sonhos, as fantasias e as expressões artísticas como fontes vitalmente indispensáveis de informação e orientação fornecidas pelo aspecto saudável – não patológico- da psique. De acordo com esta opinião, o sonho (e isso se aplica também à expressão de fantasia e à expressão artística na medida em que não são planejadas), "como a expressão de um processo psíquico involuntário e inconsciente além do controle da mente consciente [...] mostra a verdade e a realidade interiores do paciente como realmente são: não como eu conjecturo que sejam e não como ele gostaria que fossem, mas como elas são [...] (WHITMON, 2004, p. 34).

Procurei, porém, não me atentar apenas aos meus conteúdos pessoais revelados através da máscara. Busquei transformar conteúdos pessoais em características do personagem para chegar a um trabalho cênico com expressividade e com discurso potente.

2.3 Improvisação com a máscara neutra

Nos últimos cinco anos utilizo a máscara neutra em aulas, ensaios e processos criativos. Desempenhando o papel de facilitadora em processos com a máscara, tenho a oportunidade de observar o corpo do ator que a utiliza e a forma como a ferramenta auxilia o seu trabalho corporal. Abordei experimentos com essa máscara nessa pesquisa a fim de preparar o meu corpo e meu estado para a atuação com a máscara inteira expressiva. Tive de lidar, porém, com a dificuldade de estar experimentando o procedimento em meu próprio corpo sem ter alguém de fora me observando.

Repeti o procedimento com a máscara neutra algumas vezes; a cada repetição, descobria novos elementos: minha respiração, a maneira como movimento meus pés e minhas mãos, o meu caminhar, o meu olhar e a forma como percebo o mundo. Além de conquistar uma limpeza de movimentos, percebi que, ao passar por improvisações com a máscara, também atingia um esvaziamento de pensamentos, um estado interessante para começar o processo criativo. Descobri que, depois de passar pelo trabalho com a máscara, sentia-me mais disponível e curiosa em relação aos fenômenos externos ao meu corpo.

Toda a prática desse procedimento foi filmada. Logo após os experimentos com a máscara neutra, assistia à filmagem e fazia anotações de como havia sido estar dentro do exercício e como observá-lo nos vídeos. Assistir ao material filmado me ajudou a perceber a importância desse procedimento para o processo artístico. Notei em meu corpo algo que observo no corpo dos meus alunos e dos atores que dirijo quando trabalho com a máscara neutra, um corpo menos “viciado” em movimentos cotidianos e um olhar poroso e curioso em relação à vida.

A máscara neutra busca representar um rosto dito “neutro”, em estado de calma e equilíbrio. Geralmente quando o ator utiliza a máscara, tende a se tornar mais receptivo ao meio externo e ao seu corpo. Jacques Lecoq ressalta que a conquista total da neutralidade nunca será atingida, mas que sua busca é parte do exercício com a máscara. Afirma ainda que “é claro

que não existe algo como a neutralidade absoluta e universal. É meramente uma tentativa”[16]. Eduardo Tessari Coutinho discorre sobre essa neutralidade na cena.

> A neutralidade é estar presente em cena sem contar nada, a não ser: "eu estou aqui". A plateia, ao se deparar com um mimo na postura neutra, deve ver um ser cheio de energia e pronto para começar algo. Sabe que ele está presente em cena e pronto, mas não se sabe para quê (COUTINHO, 1993, p. 106).

Esse estado de equilíbrio antecede a ação e o movimento e busca trazer ao ator que usa a máscara uma calma, sem nenhum conflito psicológico. A pesquisa é o ponto central da pedagogia de Jacques Lecoq. A máscara tem caráter pedagógico e é utilizada como ferramenta de base no processo de aprendizagem proposto por ele. A máscara usada por Lecoq é confeccionada em couro e foi desenvolvida pelo italiano Amleto Sartori a partir da ideia da máscara nobre de Jacques Copeau. Assim como no trabalho com a máscara nobre, de Jean Dasté, a máscara neutra tem a intenção de cobrir o rosto do ator fazendo com que seu corpo e seus movimentos sejam mais visíveis. Além disso, essa máscara não tem passado nem futuro, vive no presente e vê tudo como se fosse a primeira vez. Isso faz com que o ator vivencie intensamente cada momento do trabalho, “descobrindo” seu próprio corpo e cada elemento que observa. Além dos pontos almejados por Copeau com a máscara nobre, no trabalho com a máscara neutra Lecoq também espera que o ator conquiste esse estado de total recepção ao meio externo, criando uma disponibilidade maior ao jogo.

> Essencialmente, a máscara neutra permite que o ator se abra para perceber o espaço que o cerca. A máscara o coloca em um estado de descoberta, de recepção e liberdade. Faz com que ele veja, escute, sinta e toque aspectos elementares da vida com o mesmo frescor de iniciantes (LECOQ, 1997, p. 214, tradução nossa).

Na experiência o ator se vê apto a fazer uso de seu corpo como meio de comunicação e descobre a potencialidade dos gestos que antecedem as palavras. Lecoq defende a ideia de que o trabalho com a máscara oferece ao ator uma base sólida para que possa ter um corpo desperto e disponível para a representação teatral. A máscara é um dos primeiros territórios

[16] No original: “*Of course there is no such thing as absolute and universal neutrality, it is merely a temptation*” (MURRAY, 2003, p. 72).

experimentados dentro da pedagogia de Lecoq, ele acredita que, após passar por exercícios com a máscara, o ator conquista um corpo com maior prontidão para fazer uso de outras máscaras, como as máscaras larvárias, as máscaras expressivas e as meias-máscaras.

O tema de improvisação com a máscara escolhido para essa pesquisa foi o *Despertar*. Esse exercício faz parte da organização pedagógica de Lecoq. Na improvisação do *Despertar*, o ator inicia em estado de repouso, "despertando pela primeira vez". O que a máscara faz ao despertar pela primeira vez? Como ela se movimenta? A improvisação orienta o ator a observar os movimentos e ações mais básicas do ser humano, como a respiração, o andar e o enxergar o mundo externo ao corpo físico. A escolha pelo *Despertar* como improvisação se deu pelo fato de que o tema poderia me trazer a possibilidade de enxergar o que está fora de meu próprio corpo como se fosse a primeira vez.

> Essa improvisação leva sempre às mesmas constatações. Alguns alunos têm a tendência a movimentar, primeiro, as mãos, os pés, para descobrir seu próprio corpo – é quando um fenômeno extraordinário se apresenta a eles: o Espaço! (LECOQ, 2010, p. 73).

Repeti o procedimento três vezes e, ao final, constatei alguns pontos fundamentais para a pesquisa. Percebi que posso tomar muito mais tempo em cada movimento feito em cena, explorando as descobertas que faço através do olhar da máscara. Descobrir o meu próprio corpo é essencial para utilizá-lo como ferramenta de trabalho, para a criação de personagens expressivos. Notei ainda que a máscara neutra, com certeza, é uma ótima maneira para iniciar e fomentar o processo criativo. O experimento com ela me propiciou uma abertura e um estado de calma muito importantes nesse contexto.

> Embora a máscara neutra não seja uma máscara para apresentações cênicas, qualquer um que observe estes exercícios terá sua atenção voltada para o corpo todo do ator que a usa, as qualidades excessivamente expressivas do rosto são apagadas, rendendo-se a uma atitude neutra. Posteriormente, quando a máscara neutra é descartada, supõe-se que essa total consciência corporal adquirida (através do uso da máscara) auxiliará o ator a abordar diferentes formas de caracterização de personagens (MURRAY, 2003, p. 73, tradução nossa).[17]

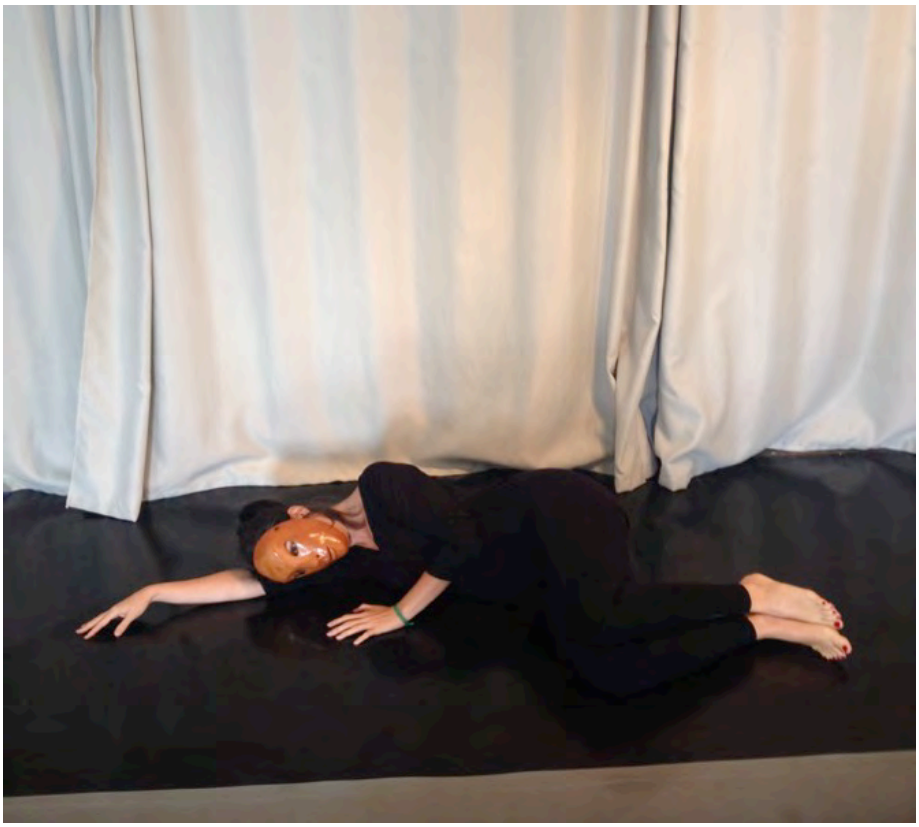

Figura 16 - Improvisação com a máscara neutra.

Após passar por essa improvisação, senti-me aberta e disponível para iniciar o processo e o jogo com a máscara de Lola. Meus movimentos estavam mais delineados no espaço, meu olhar mais aguçado, meu rosto mais relaxado e minha respiração mais calma.

[17] No original: "*Although the neutral mask is not a mask for performing, any observer of these exercises will have their attention directed towards the whole body of the wearer, now that the overly expressive qualities of the face are erased and rendered 'neutral. Later, when the neutral mask is discarded in actual performance, the supposition is that this total body awareness will serve the actor well when tackling different forms of characterization*".

2.4 Observação da máscara confeccionada e exercício das transferências

Após o trabalho com a máscara neutra, havia maior disponibilidade em descobrir novos elementos na máscara de Lola e passei a enxergá-la como se fosse, de fato, a primeira vez. Por mais que algumas características pontuais do universo da máscara já estivessem em meus pensamentos, precisava ainda descobrir cada parte do rosto de Lola, cada linha de expressão. Observei a máscara repousada no chão e também, com a ajuda de um espelho, observei o objeto vestido em mim. Vi bochechas ressaltadas que acusam um sobrepeso, no entanto vi também delicadeza contida nos pequenos lábios, nos brincos de pérolas e nos cabelos bem ajeitados. Quando olhava para Lola, imaginava um universo lúdico que a acompanha, que traz grandes objetos, movimentos exagerados e uma história de caráter fantástico.

A etapa seguinte foi escolher elementos que me auxiliassem na construção de seu corpo e que dialogassem com as características presentes na máscara. Iniciei a pesquisa das transferências.

Nos exercícios de transferências, o ator elege um elemento como estímulo e ponto de partida e posteriormente busca encontrar, em seu próprio corpo, uma movimentação que transponha as qualidades e a dinâmica desse elemento. Esse procedimento da pedagogia de Jacques Lecoq me parece bastante eficaz para a construção da base do corpo do personagem, auxiliando o ator a encontrar elementos de expressividade. Os exercícios das transferências têm como objetivo explorar diferentes possibilidades de movimentação e fazer expressarem-se no corpo do ator os fenômenos plásticos inerentes a elementos externos ao corpo humano. O elemento que serve como estímulo para o ator pode estar presente na natureza, nas artes plásticas ou na vida cotidiana (como um animal, o plástico, a cor azul, uma árvore, etc.).

O ator encontra dinâmicas e qualidades do elemento observado, transpondo-as para seu corpo, em forma de movimentos. Inicialmente, nota-se dificuldade em pesquisar movimentos em um elemento estático como o papel. A instrução é sempre pensar que existe um movimento inerente a tudo, inclusive ao que está parado. Nessa etapa é importante evitar processos de "racionalização" e pensamentos lógicos. Algo que os professores do método de Lecoq usualmente sugerem aos alunos é que direcionem os movimentos para a pélvis (o centro do

corpo), e não para a mente; essa sugestão auxilia o ator a estar mais receptivo à pesquisa corporal no momento de realizar as transferências. Lecoq descreve assim esse processo:

> Duas abordagens são possíveis nessa metodologia. A primeira consiste em humanizar um elemento ou um animal, dar-lhe um comportamento, fazer com que tome a palavra, colocá-lo em relação com os outros [...] Fazer o fogo falar é expressar a angústia ou a raiva. Humanizar o ar e realçar a falta de pontos de apoio, o movimento perpétuo, os ritmos indecisos do vento que se movimenta para lá e para cá, sem nunca prender-se em algum lugar. A segunda possibilidade de transferência consiste em inverter o fenômeno. Parte-se do personagem humano, que progressivamente, em certos momentos da interpretação, deixa transparecer os elementos ou animais que constituem profundamente. Vejamos, por exemplo, um homem que, procurando alguma coisa em sua carteira, fará surgir camundongo que há dentro dele, um outro começará a queimar de raiva ou de amor, etc. Nessas identificações, depois de ter experimentado o maior número possível de dinâmicas naturais ou animais, o ator (ou o autor) está pronto para servir-se dessas experiências, às vezes de modo inconsciente, para alimentar os personagens que deve interpretar (ou escrever), e assim mostrar alguns de seus traços profundos (LECOQ, 2010, p. 80).

Escolhi dois elementos para iniciar o processo de investigação do corpo de Lola: o ferro e o leão-marinho.

Primeiro elemento: ferro

Para a pesquisa de um corpo pesado, escolhi como primeiro elemento o ferro, um elemento químico que, à temperatura ambiente, encontra-se em estado sólido. Atualmente o ferro é utilizado extensivamente para a produção de aço, liga metálica e para a produção de ferramentas, máquinas, veículos de transporte (automóveis, navios, etc.). Serve como elemento estrutural de pontes, edifícios, além de uma infinidade de outras aplicações.

O material, em estado sólido, quase sempre é “pesado”. Quando experimentei transpor o material, cheguei a diferentes observações. Por meio de vídeos e fotos observei,

principalmente, o material em dois estados: sólido e fundido. Pesquisei no meu corpo as dinâmicas observadas. Movimentei-me pelo espaço de pesquisa fazendo as transferências, transpondo a qualidade do ferro para braços, tronco, pernas, pescoço e cabeça.

A transposição do ferro para o corpo me trouxe movimentos com um tônus tensionado e direcionado ao centro da Terra. Notei uma tensão que puxava meu corpo para baixo, provocando uma série de movimentações lentas e pesadas. Além da transferência do elemento em estado bruto, experimentei o ferro em transição, sendo derretido. Experimentar essa transição (o ferro sendo fundido em alta temperatura) me permitiu trabalhar com uma variação de energia. A fundição do ferro é um fenômeno que modifica a composição da matéria e libera ou absorve energia. No processo de aquecimento da matéria, há uma energia acumulada, que na pesquisa das transferências resultou em um tremor no meu corpo e em movimentos que pareciam emergir de dentro para fora.

Após experimentar o ferro transposto para meus movimentos, prossegui realizando a pesquisa da "humanização do elemento" ferro através de porcentagens. Utilizo esse processo em minhas aulas. Por exemplo, se um ator escolhe a borracha como elemento de pesquisa, ele começa o exercício se movimentando no espaço com movimentos 100% borracha e termina com movimentos 100% humanos, mas com base no elemento borracha, criando um corpo humano com características de borracha.

Decidi inserir a "humanização do elemento" como parte desse procedimento por conta da vivência experimentada dentro de um grupo de estudos coordenado pelo orientador desse trabalho, o professor Eduardo Tessari Coutinho. Relatarei, ainda que brevemente, essa experiência, pois ela contribuiu muito para esse projeto e me permitiu reestruturar e organizar o processo da pesquisa.

No período de setembro a dezembro de 2015, participei do grupo mencionado, encontrando-me quinzenalmente com os pesquisadores Victor de Seixas, Lívia Tejas e Eduardo Tessari Coutinho no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. O coordenador do grupo me convidou para conduzir quatro sessões, aplicando nos outros três

pesquisadores parte do processo experimental de minha pesquisa. Decidi aplicar a Fase A; porém, como não tínhamos muito tempo para o trabalho, pulei a etapa de confecção de máscaras e trabalhamos já com máscaras prontas confeccionadas por Rodrigo Veloso, Paulo Candusso e Lívia Tejas.

Figura 17 - Máscaras utilizadas pelos atores do grupo de pesquisa para experimentos práticos.

Figura 18 - Eduardo Tessari Coutinho, Victor de Seixas e Lívia Tejas escolhendo material para executarem a metodologia das transferências.

Os integrantes do grupo passaram por exercícios com a máscara neutra e observaram as máscaras que escolheram utilizar para o experimento. Posteriormente chegaram ao exercício das transferências de materiais (corda, plástico, jornal, espuma, etc.). Nesse momento resolvi trabalhar também com a “humanização” dos elementos de transposição e notei que os atores compreendiam e absorviam bem os materiais, transformando-os progressivamente em figuras humanas. Esses experimentos foram fundamentais para que eu observasse parte da minha pesquisa, desenvolvendo melhor compreensão da organização dos procedimentos e verificando o potencial da utilização das transferências dentro do processo experimental. Percebi também que o exercício da “humanização” me auxiliaria a chegar ao corpo de Lola. Como já havia feito a transferência do ferro, voltei para o espaço e pesquisei novamente esse procedimento, dessa vez acrescentando o processo de “humanização”.

Figura 19 - Experimentos práticos das transferências.

Comecei experimentando me mover pelo espaço com movimentações de um corpo composto por características 75% de ferro e 25% humanas; em seguida a porcentagem aumentou para 50% de características humanas e 50% de ferro, depois 75% humanas e 25% de ferro, até chegar a um corpo 100% humano com base no elemento ferro. Esse exercício é bastante eficaz para que se compreenda de que forma as características do elemento escolhido para a transposição (no meu caso, o ferro) podem se transformar em movimentações humanas. Nessa etapa constatei que, à medida que fui abandonando a forma do ferro e me aproximando de um corpo humano, elementos ricos para a composição do corpo do personagem foram aparecendo: tremor excessivo, pernas pesadas e dificuldade de locomoção.

Segundo elemento: leão-marinho

A escolha por esse animal se deu pela relação de seu tamanho e sua forma de deslocamento com a imagem de Lola que morava no meu imaginário. O leão-marinho é um mamífero semiaquático que vive em regiões de baixas temperaturas. Vive em praias e costões rochosos e frequentemente é confundido com focas. No entanto, as focas não têm orelha externa; ao contrário dos leões-marinhos, elas tem uma minúscula abertura do ouvido, mas que lhes permitem excelente audição. Os leões-marinhos chegam a pesar 300 kg e ter 3 metros de comprimento.

Observei e estudei várias imagens e vídeos do animal parado e em deslocamento. Depois passei à experimentação: movimentei-me no espaço buscando reproduzir os movimentos do animal no meu corpo. Encontrei dificuldade em me deslocar como o leão-marinho. Utilizei bastante ondulação na coluna, trabalhando o andar em posição de barriga para baixo e me arrastando pelo espaço com a ajuda das duas mãos. Após a tentativa de reproduzir em meu corpo o corpo do animal como ele é, passei pela “humanização” do animal. Iniciei me deslocando pelo espaço buscando reproduzir 100% dos movimentos do animal em meu corpo. Na sequência tentei reproduzir 75% de movimentação animal com 25% de movimentação humana, e assim prosseguindo até chegar a um corpo humano com base no leão-marinho.

Através desses experimentos coletei uma série de novos movimentos e características que poderiam estar presente no corpo de Lola: a forma lenta como angula a cabeça e olha de um lado para o outro, o corpo pesado e o andar com um balanço.

A angulação lenta da cabeça encontrada nesse procedimento me pareceu bastante útil para Lola. Com a utilização de máscaras é importante que o ator trabalhe sempre com a angulação de cabeça, pontuando suas intenções e fazendo comentários com a plateia através da triangulação[18]. O andar com balanço me trouxe a ideia do desequilíbrio do personagem, que justifica o uso de uma bengala (comportamento bastante comum entre idosos). O peso dos movimentos do leão-marinho me ajudou a também encontrar o peso do corpo de Lola.

2.5 Criação do corpo do personagem

Todos os experimentos anteriores forneceram, além da criação da máscara, uma estrutura de movimentos que caminham para a criação do corpo de Lola. A ideia foi passar por experimentos que me auxiliassem a coletar elementos de base para a construção de corpo com gestos expressivos e bem pontuados para sustentar o jogo com a máscara. Após coletar e organizar o material desenvolvido nos procedimentos anteriores, busquei "dar vida" à máscara para que nas próximas etapas da pesquisa conseguisse iniciar a criação do jogo cênico.

> Uma máscara teatral, após ser concluída pelo seu escultor, deve continuar incompleta. Ela é um instrumento que depende exclusivamente do ator para ter vida própria, pois como objeto plástico só adquire sentido em sua interface com a expressividade do corpo do ator que, por sua vez, se vale da energia expressiva da máscara para construir um sistema expressivo codificado (LINARES, 2011, p. 68).

[18] A triangulação é uma técnica usada por atores que fazem uso de máscaras em cena. A técnica é o comentário que o personagem faz para a plateia através de seu olhar. Esse olhar ressalta a intenção do personagem em relação à trama.

Durante o longo processo de confecção, cada vez mais fui compreendendo a natureza daquele personagem, e minha imaginação começou a desenhar em pensamentos as características daquele corpo. Confeccionar minha própria máscara foi uma etapa muito importante dentro do processo e fez com que me apropriasse cada vez mais do personagem e do processo criativo. A cada etapa da confecção conhecia mais Lola e entendia melhor o seu universo.

> Antes de o ator vestir uma máscara ou introduzir nela seu rosto, por se tratar da mesma pessoa que a construiu, esta pessoa já esteve dentro dela, pois, ao construí-la, o mascareiro já a habita (AMARAL, 2002, p. 47).

Além de me expressar na construção da máscara, que me trazia a sensação de já ter habitado nela, percebi que há também um conteúdo que vai tomando forma, que está além da minha vontade. Nesse momento senti que o personagem de fato estava nascendo, com características e personalidade próprias. Para Keith Johnstone[19] (2003), a máscara é "um dispositivo para expulsar a personalidade para fora do corpo e permitir que um espírito tome posse dela". Em busca desse *espírito*, que para mim representa o estado de Lola, iniciei experimentações com a máscara.

Na primeira improvisação, tive dificuldade em respirar dentro da máscara. Senti necessidade de ampliar os furos do nariz e dos olhos e aumentar o corte da parte de trás da "cabeça" de Lola. O cabelo do personagem acabou cobrindo mais minha nuca, aumentando a ventilação dentro da máscara. Resolvido o problema da dificuldade de respirar, retomei a movimentação pelo espaço com a máscara. O peso nas pernas, a lentidão e a dificuldade do personagem em se locomover eram resultados das experimentações nos exercícios de transferências.

Durante essa etapa do processo, fiz uma pausa nos experimentos e participei de uma oficina com a palhaça Gardi Hutter[20] no Circo da Dona Bilica, em Florianópolis. Ela sugeriu que cada aluno levasse uma proposta de cena para que desse uma orientação artística. Achei que seria produtivo e um bom estímulo mostrar uma entrada de Lola, mesmo que seu corpo ainda não estivesse totalmente definido.

---

[19] Keith Johnstone é encenador inglês que tem grande influência na improvisação teatral. É autor do livro *Teatro de improvisação*.

[20] Gardi Hutter nasceu na Suíça em 1953 e é uma das mais importantes comediantes de seu país, além de ser uma referência mundial na arte da palhaçaria.

Fui até um brechó de Florianópolis e comprei algumas peças de roupas: vestido longo florido, pantufas, *hobby* e bengala. Apresentei para Gardi uma passagem simples: Lola entrava em cena, sentava em uma cadeira, ligava um som e aos poucos dançava uma música que tocava na rádio. Quando coloquei a máscara em cena pela primeira vez, algo inusitado aconteceu: movimentos que não estavam previstos ganharam vida, e Lola pareceu tomar conta do meu corpo. Adotei um tremor incessante que me pareciam resquícios das transferências do ferro derretendo, o que pareceu funcionar muito bem com o público. Gardi gostou muito do jogo da máscara e deu um retorno bastante rico quanto ao corpo de Lola e à dramaturgia da cena. O que para mim seria apenas uma improvisação ganhou forma e se transformou no embrião de uma pequena cena.

A diretora Gabriela Winter[21], que também estava presente no curso de Gardi Hutter, assistiu à cena e me convidou a apresentá-la no *Clownbaret*, um cabaré de palhaços dirigido por ela. Com bastante receio e preocupada com a cena inacabada, encarei o convite como uma provocação para reforçar a pesquisa e desenhar o corpo de Lola dentro daquela situação. Trabalhei na cena e gerei um material de cinco minutos. A apresentação no *Clownbaret* foi bastante importante para esse processo, pois pude sentir a reação do público e consegui selecionar os movimentos de Lola que pareciam funcionar mais. Essa cena me rendeu novos convites, e acabei apresentando o mesmo material no *Cabaré da Laje* e no *Sarall*, ambos na cidade de São Paulo.

No *Sarall* experimentei apresentar Lola em outra situação, tentando dançar balé com roupa de bailarina. Ao final de cada apresentação, procurava conversar com alguns espectadores para perguntar o que eles achavam, o que parecia funcionar na cena, quais elementos do personagem traziam comicidade e quais momentos faziam mais sentido dentro do tema “amor e solidão”.

[21] Gabriela Winter é diretora, criadora do Clownbaret, palhaça, atriz e preparadora de elenco.

Figura 20 - Lola em cena no Clownbaret*, em dezembro de 2014, no Beco, São Paulo-SP*.

Figura 21 - Lola em cena no Sarall, *em março de 2015, na Casa 360, em São Paulo-SP.*

O corpo de Lola aos poucos começou a aparecer: andar lento e arrastado, dificuldade em executar movimentos rápidos, respiração ofegante, tremor e curiosidade. Os procedimentos da Fase B, além de servirem para o desenvolvimento de uma cena, foram fundamentais para definir o corpo de Lola. Sem dúvida usar a máscara foi essencial nesse processo de encontrar o corpo e o estado de Lola. De fato, algo acontece quando visto a máscara, como se a natureza do personagem ganhasse vida em meu corpo. Além disso o contato com o público me parece de extrema importância para a criação da cena: a cada reação sua, uma nova possibilidade de jogo. Essas apresentações foram muito importantes e me fizeram entender a força de Lola em cena.

> Com a máscara, sentimos subitamente uma força e uma segurança totalmente desconhecidas. Tendo o rosto oculto, recobra-se confiança e ousa-se o que nunca se ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo caráter ponderado, regrado e forte, o mesmo estilo que a própria máscara. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de medida – e também uma espécie de consciência de si mesmo e do controle sobre si mesmo. Cada movimento se faz em relação à máscara (COPEAU, 2000, p. 20).

Após perceber que existe uma potência na máscara e no personagem, ganhei nova motivação para continuar o trabalho. Era o momento de trabalhar no figurino de Lola.

Como já foi dito antes, minha vontade foi de criar um corpo gordo para Lola. Convidei a cenógrafa e figurinista Natalia Vaz para desenvolver o figurino e os enchimentos que seriam usados. Ela utilizou fibra sintética para os enchimentos do quadril, das pernas, da barriga, dos seios e das nádegas do personagem. Toda a estrutura dos enchimentos foi feita em *lycra*.

Figura 22 - Enchimento de nádegas.

Figura 23 - Enchimento de seios.

Figuras 24 e 25 - Vistas frontal e de perfil do enchimento corporal.

Figura 26 - Lola com figurino e enchimento.

2.6 Caderno de Ideias

No começo do processo criativo dessa pesquisa, comprei um caderno para tomar notas e desenhar elementos de inspiração. Chamei-o de *Caderno de Ideias*. Desde então anoto nesse caderno alguns pensamentos, ideias e faço desenhos de Lola e de como imagino os cômodos da casa dela. Os desenhos que fiz me ajudaram muito a entender e desenvolver o universo da cena.

Em muitos momentos em que sentia um bloqueio criativo, pegava o caderno e começava a desenhar. Ao desenhar, estimulava minha imaginação e ventilava meus pensamentos. O *Caderno de Ideias* me ajudou bastante no processo criativo. Na fase experimental dessa pesquisa, revisitei os desenhos diversas vezes.

Figura 27 - Caderno de Ideias.

3. FASE B: IMPROVISAÇÕES E DESENVOLVIMENTO DA CENA

Para o ator, doar-se é tudo. E para doar-se, é preciso antes possuir-se. Nosso ofício, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e comanda, é a própria trama de nossa arte, com a liberdade que exige e as iluminações que encontra. A expressão emotiva surge da expressão justa. A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que saberemos reencontrar-nos. O estudo e observância dos princípios, um mecanismo infalível, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos relaxados, a liberdade da cabeça e do estômago proporcionam-nos uma segurança que nos inspira a audácia. [...] Permite-nos improvisar.

(COPEAU, 1974a, p. 203-215.)

Todos os experimentos dessa fase foram registrados por fotos e gravações em vídeo. Nesse capítulo apresento procedimentos que me deram ferramentas e inspiração para criar a cena.

Utilizei como recurso a observação de personagens de desenhos animados. Buscava para a proposta de encenação uma atmosfera que transmitisse um pensamento fantástico para o espectador. Os comportamentos, as ações e as reações dos personagens de desenhos me cativam bastante. É muito lúdico quando um personagem cai de um penhasco, e seu corpo fica parado no ar antes da queda; ou quando se apaixona perdidamente e por isso realiza danças por vezes cômicas e exageradas. Também me interessa nessa linguagem as escalas exageradas dos objetos, como uma cadeira gigantesca de repente se transformar em uma cadeira minúscula.

A máscara inteira expressiva é um objeto que tira o espectador do pensamento humano "convencional", da lógica cotidiana da vida humana. Isso porque a escultura das máscaras, geralmente, já transporta o espectador para um universo de faz de conta de onde emergem esses tipos lúdicos, exagerados e, às vezes, grotescos. Iniciei os experimentos dessa fase estudando a fundo a movimentação de um personagem de desenho animado.

3.1 Estudo da movimentação de personagens de desenhos animados

Após assistir a vários desenhos animados em busca de um personagem que dialogasse com a natureza de Lola, voltei a uma referência da qual sempre gostei muito: a animação *As Bicicletas de Belleville* (França/Bélgica/Canadá), com roteiro e direção de Sylvain Chomet. Assisti ao longa-metragem diversas vezes e inclusive o recomendo aos meus alunos como referência de pesquisa para construção de corpos cômicos nos cursos de Palhaço que ministro. Esse filme de animação homenageia Jacques Tati (1909-1982) ao se utilizar de

pouco diálogo, apresentando assim uma visão crítica do mundo através de uma comédia física com *gags*[22] inventivas.

O protagonista Champion (Michel Robin) é um menino solitário, que só sente alegria quando está em cima de uma bicicleta. Percebendo a aptidão do garoto, sua avó começa a incentivar seu treinamento, para fazê-lo um verdadeiro campeão e poder participar da Volta da França, principal competição ciclística do país. Durante a disputa, Champion é sequestrado. Sua avó e seu cachorro Bruno partem em sua busca e chegam a uma megalópole localizada além do oceano, chamada Belleville.

A avó de Champion é personagem rica em detalhes: óculos que não param em seu rosto, uma perna maior que a outra, agilidade nos movimentos e baixa estatura. Quando comecei a construir a máscara de Lola, por algum motivo, a avó de Champion sempre vinha em meus pensamentos. Assisti ao filme novamente me focando em observá-la para coletar novos elementos que contribuíssem na construção do corpo de Lola.

Figura 28 - Personagem escolhido para a pesquisa, a vó de Champion. Cena do filme As Bicicletas de Belleville *(2004).*

[22] A *gag* aparece no teatro e no cinema como um chiste, ou uma tirada cômica, podendo ser visual ou fazer parte de um diálogo e que pode mudar o curso da ação ou denunciar o que há de mais ridículo numa determinada situação. O *gag* apareceu no cinema como uma herança do teatro burlesco e do *music-hall*. Charles Chaplin utilizou recorrentemente *gags* em seus filmes.

Após o estudo do filme, escolhi quatro características da avó de Champion que me pareceram potentes para a construção do corpo de Lola e me geraram ideias para a construção do roteiro da cena. Passo então a descrever essas quatro características: expiração marcada, andar em desequilíbrio, fazer tricô e andar lançando os braços para frente.

Expiração marcada

Em vários momentos do filme, a vó de Champion solta uma expiração bem marcada, geralmente quando ela passa por momentos de desapontamento. Antes de realizar essa expiração, ela levanta os ombros (na inspiração) e, depois, solta-os. Encontrei bastante expressividade no movimento e por isso decidi pesquisá-lo mais a fundo. Era preciso, porém, pesquisar de que maneira esse movimento seria feito por Lola. Comecei a experimentar no espaço algumas situações que levassem Lola a adotar esse movimento.

Coloquei a máscara e me movimentei livremente pelo espaço, executando diferentes ações cotidianas. Aos poucos fui identificando algumas situações que traziam uma sensação de desapontamento para o personagem – por exemplo, quando Lola deixava cair algo no chão acidentalmente. Repeti a ação experimentando inserir a expiração marcada como forma de reação ao seu desapontamento. Lola derrubava um objeto no chão, frustrava-se e expirava como a avó de Champion. Após algumas improvisações, percebi que, quando Lola derrubava um objeto no chão, era por que seu tremor a impedia de segurá-lo com precisão. Ela se desapontava com sua própria dificuldade e expirava. Encontrei outras situações que provocavam essa expiração: quando parecia confusa em relação a uma situação, quando já estava fisicamente esgotada, etc.

Repeti várias vezes a sequência de movimentos: deixar cair algo no chão/ frustração/ expiração marcada/ tentativa de recolher o objeto/ frustração/expiração marcada. Durante as repetições, surgiu uma situação que me parece bastante interessante para caracterizar o cotidiano de Lola: ela entra em cena com uma flor na mão e, do lado oposto da sala, há uma mesa com um vaso vazio. Ela decide colocar a flor no vaso. Ao caminhar até o vaso, deixa a flor cair. Tenta pegá-la do chão de diversas maneiras, até que finalmente consegue. Caminha

até o vaso com muita dificuldade, tenta acertar a boca do vaso para colocar a flor e, depois de muitas tentativas, consegue. A cada momento de desapontamento nessa sequência, Lola expira como a avó de Champion.

Filmei algumas etapas desse experimento. Ao assistir às imagens gravadas, percebi que a expiração, feita por Lola nas improvisações, reforça suas intenções em relação a diferentes situações da cena. Por conta disso inseri a ação no repertório de seus gestos.

Andar em desequilíbrio

A avó de Champion, quando anda, desloca o peso de seu corpo de um lado para o outro, demonstrando dificuldade em se locomover. Ela tem uma perna maior que a outra e por isso usa um salto mais alto no sapato de um de seus pés. O andar reforça o desequilíbrio no corpo. Esse aspecto da avó me fez lembrar o desequilíbrio que encontrei anteriormente nas pesquisas do corpo do leão-marinho e do movimento do ferro derretido. Considerando esses dois momentos, experimentei me deslocar pelo espaço com a máscara de Lola para detectar o desequilíbrio no corpo do personagem.

Percebi que, por conta de seu corpo pesado, Lola poderia deslocar seu peso de um lado para o outro criando um aspecto de cansaço. Esse cansaço poderia vir da dificuldade em se manter em um eixo. Experimentei desenvolver o andar com essas características, o que acabou resultando em uma forma de andar desengonçada e, por vezes, ofegante. Percebi que o excesso de peso de Lola e seu tremor abundante a fazem adotar esse desequilíbrio no andar, que se assemelha ao da avó de Champion. Nesse momento me pareceu mais claro a escolha de usar uma bengala na cena. Inicialmente adotei o uso da bengala porque me pareceu um objeto bastante familiar entre os idosos. Quando pesquisei e inseri esse desequilíbrio no andar de Lola, porém, percebi que a bengala era um acessório que justificava o embate dela com a sua incapacidade de estar parada sem se desequilibrar.

Fazer tricô

A avó de Champion, em muitos momentos, aparece tricotando uma peça de roupa de forma engraçada e absurda. Quando faz o tricô, não olha para a peça que está sendo feita, não presta atenção na ação que está executando. Ao tricotar, o olhar da avó dirige-se para outro ponto, geralmente outra situação e, ainda assim, a peça que está tricotando vai crescendo. Esse é um dos aspectos surreais dos desenhos animados, retratar um situação que dificilmente aconteceria na vida real.

Esse humor e a lógica fantasiosa da maneira como a avó de Champion tricota serviram de inspiração para que eu realizasse novos experimentos. Fiz improvisações de Lola tricotando ao mesmo tempo em que olhava para outro ponto que não fossem as agulhas de tricô ou a peça que estava confeccionando. Lola tricotava sentada e olhava para os lados. Lola tricotava em pé e estava atenta à televisão. Depois testei a ação de tricotar de forma diferente, com duas agulhas e uma linha de tricô. Improvisei a seguinte situação: Lola tentava tricotar uma peça de roupa prestando atenção na ação, porém sempre se deparava com algum fato que dificultava a ação de tricotar. Repeti a improvisação me focando nas diversas dificuldades que o personagem encontrava ao tricotar. Lola se espetava com a própria agulha, enrolava-se na linha da agulha, machucava a mão, tricotava de forma errada.

Essas dificuldades de Lola me pareceram importantes para construir a estrutura de uma *gag*. Em uma gag cômica, os personagens, ao se depararem com dificuldades para solucionar um problema, buscam uma solução, e este é, justamente, o tema central da cena. Fazer tricô – e lidar com as dificuldades de executar essa ação – seria uma das atividades que Lola executaria no seu dia a dia, uma forma de combater a sua solidão.

No momento em que realizava esse procedimento, passei por um experiência bastante importante para essa pesquisa, que acabou me influenciando e contribuindo para que fizesse uma alteração na máscara de Lola. Em fevereiro de 2016, a Casa 11, espaço que dirijo em São Paulo, recebeu o ator canadense Steve Jarand e a atriz alemã Kati Schweitzer para ministrarem o curso *Transe Masks and Full Masks.* Participei do curso realizando exercícios e

improvisações com máscaras inteiras e meias-máscaras. Steve e Kati trabalham com o renomado professor inglês Keith Johnstone, que se utiliza de uma metodologia baseada no "transe" para encontrar o estado de cada máscara.

> [...] Keith Johnstone, diretor teatral e professor de Máscaras na Inglaterra, seguiu a linha dos discípulos de Copeau, mas desenvolveu uma metodologia individualizada. Ele afirma: "Para se compreender a Máscara, é necessário compreender a natureza do próprio transe" (JOHNSTONE, 1979, p. 143-144). Johnstone está interessado no "transe controlado", no qual a permissão para permanecer em transe é dada por uma outra pessoa, seja por um indivíduo ou grupo. A possessão deve, segundo ele, ser considerada como parte integrante do comportamento do aluno (LOPES, 1991, p. 19).

Foi interessante conhecer e entrar em contato com esse conceito de transe abordado no curso. Não me utilizei, porém, dessa prática de transe no uso da máscara de Lola. O que mais me chamou atenção foi o olhar expressivo das máscaras utilizadas para as improvisações.

Figura 29 - Máscaras utilizadas no curso Transe Masks and Full Masks.

A maioria das máscaras utilizadas por Steve e Kati no curso foi confeccionada por eles próprios; elas são bastante expressivas e têm um olhar grande e marcado. Em um dos intervalos das aulas, conversei com Kati sobre seu processo de confecção e falei das minhas incertezas em relação ao olhar da máscara de Lola. Essas incertezas se davam pelo fato de que achava o seu olhar pouco expressivo e muitas vezes percebia que o espectador conseguia enxergar meu olho por trás da máscara. Isso às vezes fazia com que se desligasse do personagem para prestar atenção na atriz por trás da máscara.

Figura 30 - Alunos do curso Transe Masks and Full Masks *em improvisação.*

Kati falou sobre a importância do olhar da máscara e me contou que se utiliza de bolas de pingue-pongue cortadas ao meio para fazer os olhos das máscaras. Sugeriu que eu experimentasse na máscara de Lola. De fato, os olhos das máscaras que usamos no curso me

levavam a um universo fantástico, algo que sempre busquei para Lola. Isso se juntou ao fato de que eu ainda não estava satisfeita com o olhar de Lola, pois enxergava pouco por baixo da máscara e achava que, olhando de fora, o personagem não demonstrava expressividade quando olhava para objetos ou para a plateia.

Então comecei a repensar a feitura da máscara e decidi refazer os olhos de Lola. Aumentei os buracos dos olhos e inseri metade de uma bola de pingue-pongue em cada olho. Fiz um furo com uma furadeira no centro de cada metade, criando o efeito da pupila dos olhos. Usei pequenos pedaços de outra bola de pingue-pongue para fazer as pálpebras dos olhos. Além disso, colei cílios postiços.

Figura 31 - A máscara de Lola com olhos, pálpebras e cílios.

Fiquei bastante satisfeita com o novo olhar de Lola, pois com ele consegui me movimentar e enxergar melhor. Além disso, trouxe mais expressão para o personagem.

3.2 Pesquisa de situações relacionadas ao tema “amor e solidão”

Nessa etapa escolhi observar três filmes que apresentavam um diálogo com o tema da cena de Lola, o curta-metragem *O Jogo de Geri* e os longas-metragens *Mary e Max* e *Up*. As três animações retratam situações amorosas e de solidão, além de apresentarem personagens com características cômicas e que vivem situações semelhantes ao cotidiano de Lola. Escolhi pesquisar um personagem de cada filme. Meu objetivo nessa etapa foi observar os personagens e utilizá-los como inspiração para a caracterização de Lola, tanto na composição de seu corpo quanto na construção de sua personalidade.

O Jogo de Geri – *curta-metragem de animação*

O primeiro filme escolhido para ser observado foi a animação *O Jogo de Geri*. O curta-metragem é de 1997 e foi realizado pela Pixar Animation Studios. O filme conta a história de um simpático velhinho chamado Geri, que joga xadrez contra ele mesmo. Nesse jogo ele revela duas facetas distintas de sua personalidade.

O curta traz vários elementos que se assemelham à realidade que imaginava para Lola, principalmente o fato de que o protagonista é um idoso, com dificuldade de locomoção e executa uma atividade sozinho. Após assistir ao filme, percebi que a apresentação das duas facetas de Geri – quando ele senta do lado esquerdo do tabuleiro do xadrez é o “Geri mau” e, quando senta do lado direito, é o “Geri bom” – aparecem como a máscara e a contramáscara do mesmo personagem.

Figuras 32 e 33 - Cenas do curta-metragem O Jogo de Geri.

Inicialmente, ao pesquisar Geri, meu objetivo era coletar características físicas que pudessem ajudar na construção do corpo de Lola. No entanto, observando o acontecimento principal do filme (o jogo de xadrez de Geri contra ele mesmo), compreendi a importância de desenvolver a contramáscara de Lola. Na prática dos procedimentos anteriores, meu foco estava em desenvolver a personalidade do personagem, seu andar e seu temperamento. Nessa etapa comecei a pesquisar qual era o "outro lado da personalidade de Lola", sua contramáscara, que só se revelaria quando alguma situação inusitada acontecesse. Lecoq fala sobre a interpretação da contramáscara:

> [...] uma máscara que ofereça evidentemente a expressão de um "imbecil" será, primeiro, interpretada como tal. O personagem será de preferência um idiota, tímido, atrapalhado. Em seguida, consideramos o personagem como um sábio, genial, seguro de si, surpreendentemente inteligente. O ator interpreta, então, o que chamamos de contramáscara, fazendo aparecer um segundo personagem por trás da mesma máscara, trazendo uma profundidade bem mais interessante (LECOQ, 2010, p. 98).

A apresentação da contramáscara do personagem é um dos recursos utilizados por professores e encenadores para se construir uma dramaturgia consistente dentro dessa linguagem. Nos cursos de máscaras e palhaço que ministro na Casa 11, abordo, pelo menos em uma aula dentro do programa de um curso regular semestral, a importância da contramáscara dos

personagens com máscaras. Esse fenômeno traz uma imprevisibilidade para a cena e surpreende o público, já que revela um outro lado do personagem que ainda não conhecia.

> Os exercícios com a máscara e contramáscara, quando pensados em transição, podem explorar os dois lados de uma situação ou até mesmo as múltiplas possibilidades. A contramáscara é uma possibilidade de o ator explorar o personagem dialeticamente, já que experimenta, simultaneamente, a situação máscara e a situação contramáscara, verificando as nuances daí decorrentes (COSTA, 2006, p. 121).

Os personagens de máscaras apresentam um caráter popular e se comportam de acordo com a natureza de base [23] de sua máscara. É importante, no entanto, que esses personagens em alguns momentos se comportem também de forma inusitada, opondo-se a essa sua natureza de base. Vinícius Torres Machado fala sobre a importância de se apresentarem diferentes facetas de um mesmo personagem no trabalho com a máscara:

> Se trabalharmos com a máscara enrijecendo demais o seu caráter, deixamos de lado a surpresa e as sutilezas de comportamento. Uma representação se torna, portanto, extremamente esquemática, reduzindo a vida a ser representada de uma forma óbvia e previsível. Na verdade, a máscara, apesar de sua aparente rigidez, deve surpreender inclusive ao ator, seu criador, com a possibilidade de inúmeras respostas a cada situação. Caso contrário corre-se o risco de engessar a figura, a ponto de transformá-la em uma representação folclórica de uma antiga concepção de teatro calcada em uma falsa imagem da *commedia dell'arte* (MACHADO, 2009, p. 90).

Pensando em encontrar a contramáscara de Lola, improvisei a seguinte situação: coloquei duas cadeiras no espaço da prática. Quando sentava na cadeira do lado direito, agia como Lola e, quando sentava na cadeira do lado esquerdo, agia como a sua contramáscara.

[23] Emprego esse termo para designar a personalidade de base do personagem, aquela mais previsível e facilmente reconhecida pelo publico. Trata-se do conjunto de características principais de um personagem.

Figura 34 - Improvisação para achar a contramáscara de Lola.

Aos poucos a contramáscara do personagem foi aparecendo e fui percebendo uma faceta de Lola que é debochada e sarcástica, e essa faceta parece tirar sarro dela mesma. Um dos pontos que observei é que a contramáscara aparecia quando Lola tremia muito e por isso se atrapalhava ao executar ações básicas (como segurar algo ou sentar numa cadeira). Nas experimentações entendi também que a contramáscara aparecia quando Lola se apercebia em situações ridículas, como quando derrubava a flor que queria colocar no vaso, ou a sua bengala. Pesquisar a contramáscara de Lola me pareceu vital para a pesquisa. Primeiro porque é item fundamental dentro da pedagogia das máscaras; segundo, porque me auxiliou a encontrar maior complexidade na personalidade de Lola.

Mary e Max – *longa-metragem de animação*

O filme conta a história de amizade entre duas pessoas muito diferentes: Mary Dinkle, uma menina gordinha e solitária, de oito anos, que vive nos subúrbios de Melbourne, e Max Horovitz, um homem de 44 anos, obeso e judeu, que vive com Síndrome de Asperger no caos de Nova York. A amizade dura 20 anos e atravessa dois continentes, sobrevivendo a muitos altos e baixos da vida. O filme aborda diferentes temas, como a amizade, o autismo, o alcoolismo, de onde vêm os bebês, a obesidade, a cleptomania, a diferença sexual, a confiança, as diferenças religiosas e etc.

Meu foco nesse procedimento foi observar o protagonista Max Horowitz. Ele se veste sempre da mesma maneira, usando roupas esportivas do mesmo tamanho e cor. Vive em um apartamento com um peixe, algumas lesmas, um periquito chamado Sr. Biscoito e um gato chamado Hal. É um sujeito solitário e frequenta o grupo dos "Gordinhos Anônimos". O narrador do filme conta que, para Max, flertar com alguém é algo muito esquisito. Max tem um amigo imaginário, que se chama Sr. Ravioli. Por ser portador de Síndrome de Asperger, frequenta regularmente o consultório de um psiquiatra. O filme todo foi uma grande inspiração para a pesquisa e para a construção da realidade de Lola, pois retrata a história de personagens solitários que pensam e se expressam de uma maneira quase absurda.

Figura 35 - Cena do filme Mary e Max, *com os dois protagonistas. À esquerda, Max e, à direita, Mary.*

Figura 36 - Max no filme Mary e Max.

Andar e olhar

Max anda de forma pausada, movimentando lentamente um pé após o outro. A forma como se desloca pelo espaço indica cansaço e lentidão. Seu olhar é triste, e seus olhos estão sempre direcionados para baixo. O andar e o olhar do personagem são bastante expressivos e ilustram características de sua personalidade. Decidi explorar esses dois aspectos, estudando-os para construir movimentos que aparecessem em situações em que Lola estivesse fisicamente exausta.

Assim como Lola, Max é um personagem obeso e por isso anda com certa dificuldade. Coloquei a máscara e experimentei o andar de Max no corpo de Lola. Aos poucos fui buscando compreender de que maneira esse andar se adaptaria ao corpo de Lola. Nos momentos em que ela estava cansada e sem motivação, parecia andar de forma parecida à de Max, arrastando-se pelo espaço. A maneira como Max angula a cabeça quando olha para algum ponto também estava presente em Lola. Quando ela estava confusa, ficava muito tempo observando um objeto e angulava lentamente a cabeça, como que tentando entendê-lo.

Animal de estimação

Em um dos primeiros desenhos que fiz de Lola no *Caderno de Ideias*, ela aparecia sentada ao lado de um gato de estimação, que se chamava “Bolota”. Desde que fiz esse desenho decidi que o personagem deveria ter um gato de estimação. Uma das ideias que tive foi a de ter um boneco do gato, mas me perguntava de que maneira seria possível inserir esse boneco na cena, já que não haveria um outro ator para manipulá-lo. Procurando modos de reverter essa adversidade, depois de pensar em diferentes possibilidades e não encontrar uma solução satisfatória, decidi abrir mão da ideia do animal de estimação – se, no futuro, encontrasse uma solução, voltaria a essa ideia.

Figura 37 - Desenho em uma das páginas do Caderno de Ideias*, que mostra Lola com um gato de estimação, Bolota.*

Max tem vários animais de estimação – lesmas, peixe, periquito e gato. Ao observar o peixe do personagem, percebi que aquele podia ser um bom animal de estimação para Lola: um peixe que fica dentro de um aquário, sem necessidade de manipulação. Comecei a pesquisar algum peixe que parecesse se mexer dentro de um aquário cheio de água. Encontrei um brinquedo de criança que é um peixe que nada sozinho na água. Fiquei contente que consegui achar uma solução para Lola ter um animal de estimação. Coloquei o peixe na água e percebi

que ele funcionava bem. Realizei improvisações da interação de Lola com o peixe, e descrevo-as no próximo procedimento da pesquisa, nas “Improvisações para gerar material cênico”.

Figura 38 - Peixe de plástico, Bolota.

UP – *longa-metragem de animação*

O outro personagem selecionado para o procedimento foi o protagonista do filme *Up* (*Up – Altas Aventuras*). O longa de animação norte-americano foi produzido pelos estúdios Pixar e lançado no ano de 2009. O enredo conta a história de Carl, um viúvo idoso com o sonho de se mudar para o magnífico *Paraíso das Cachoeiras*. Durante essa aventura, ele conhece Russel (um garoto escoteiro amante da natureza), Muntz (um explorador difamado buscando restabelecer sua reputação), Kevin (uma ave tropical) e Dug (um cachorro falante). Após o falecimento de sua esposa, o personagem vive sozinho em uma casa.

O filme também retrata o tema amor e solidão, mostrando a história de um homem que sempre foi apaixonado por sua esposa e se vê sozinho após a sua morte. A casa de Carl o faz lembrar de sua esposa, e por isso ele cria uma relação muito peculiar com sua morada.

Quando se vê obrigado a ir morar em um asilo, dá um jeito de colocar muitos balões na casa, para que ele possa voar para bem longe dentro dela. Escolhi pesquisar dois pontos particulares de Carl: a maneira como usa sua bengala e sua relação com a casa.

Bengala

Quando me preparava para usar a máscara de Lola pela primeira vez em improvisação no curso da Gardi Hutter, pensei imediatamente na bengala para a composição. Depois disso, todas as vezes em que me apresentei com a máscara, percebi o jogo que esse objeto traz para o personagem, sobretudo porque reforça a dificuldade que tem em se locomover. Em *Up*, Carl usa sempre bolas de tênis na ponta de sua bengala com o intuito de amortecê-la. Ele depende bastante de sua bengala para se movimentar, estabelecendo uma relação peculiar e cômica com esse objeto. Além disso também encontra outras funções para a bengala – por exemplo, quando quer se defender de alguém e a utiliza como uma arma. Também utiliza o objeto para recolher e manipular objetos no chão ou no alto, onde não alcança.

Após observar Carl no filme, iniciei uma série de improvisações que colocavam Lola em relação com sua bengala. Criei jogos dela com o objeto com o intuito de descobrir como o usaria em múltiplas funções, assim como faz Carl. Em certo momento desse experimento descobri Lola tratando sua bengala como um amigo que aparece em sua casa para tomar uma xícara de chá. Lola manipulava a bengala, que "agia" como um personagem, respondendo às perguntas de Lola balançando seu corpo de forma afirmativa ou negativa. Essa situação ilustrava ainda mais a solidão de Lola: na falta de amigos, imagina que uma bengala tem vida.

Ao longo desse procedimento, além dessa situação, deparei-me com Lola usando a bengala como aparato fundamental para dançar suas coreografias cotidianas. Explorei essa característica de Lola: ela adora dançar sozinha em sua sala. Notei que havia uma relação peculiar entre Lola, a dança e a bengala. Quando apresentei uma cena de Lola, antes de realizar essa fase da pesquisa, já havia encontrado o jogo dela se divertindo muito ao dançar uma música. Nesse momento pude constatar que a bengala funcionava muito dentro desse contexto.

Relação com a casa

Em diversas cenas do filme *Up*, Carl mostra grande afeição pela sua casa. Cada objeto de sua sala, da cozinha e do quarto tem significado especial para ele. É como se cada cômodo da casa trouxesse a ele uma recordação dos anos felizes que vivera com a sua falecida esposa. Desde que iniciei o processo criativo dessa pesquisa, imaginava que o cenário da cena seria a sala da casa de Lola. Para mim essa senhora tem relação muito íntima com sua casa, por ser o lugar onde passa a maior parte de sua vida, por ser onde vivencia e enfrenta seus maiores momentos de solidão, alegria e tristeza. Depois de observar a relação de Carl com a sua casa, iniciei a exploração prática para entender melhor como era o espaço da casa de Lola, quais eram os móveis com os quais ela se relacionava e como eles estariam dispostos no espaço. Coloquei a máscara e movimentei-me pelo espaço, executando diferentes ações e situações coletadas nos procedimentos anteriores. Fui entendendo quais objetos, mobiliários e adereços eram necessários para a execução da cena.

Também desenhei no *Caderno de Ideias* o que poderia vir a ser o espaço teatral que representaria a sala da casa de Lola. Nesse desenho há um móvel com uma televisão, onde Lola assisti a seus filmes, e um rádio. Na frente do móvel da televisão, uma poltrona onde costuma sentar para assistir à televisão, escutar música e observar Bolota, seu peixe. Ao lado da poltrona, uma pequena mesa com um aquário que abriga Bolota e um vaso com flores artificiais.

Figura 39 - Desenho da casa de Lola no Caderno de Ideias.

3.3 Improvisações para gerar material cênico

Com base nas situações coletadas nos procedimentos descritos, desenvolvi um roteiro de improvisações a serem realizadas com a máscara. O objetivo era fazer um levantamento e experimentar os acontecimentos e as ações que considerei mais potentes para o desenvolvimento do roteiro da cena. Nem tudo o que foi testado nessa etapa foi utilizado para a cena. No entanto, todo o material experimentado nas improvisações que descrevo nesse procedimento foi fundamental para que me apropriasse do universo do personagem, reforçasse a sua composição física e pensasse na estrutura da cena.

Música

A música é um elemento bastante presente em todos os filmes de animação que observei. Ela ajuda a reforçar as intenções dos personagens e cria diferentes atmosferas no enredo, aparecendo em momentos cômicos e trágicos. Desde que criei o primeiro esboço para a cena de Lola, utilizei uma música que parecia funcionar para retratar a sua realidade. A música é instrumental e parece o som de uma vitrola antiga. Quando apresentei a cena de Lola em 2014 e 2015, a estrutura do roteiro apresentava os seguintes acontecimentos: o personagem entrava em cena e ligava um som; começava a escutar a música, sentada, e aos poucos ia sendo contagiada pela música, demonstrando prazer enorme em dançar. Levantava-se de sua cadeira e dançava loucamente, até finalizar a cena abrindo um grande espacate[24]. Todas as debilitações físicas de Lola sumiam quando ela dançava, era como uma contramáscara do personagem que aparecia. Em momentos de grande felicidade, Lola parava de tremer e conseguia se movimentar como uma criança.

Nesse momento da prática, trabalhei com essa mesma música. Coloquei-a para tocar diversas vezes, improvisando diferentes maneiras de fazer Lola dançar. A cada improvisação encontrava novos passos, novas maneiras de mexer o quadril e de mostrar sua alegria em escutar e dançar a música. Desenvolvi uma pequena coreografia, sincronizando os passos de dança com cada motivo da música.

[24] Espacate é um movimento que é caracterizado por abrir as pernas paralelamente, formando um ângulo de 180°.

Além disso, comecei a pesquisar a trilha sonora do filme *Mary e Max* e me encantei pelas músicas, particularmente por *That Happy Feeling*, de Bert Kaempfert and His Orchestra. Comprei o álbum do artista que trazia a referida faixa. Ao escutar o álbum, encontrei outras músicas que poderiam ser experimentadas na cena. Selecionei uma para a entrada de Lola em cena. Essa faixa também é instrumental e se parece com músicas das trilhas sonoras de desenhos animados. Além dessa música da entrada, acabei me utilizando de outra faixa do álbum para o momento em que Lola se relaciona com Bolota, seu peixe.

Figura 40 - Lola dança músicas nas improvisações.

Bolota

Providenciei um aquário cheio de água com um peixe de borracha, o Bolota. Esse peixe se mexe sozinho na água por quatro minutos, passando a sensação de que está vivo. Coloquei o aquário em cima de uma mesa ao lado de uma cadeira. Experimentei situações com esses elementos cênicos. Nas improvisações, trabalhei a relação de Lola com Bolota, explorando a maneira como os dois se olham, comunicam-se e interagem. Nos experimentos ficou claro que Lola adorava observar Bolota nadando e alimentá-lo, um de seus passatempos favoritos.

A criação desse segundo personagem foi bastante importante. Bolota fortaleceu o estado de solidão de Lola, pois seu único amigo era um peixe. Essa relação me pareceu auxiliar a construção da base dramatúrgica da cena: Bolota, um personagem com quem Lola sempre compartilha seus sentimentos, um ponto fixo na história para qual sempre volta.

Tricô

Como já foi dito, a ação de tricotar foi observada no estudo de movimentações de desenhos animados, mais especificamente da avó de Champion. Nesse procedimento pesquisei qual seria a melhor maneira de encaixar esta ação na cena. Comecei a prática colocando uma cadeira e uma mesa na área de improviso. Em cima da mesa, duas agulhas de tricô, dois carretéis de lã, uma meia de lã já pronta e uma revista que ensina como fazer tricô. Primeiramente surgiu o jogo do personagem tentando encaixar a linha na agulha para começar o ponto. O tremor de suas mãos e a dificuldade em enxergar apareceram como possíveis pontos cômicos para a cena e que causavam grande irritação no personagem.

Em alguns momentos, Lola olhava para a revista tentando entender de que forma faria peças iguais àquelas. Em outros momentos, tricotava freneticamente sem olhar para o que fazia: olhava para Bolota, ou dançava, e ao final mostrava ao público uma peça pronta. Isso ocorre também com a avó de Champion, que tricotava sem prestar atenção e ainda assim confeccionava muito bem uma peça. Em alguns momentos a lã se enroscou nas mãos e nos pés de Lola. A confusão de Lola na ação de tricotar trouxe um jogo interessante para a cena.

Casa

Coloquei no espaço os móveis que imaginei na casa de Lola: poltrona, mesa, aquário, móvel com televisão e rádio. A televisão era uma peça desenvolvida pela cenógrafa Natalia Vaz para um outro espetáculo que realizei e fazia parte do meu acervo de objetos cênicos. Parecia se encaixar perfeitamente no universo de Lola. Simulei o rádio com um bloco de borracha. Se o objeto resultasse potente na dramaturgia, pediria à Natalia que também confeccionasse o rádio.

Tendo os objetos no espaço, coloquei a máscara de Lola, que começou a interagir com eles de diferentes maneiras. Com essas improvisações foi possível criar e desenvolver a relação do personagem com a sua casa, aparecendo pontos importantes, como: a poltrona era seu lugar favorito da casa; ela gostava de arrumar sua sala várias vezes ao dia; tinha pequenos rituais cotidianos.

3.4 Criação do roteiro e desenvolvimento da cena

Nesse momento da pesquisa desenvolvi e finalizei o roteiro da cena, utilizando como base as experimentações práticas realizadas em todos os procedimentos das Fases A e B. Criei uma estrutura narrativa como a dos desenhos animados, dividindo o roteiro nos seguintes itens: introdução, desenvolvimento, conclusão e nós narrativos.

A introdução é o momento inicial da cena e a apresentação do personagem.

> A introdução é o momento inicial da narrativa em que as personagens e os eventos essenciais que compõem a trama principal da história são apresentados. É normalmente nesta parte que as personagens principais têm seus traços principais definidos, e são localizados temporal e espacialmente (o que não impede que possam surgir algumas surpresas no desenvolvimento e na conclusão). Ela se encerra com a apresentação do primeiro nó narrativo (PACHECO, 1999, p. 109).

Escolhi trabalhar com o conceito de nó narrativo presente na linguagem cinematográfica de animação. É possível encontrar nós narrativos também em cenas teatrais, como em cenas cômicas. Em algum momento dessas cenas aparece um acontecimento que muda o rumo da história e que dá sentido para a dramaturgia. O conceito aparece desenvolvendo os motes da cena.

> O termo nó narrativo foi cunhado por Ismail Xavier e define os núcleos principais de uma narrativa, aqueles que irão definir os rumos gerais que a história irá tomar. O primeiro "nó narrativo" divide a introdução do desenvolvimento e é aquele que irá propor a questão central ao redor do qual as personagens irão se debater (PACHECO, 1999, p. 109).

Após ser apresentado, no desenvolvimento da cena, o personagem executa ações que estão relacionadas ao nó dramatúrgico, dando continuidade a questões que apareceram desde o início do roteiro.

> O desenvolvimento, como o próprio nome indica, desenvolve as questões apresentadas na introdução e no primeiro "nó". Ele apresenta novas informações que contradizem, reforçam ou complementam aquelas já colocadas, tornando a narrativa mais complexa e interessante... O desenvolvimento se encerra com a apresentação do segundo "nó narrativo". Este "nó" é o evento que responde às questões principais abertas na introdução e no primeiro nó, deixando para a conclusão as consequências finais deste evento e os desenlaces dos satélites da narrativa (PACHECO, 1999, p. 109).

Por último a cena conta com a conclusão, que apresenta desfecho e desenlace das questões anteriores da cena.

Como já mencionado, a cena se passa na sala da casa de Lola, em mais um dia entre tantos outros de sua vida. O tema escolhido "amor e solidão" é a base para os acontecimentos principais do roteiro. A duração da cena é de 12 minutos.

Descrevo a seguir o roteiro de ações que servem como estrutura da cena. Não há utilização de texto e há indicações de músicas mecânicas.

Roteiro de ações

Cenário: Sala da casa de Lola.

(Música)

INTRODUÇÃO:

- Lola entra em cena andando com dificuldade e fazendo uso de sua bengala.
- Arruma a casa.
- Lola coloca uma flor em um vaso: jogo de tentar executar a ação muitas vezes e conseguir depois de muito tempo.
  (Música)
- Lola encontra Bolota e interage com ele: jogo de dar comida e fazer carinho no peixe de estimação.
- Lola senta em sua poltrona e pega de uma cesta no chão os utensílios para começar a fazer tricô: jogo com as dificuldades de executar a ação.

NÓ DRAMATÚRGICO: É apresentada a dificuldade do personagem em executar movimentos por tremer, sua debilidade física.

DESENVOLVIMENTO:

- Lola desiste de fazer tricô e decide escutar música. Com dificuldade se levanta de sua poltrona e liga o rádio. Com dificuldade senta novamente.
  (Música)
- Lola começa a se divertir com a música. Aos poucos, diferentes partes do seu corpo "dançam" a música: jogo de dançar freneticamente pelo espaço executando ações como piruetas, contratempos e saltos.
- Lola acaba a coreografia com um grande espacate. A música acaba, e a sua energia e jovialidade também. Lola tenta sair do espacate, mas não consegue.

NÓ DRAMATÚRGICO: Lola demonstra a dificuldade em lidar com suas limitações físicas, com seu tremor e com sua idade avançada. Parece não conseguir levantar.

CONCLUSÃO:

- Em um dado momento, Lola consegue se virar para o lado e vai se recompondo até ficar em pé.
- Lola se levanta e demonstra que todo o seu corpo dói. Pega sua bengala e aos poucos sai de cena.

(Música)

FIM

A cena na íntegra, bem como os vídeos dos procedimentos práticos dessa pesquisa, estão disponíveis no *link:* vimeo.com/processolola

3.5 Ensaios

O período de ensaios para o fechamento e aperfeiçoamento da cena teve duração de um mês. Nesse período trabalhei a precisão dos movimentos do personagem e o meu condicionamento físico, para adquirir bom preparo para o jogo com a máscara. Cada ensaio durou entre duas e quatro horas, acontecendo de três a quatro vezes por semana. Nesse momento da pesquisa contei com a ajuda de meu parceiro de trabalho, o ator e professor Paulo Candusso. Muitas vezes ele veio até os ensaios e observou a cena. Ao final da sessão, comentava as suas impressões acerca dos movimentos e das intenções de Lola e também sobre a estrutura do roteiro.

Figura 41 - Ensaio da cena.

Outro auxílio fundamental que Paulo me deu foi ajudar a encontrar o “olhar da máscara”. Esse é um ponto fundamental quando se trabalha com máscaras em geral, direcionar o olhar da máscara para o olhar do personagem. Muitas vezes o ator não consegue perceber de dentro da máscara para onde o olho daquele personagem está olhando. Nesse sentido um olhar externo é fundamental.

No período dos ensaios, busquei ajustar o ritmo da cena e os pontos do roteiro que me pareciam frágeis. Algumas vezes encontrava dificuldade em respirar dentro da máscara e, por isso, fazia pequenas pausas para descansar. É importante ressaltar que o roteiro e a cena que descrevo aqui estão suscetíveis a mudanças, isso porque ainda tenho pretensão de realizar

ensaios abertos e apresentações antes da defesa dessa pesquisa. Também porque acredito que, a cada vez que um trabalho é apresentado ao público, ele está aberto a mudanças. Essas mudanças geralmente ocorrem como consequência da reação do público. A ideia é ter essa estrutura do roteiro como base e ir ajustando cada momento da cena de acordo com as respostas nas apresentações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início a ideia central dessa pesquisa foi explorar e desenvolver uma possibilidade, entre tantas outras, de um processo criativo com a utilização de uma máscara. Para isso houve um levantamento teórico que dá suporte para as escolhas dos procedimentos práticos e caminha por alguns momentos da história, quando houve uma retomada do uso das máscaras na cena teatral. Também foi explorado o trabalho realizado por pesquisadores de máscaras, como Jacques Copeau e Jacques Lecoq.

Durante o andamento dessa pesquisa, constatei, em diversos momentos, a potência cênica de uma máscara inteira expressiva dentro de um processo criativo. Discorri sobre a importância de o ator conquistar gestos expressivos e um corpo bem preparado para o jogo com a máscara.

A escolha de confeccionar minha própria máscara foi fundamental no processo e fez com que me apropriasse intensamente do personagem e da cena. A confecção daquele objeto abriu espaço para a criação do personagem que ali veio a habitar. Foi um momento em que se desenvolveu uma atmosfera de muita imaginação, abrindo espaço para momentos de criatividade nas fases seguintes. Ressalto também a importância de iniciar a pesquisa pela confecção da máscara; esse fato forneceu um norte criativo para o ator e uma base sólida para pensar o personagem.

Os trajetos percorridos na fase experimental trouxeram procedimentos potentes para o resultado cênico. Concluí que iniciar o processo criativo com a confecção da máscara é instigante e permite que o ator se aproprie de forma densa e profunda do personagem, construindo uma máscara a partir de seus conteúdos inconscientes.

Essa pesquisa não é caracterizada como um processo terapêutico, mas o processo do ator se reconhecer na máscara confeccionada, efetivamente, faz com que o ator-mascareiro se expresse de maneira ainda mais ampla e potente no processo de criação.

Uma das essências dessa pesquisa é a crença de que esse tipo de projeto possa valer para outros artistas que estão envolvidos em uma temática e que possam usar desses procedimentos para ter um resultado artístico. Ressalto que essa organização pode apontar um caminho possível, mas que não busca produzir resultados absolutos e incontestáveis. Isso porque cada indivíduo que experimenta esse processo o fará de forma peculiar, podendo chegar a diferentes conclusões e desfechos.

A pesquisa também me possibilitou desenvolver um olhar por entre Jacques Lecoq e Jacques Copeau, entendendo que as minhas escolhas enquanto pesquisadora partem de referência teórica, mas abrem espaço para a construção de um novo olhar, meu olhar particular. Foi possível refletir a maneira como utilizo, por exemplo, exercícios de máscara neutra dentro desse processo artístico e nas aulas que ministro. Esse trabalho ocorreu de dentro para fora – ao realizar as improvisações, observei-me em cena apenas através de imagens gravadas. Isso fez com que eu me entregasse mais ainda para o estado de dentro da máscara. Antes dessa pesquisa, atuando como professora em contexto de aula, trabalhava com o olhar de observadora, enquanto que nessa pesquisa trabalhei com o olhar do *experimentadora*. Isso me fez repensar a máscara neutra, compreendê-la de forma diferente e realmente ter uma experiência com toda a *inteireza.*

Encontrei na linguagem dos desenhos animados uma matéria de pesquisa potente. Percebi que essa linguagem dialoga diretamente com as artes cênicas, trabalhando com o fantástico, o imprevisível e a imaginação. Aprofundei minha fascinação e meu interesse em trazer a realidade dos desenhos animados para o palco.

Constatei, ainda, a relevância da experiência com a máscara para atores, trazendo a eles repertório de movimentos com expressividade e disponibilidade ao jogo cênico. Nesse contexto, percebi a importância de colocar em prática a ideia de um ator-criador, que se aproprie incisivamente de cada parte da criação e tenha mais autonomia nesse processo.

Considero que os objetos de pesquisa escolhidos, dentro dos procedimentos propostos nesse trabalho, apareceram como “motes de criação”. Experimentar cada uma dessas etapas enriqueceu o processo artístico e a compreensão da organização da pesquisa.

Compartilhei a ideia de que é importante que um ator se muna de técnicas para defender o jogo de uma máscara em cena, respeitando o ritmo, o tempo e as peculiaridades desse objeto. Além disso ele deve considerar o uso de uma máscara que funcione em cena, que pareça se mexer e que contenha em sua escultura movimentos e expressões diversas.

Desenvolvi uma pesquisa que busca amparar e instrumentalizar um ator que tenha interesse em trabalhar com uma máscara, oferecendo uma possibilidade num universo de infinitos caminhos e desdobramentos. Por fim, desenvolvi uma cena teatral com o intuito de reunir todo o estudo e as experimentações práticas realizadas, revelando o resultado desse percurso.

Ao longo dessa pesquisa, também percebi a importância da difusão, reflexão e prática das máscaras na cena teatral. Foi quando, junto ao Grupo Laje, desenvolvi o "I Encontro Máscaras no Teatro-práticas, reflexões e diálogos". O Encontro aconteceu no período de 04 a 09 de dezembro de 2014, na Casa 11. A programação combinou *workshops*, cine-debate e bate-papos, reunindo especialistas em diferentes máscaras, sejam elas com fins pedagógicos ou performáticos. O evento foi finalizado com um cabaré, que reuniu esquetes com uma grande variedade de máscaras, e foi encenado em quase sua totalidade pelos ministrantes dos *workshops* oferecidos durante o evento. Participei do evento como curadora, produtora e ministrante. Tentamos, com a realização do evento, encurtar a distância entre as pessoas que trabalham com máscara, trocando e refletindo juntos. E também o público e as máscaras, apresentando e formando público para espetáculos dessa natureza, difundindo ainda mais essa linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos* – máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: SENAC, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse:* narrative structure in fiction and film. Nova York: Cornell University, 1978.

COELHO, Teixeira José. *O que é ação cultural?* São Paulo: Brasiliense, 2001.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A máscara e a formação do ator*. Móin-Móin, Jaraguá do Sul, 2006.

_____. *A outra face: a máscara e a (Trans)formação do ator*. 190f. Tese (Livre Docência). Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COUTINHO, Eduardo Tessari. *O mimo e a mímica*. Uma contribuição para a formação do ator brasileiro. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

COPEAU, Jacques. *Uma tentativa de renovação dramática*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Paris: Gallimard, 1974.

_____. *Apelos*. Apresentação e tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro.* Espanha: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

_____. *Aux acteurs* [Aos Atores]. In: *Registres I, Appels* [Registros I. Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974a. p. 203-215.

ELDREDGE, Sears. *Masks: their use and effectiveness in actor training programs.* Tese (Doutorado). Micchigan, Michigan State University, 1975.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 1999.

GOÍS, Marcus Villa. A máscara na Commedia Dell'arte. *Repertório*, Salvador, nº 19, p. 81-90, 2012.2.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral.* Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

_____. *The moving body*. London: Methuen, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LINARES, Fernando Joaquim Javier. *A Máscara como segunda natureza do autor.* O treinamento do ator com uma técnica em ação. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LOPES, Elizabeth Pereira. *O ator e a máscara*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1991.

MACHADO, V. T. *A máscara no teatro moderno*: do avesso da tradição à contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MACHOSKI, Luciana Holanda. *O ator para Jacques Copeau*. Iniciação científica. Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

MAETERLINCK, M. Um teatro de androides. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500.* vol. 4, abr. 2013.

MAREUSE, M. A. G. *50 anos de desenho animado na televisão brasileira.* Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. Londres: Routledge, 2003.

PACHECO, Elza Dias. *O desenho animado na TV: mitos, símbolos e metáforas.* Volume I. Pesquisa Integrada Subvencionada. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ROSSINI, E. A. *A criação de máscaras:* o desdobramento das formas na cena. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1987.

VIEIRA, M. S.; PORPINO, K. O. O sentido do texto na *commedia dell'arte.* IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007.

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo:* conceitos básicos de Psicologia Analítica. São Paulo: Cultrix, 2004.

Filmografia

Mary e Max (Mary and Max). Direção de Adam Elliot. Austrália, 2009. Longa-metragem de animação. Inglês e lídiche. 93 minutos, son., color., leg. português.

O Jogo de Geri (Geri's Game). Direção de Jan Pinkava. Estados Unidos: Pixar Animation Studio, 1997. Curta-metragem de animação. 4 minutos, son., color., dublado em português.

Up – Altas Aventuras (Up). Direção de Peter Docter. Estados Unidos: Pixar Animation Studio, 1997. Longa-metragem de animação. Inglês. 93 minutos, son., color., leg. português.