LÍVIA MARIA VIEIRA PINTO DE ANDRADE FIGUEIRA

MÁSCARA-MUNDO, CENA-MUNDO
Navegares sobre um processo de criação em espiral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro
Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo
2018

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Figueira, Lívia Maria Vieira Pinto de Andrade
Máscara-Mundo, Cena-Mundo: Navegares sobre um processo de criação em espiral / Lívia Maria Vieira Pinto de Andrade Figueira ; orientador, Eduardo Tessari Coutinho. -- São Paulo, 2018.
262 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Máscaras 2. Pedagogia do teatro 3. Teatro 4. Improvisação 5. Pensamento sistêmico I. Tessari Coutinho, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

NOME: LÍVIA MARIA VIEIRA PINTO DE ANDRADE FIGUEIRA

TÍTULO: Máscara-Mundo, Cena-Mundo: navegares por um processo de criação em espiral

Banca Examinadora

_____

_____

_____

Aprovada em: ___/___/___.

Dedico este trabalho, com todo o meu amor,

à minha mãe Aurea que, em tempos de tempestade – sem medir esforços –, saca seu remo reserva e me ajuda a levar o barco adiante. E, em dias ensolarados, teima em aplaudir passarinhos, ainda que não saiba assobiar.

ao meu pai José Luiz que, mesmo navegando em mares às vezes tão diferentes dos meus, hora ou outra convoca seus olhos-de-luneta (olhos-coruja) e aplaude os mares-que-existo.

ao meu irmão Luiz Felipe que mergulha a vida em poesia e, todos os dias, me ensina algo sobre navegar.

Agradeço com muito carinho,

À Universidade de São Paulo por me acolher nesta aventura e me oferecer todo o suporte necessário para que ela acontecesse.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho pelo afeto e acolhimento nos momentos de tempestade, pelo incentivo e por me dar liberdade e espaço para o florescimento – o meu, como incipiente artista pesquisadora e o desta pesquisa, nascida e renascida sobre as ondas deste navegar.

Ao Cepeca (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – ECA – USP) e às integrantes do grupo por receber e provocar as sementes, florescimentos e despetalares desta pesquisa.

Às funcionárias da Universidade de São Paulo, em especial da Escola de Comunicação e Artes.

Às professoras do Departamento de Artes Cênicas da USP com quem tive a oportunidade de me relacionar neste período de mestrado e antes dele, que contribuíram e contribuem para minha formação como artista-pesquisadora--pedagoga-mulher.

À minha família alegre, musical e amorosa pelo suporte, pela torcida, pelos papos, pelas trocas e pelo amor – em especial às primas Ana Cândida e Yuri pelas trocas sobre os mestrados da vida. Às que vieram antes de mim e às que ainda virão.

À Silvia de Paula, que conduziu seu barco ao lado do meu nesta viagem sinuosa que é a pesquisa acadêmica. Que me emprestava suas velas – ou âncoras – quando necessário, que as vezes me pedia a vara de pescar. Pelas trocas, pelo aprendizado juntas, pela companhia, pelo amor.

Às minhas amigas tão queridas e companheiras Heera, Paula Silvestre e Thais Lucena pelas risadas infinitas, pelo carinho, por me lembrar da força que às vezes estava escondida, pelo apoio, pelo afeto. À Marcelle Cerutti pela parceria, pela alegria, pelo carinho. Ao Rafael Pimenta pelo acolhimento e parceria, pelas aulas de improvisação, pelos aprendizados.

Às minhas companheiras da Cia. Cromossomos Arthur Toyoshima, Aline Moreno, Júlia Barnabé, Paulo Candusso e Tamy Dias pela paciência, pela força e simplesmente por navegarmos juntas, entre turbilhões e calmarias, por mares daqui e de lá. Torço para que sigamos aprendendo tanto umas com as outras e rindo muito e sempre.

A todas as participantes das demonstrações de processo que realizei, pelas trocas e contribuições.

A todas as alunas e alunos que tive a oportunidade de encontrar nessa jornada aventureira que é ser professora e aprendiz. Agradeço com todo o meu afeto pelas trocas e pela vida que vocês fazem pulsar em mim.

Às professoras de máscara que encontrei neste percurso, que contribuíram para que minha curiosidade e meu amor pela linguagem crescessem e florescessem. E me fizeram ter cada vez mais certeza de que o afeto e o cuidado são o ponto de partida e de chegada para a pedagogia teatral.

À Escuela Internacional de Teatro Estudis Berty Tovías por receber-me e acolher-me durante os dois anos de estudos, às professoras Berty Tovías, Vanessa Segura, Angel Bonora, Harris Gordon, Joan Far, em especial a Hans Hichter por iluminar os primeiros caminhos e por me lembrar que a escuta aguçada é qualidade essencial para uma pedagoga.

Ao Fernando Martins pela parceria, por me ajudar tão afetuosamente na confecção das máscaras e por abrir seu ateliê para minhas experiências de artesã principiante. Ao Centro de Pesquisa da Máscara, equipe, professoras, pesquisadoras e estudantes com quem tive a oportunidade de cruzar e aprender durante este navegar.

Ao Teatro Escola Macunaíma por me abrir as portas e janelas para experimentar e aprender a ser professora toda vez que entro na sala de aula desde 2008. À

Débora Hummel pelos aprendizados e pelo afeto, ao Luciano Castiel pela confiança e a todas as colegas de jornada.

A Cristiane Paoli Quito e Cuca Bolaffi pelas contribuições sensíveis e fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Leandro Cagiano e Fabiana Vinagre por seus olhares sensíveis e coloridos sobre essa escrita e suas intervenções poéticas. À Tarcila Lucena pela revisão cuidadosa.

Ao Sítio das Figueiras por me acolher tantos meses com seu silêncio e sua harmonia, nas escritas e nos ensaios. Pela primavera no portão, que me lembra dos ciclos da vida e de que sempre há o momento de florescer.

Ao Sítio Leela e todas aquelas que me acolheram durante as pesquisas por lá.

Ao Satyaprem que, de forma tão paciente e amorosa, a cada segundo e sempre agora, insiste em me apontar o Oceano.

A todas essas e outras navegantes que cruzaram e cocriaram comigo essa jornada em rede, em afeto, em perturbação e em potência.
Que bom navegarmos juntas!

RESUMO

Esta dissertação é o compartilhar dos caminhos criados e trilhados por mim durante o processo de feitura do experimento cênico *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*, na linguagem da meia máscara expressiva. Ao longo de todo o percurso, inspirada pelo pensamento sistêmico, pela pedagogia de Jacques Lecoq e pela ideia de currículo em espiral de Jerome Bruner, desenvolvo a ideia de “Cena-Mundo” e amadureço a proposta de “processo de criação em espiral”.

Palavras-chave: teatro, máscara, máscara expressiva, preparação do ator, pensamento sistêmico, improvisação, cena-mundo, processo de criação em espiral.

ABSTRACT

This master's thesis shares the paths that I’ve created and walked through during the development process of the scenic experiment *Between the lightning’s glaring and the thunder's song* through the usage of the expressive half mask. Throughout the journey, which was inspired by the systemic thinking, the pedagogy of Jacques Lecoq and the idea of spiral curriculum of Jerome Bruner, I’ve developed the idea of “scene-world” and I’ve grown in maturity over the proposal of “spiral creation process”.

Keywords: theatre, mask, expressive half mask, actor’s training, systemic thinking, improvisation, scene-world, spiral creation process.

ÍNDICE DE FOTOS

Figura 1. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 2. Máscara Tartaglia (SARTORI, 2013, p. 292)
Figura 3. Primeira máscara Buba confeccionada em novembro de 2012
Figura 4. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 5. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 6. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 7. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 8. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 9. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (junho de 2013)
Figura 10. Caderno de registro do projeto Frágil-este lado para cima (março de 2013)
Figura 11. Caderno de registro do projeto Frágil-este lado para cima (março de 2013)
Figura 12. Apresentação da cena Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão (julho de 2013). Fonte: Max Tovías Coromina
Figura 13. Apresentação da cena Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão (julho de 2013). Fonte: Max Tovías Coromina
Figura 14. Apresentação da cena Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão (julho de 2013). Fonte: Max Tovías Coromina
Figura 15. Apresentação da cena Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão (julho de 2013). Fonte: Max Tovías Coromina
Figura 16. Diário de bordo (fevereiro de 2017)
Figura 17. Diário de bordo (fevereiro de 2017)
Figura 18. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 19. Caderno de registro do projeto Frágil-este lado para cima (abril de 2013)
Figura 20. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 21. Perturbação transforma
Figura 22. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 23. Máscara Tuogno (SARTORI, 2013, p. 280)

Figura 24. Molde de argila – confecção da segunda máscara Buba (março de 2016)
Figura 25. Segunda máscara Buba confeccionada em abril de 2016
Figura 26. Diário de bordo (abril de 2016)
Figura 27. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 28. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 29. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (novembro de 2011)
Figura 30. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (novembro de 2011)
Figura 31. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (novembro de 2011)
Figura 32. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías (novembro de 2011)
Figura 33. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 34. Diário de bordo (outubro de 2016)
Figura 35. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 36. Diário de bordo (maio de 2016)
Figura 37. Diário de bordo (junho de 2016)
Figura 38. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 39. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 40. Diário de bordo (março de 2018)
Figura 41. Diário de bordo (setembro de 2017)
Figura 42. Diário de bordo (setembro de 2017)
Figura 43. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins (agosto de 2017)
Figura 44. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins (agosto de 2017)
Figura 45. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins (agosto de 2017)
Figura 46. Terceira máscara Buba confeccionada e m setembro de 2017
Figura 47. Diário de bordo (setembro de 2017)
Figura 48. Diário de bordo (setembro de 2017)
Figura 49. Diário de bordo (setembro de 2017)
Figura 50. Diário de bordo (março de 2018)
Figura 51. Diário de bordo (dezembro de 2016)

Figura 52. Diário de bordo (fevereiro de 2018)
Figura 53. Diário de bordo (março de 2018)
Figura 54. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 55. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 56. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 57. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 58. Diário de bordo (março de 2018)
Figura 59. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 60. Diário de bordo (dezembro de 2016)
Figura 61. Diário de bordo (fevereiro de 2017)
Figura 62. Diário de bordo (julho de 2018)
Figura 63. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 64. Diário de bordo (junho de 2018)
Figura 65. Diário de bordo (julho de 2018)
Figura 66. Diário de bordo (março de 2017)
Figura 67. Diário de bordo (abril de 2017)
Figura 68. Diário de bordo (abril de 2017)
Figura 60. Diário de bordo (abril de 2017)
Figura 70. Diário de bordo (março de 2017)

ÍNDICE DE VÍDEOS

Os vídeos podem ser acessados através do seguinte link:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLylyvvu64fUUALlivVNn8pl_4xjVT_yRw

Vídeo 1. Projeto Pessoal
Vídeo 2. Primeira apresentação no Brasil
Vídeo 3. “Público Capitão”
Vídeo 4. Experimento cena-mundo

Sumário

CONVITE PARA A JORNADA ..... p. 17

SOBRE BÚSSOLAS E CONSTELAÇÕES ..... p. 21

ONDE É LÁ? - Navegar por outros Mares ..... p. 29

1° CICLO - Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão

Levantar Velas!

Confecção da máscara: primeiro Buba ..... p. 34

Chegança: projeto pessoal ..... p. 37

Ali, mar.

Primeira criação. ..... p. 40

Projeto paralelo: sempre a primavera, nunca as mesmas flores. ..... p. 48

Para lá, o oceano!

Nascimento: *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* ..... p. 54

ONDE É LÁ? - Retorno ..... p. 55

2° CICLO – E a máscara?

Levantar velas!

Confecção da máscara – segundo Buba ..... p. 83

Chegança: silêncio e atenção ..... p. 88

Ali, mar.

Análise de movimento e ciclos ..... p. 104

Máscara neutra ..... p. 116

Método das transferências: animais ..... p. 129

Para lá, o oceano!

Partilha: onde está a máscara? ..... p. 137

ONDE É LÁ? - Tempestade.....p. 141

3° CICLO - Máscara-Mundo, Cena-Mundo

Levantar velas!
Confecção da máscara: terceiro Buba.....p. 157
Chegança: relação corpo-corpo.....p. 165

Ali, mar.
Centelha: um novo experimento.....p. 180
Centelha e máscara neutra .....p. 199

Para lá, o oceano!
Centelha e o encontro com o público.....p. 208
Relação corpo-máscara-público.....p. 212
Relação corpo-máscara-espaçoficcional-público.....p. 223
Relação corpo-máscara-espaçoficcional-roteiro-público..... p. 228
Último experimento: criação de uma cena-mundo .....p. 243

LÁ É AQUI. - Aqui, Oceano! .....p. 251

Referências.....p. 258

Convite para a jornada

Cara leitora, bem-vinda à bordo.

Caro leitor, bem-vindo à bordo.

Esta dissertação é o compartilhar de uma jornada. Uma jornada de criação.

Faço um convite sincero e singelo para navegarmos juntas sobre ela.

Antes de te explicar o que quero dizer com isso e contar com mais detalhes sobre esse caminhar, no entanto, gostaria de inaugurar nosso encontro com um outro convite.

Proponho que realizemos, juntas, uma prática simples.

Digo juntas porque enquanto a descrevo e me comunico com você (que agora habita meu imaginário), efetuo as mesmas ações que te sugiro realizar.

Peço para que se sinta à vontade para realizá-las pelo tempo que achar necessário. Não precisamos ter pressa. Ao mesmo tempo, não precisamos fazer nada que não nos sintamos confortáveis. Esse é um experimento de chegada. Diria que é uma chegança silenciosa. E você pode escolher a forma como deseja se relacionar com ela.

Também não há maneiras certas ou erradas de efetuar essas ações. Todas as sensações que surgirem são bem-vindas. Todas as formas como for possível realizar os experimentos também.

Sugiro que encontre seu tempo, seu espaço e acolha o que quer que aconteça com você.

Tudo bem?

Te convido a encontrar uma posição cômoda para estarmos juntas nesse momento. Uma posição em que você se sinta confortável para realizar essa leitura. Também buscarei a minha.

Encontrou?

Te proponho, então, fechar os olhos e, quando fizer isso, sugiro que coloque toda a sua atenção na sua respiração: tente perceber – da maneira como puder –, todo o caminho que o ar faz para entrar e para sair e as sensações que essa respiração te provoca. Como disse, você pode fazer isso pelo tempo que quiser.

Como você se sente agora?

Lembre-se: qualquer sensação é bem-vinda.

Agora, te convido a fechar os olhos novamente e colocar toda a sua atenção no seu corpo: perceba-o com carinho, note se há tensões (respire sobre suas tensões, se houver), perceba as sensações, os "movimentos internos", os confortos, os apertos… e acolha cada uma dessas percepções. Você pode respirar profundamente e soltar alguns suspiros para tentar relaxar um pouco mais e ganhar "espaços internos", caso sinta essa necessidade. Novamente, dê-se o tempo que julgar necessário e interessante para realizar essa prática.

Como você está agora?

Se tiver desejo de repetir o exercício anterior, repita. Temos tempo. Mas se preferir seguir, então faço uma nova sugestão: que agora você, além do corpo, perceba o espaço. Você pode fechar os olhos e escutar os sons – e os silêncios –, perceber a temperatura, os cheiros. Você pode abrir os olhos e ver. Enquanto faz isso, sugiro que, da maneira como puder, também perceba as sensações que atravessam seu corpo durante esse experimento.

Tudo bem?

Respirando?

Pois bem. Te convido, cara companheira, caro companheiro, a repetir essa prática sempre que julgar necessário ou sempre que tiver vontade ao longo de nosso encontro. Sugiro que esteja confortável – não hesite em se acomodar quando sentir necessidade. Que respire profundo quando sentir vontade e que, sempre que puder, pare para observar-se, para notar como esse encontro te afeta, te provoca; quais sensações ele gera, quais pensamentos ele convoca.

Como te disse, também te faço o convite para navegar comigo por uma jornada. A jornada de criação do experimento cênico **ENTRE O BRILHO DO RELÂMPAGO E O CANTO DO TROVÃO**, realizada a partir da linguagem da meia máscara expressiva, que começou em 2011, na Espanha, quando realizava a formação na pedagogia de Jacques Lecoq na Escuela Internacional de Teatro Estudis Berty Tovías.

Esta dissertação é o **COMPARTILHAR** desse percurso. De criação. De pesquisa. De experiências. De reflexões. De problematizações. De descobertas de novas formas que encontro de existir no mundo. De formas de re-existir. (Eu acredito que criar e pesquisar – que também é uma forma de criar – nos dá a possibilidade de re-existir no mundo.)

"É experiência aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação." (BONDÍA, 2002, p. 25)

Os caminhos trilhados nessa jornada chegam até você por meio da escrita. E esta escrita é feita por mim, artista condutora e atuadora deste processo.

Portanto, naturalmente, todas as palavras aqui expressas passam por mim: pela forma como vivo a experiência, pela forma como ela me afeta e pela forma como existo agora diante dela. Escrever também é criar e, enquanto escrevo, re-crio minhas vivências, atualizo essa jornada, ancorada na maneira como sou no mundo **agora**, depois do que veio e antes do que virá.

Agora, sou-palavra-mundo diante de você.

No entanto, ao entrar em contato com minhas palavras, você, cara(o) companheira(o) de viagem, cria sua própria jornada; esta jornada é única no seu encontro com ela.

Mesmo navegando comigo, você traz sua mochila carregada com suas memórias e experiências, e é no atrito delas – ou da maneira como você existe nesse instante depois de tê-las vivido – com as palavras que estão aqui que você constrói essa trajetória.

"Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos." (BONDÍA, 2002, p. 21)

Entendo que, quando você entra em contato com minhas palavras, "observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu" (RANCIÈRE, 2012, p. 17) e compõe esse percurso em seus pensamentos, imaginação e sensações.

Aqui, portanto, não pretendo que você acredite que o que exponho são verdades absolutas, que estes são caminhos certeiros ou únicos para a criação, ou ainda que nesta dissertação você encontre as respostas para as suas perguntas. Ao contrário, te convido a compor comigo essa jornada, abrindo espaço para que perguntas e respostas emerjam das relações estabelecidas no próprio caminhar.

"Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna." (BONDÍA, 2002, p. 27)

Te chamo para conectar-se com este trabalho livre de expectativas, com escuta e atenção às sensações, pensamentos, ideias que se produzem em você enquanto caminhamos em mútua companhia. Te provoco a se sentir à vontade para me questionar, para me complementar. Para navegar com receptividade e abertura à possibilidade de que os campos de experiências que vivo aqui, como artista criadora, possam atravessar seus campos de experiências (que podem ser os mais diversos) e gerar novas criações de práticas e pensamentos.

Para isso, no entanto, é necessário que tenhamos calma. A calma necessária para que esse compartilhar, de alguma forma, nos atravesse. Para que possa haver, nessa leitura, a possibilidade de uma experiência.

"A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço." (BONDÍA, 2002, p. 24)

Por isso sugiro mais uma vez que, sempre que achar necessário, você pare, se acomode, respire, releia, perceba seu corpo e o espaço.

Faço isso também. Agora, fecho os olhos, respiro profundo e acolho minhas sensações para seguir o caminho.

Sobre bússolas e constelações

É bastante comum, no campo de atuação de artistas, depararmo-nos com a utilização da imagem da **jornada** como metáfora para nos referirmos a processos de criação. Confesso que penso muitas vezes em não utilizá-la, temendo que fazer essa associação tão comum – mas em nada banal – possa parecer clichê. Enquanto me relaciono com estas sensações, tento encontrar outras formas de me referir ao percurso de criação, mas entre as imagens que me ocorrem, nenhuma pode dizê-lo com tamanha precisão e justeza.

O que é uma jornada, afinal?

Uma aventura por caminhos desconhecidos? Um percurso por trilhas misteriosas que assim o são porque emergem do próprio caminhar? É seguir cada passo sem a pretensão de sabê-lo antes, de inventá-lo sob expectativas e ilusões distantes, correndo o risco de perder a oportunidade da surpresa e da transformação que ele pode causar? É descobrir e re-descobrir as coisas do mundo, encontrar maneiras de nos relacionarmos cada vez mais estreitamente com ele para conhecê-lo e conhecermo-nos mais? É buscar diluir fronteiras para encontrar e criar realidades com aquilo que se apresenta diante de nós? É ter dúvidas de por onde seguir e dos motivos pelos quais se está seguindo a trilha desse jeito e não de outro? Que outro? É perder-se para reencontrar-se, escolher direções, voltar um bocado para seguir adiante ou, vez ou outra deparar-se com paisagens arrebatadoras, que nos lembrem da capacidade que temos de nos maravilhar?

Se essas são características de uma jornada, não encontro metáfora melhor para descrever esse processo de criação e pesquisa.

Nessa aventura, o mapa é desenhado durante o navegar.

No entanto, para que fique mais fácil navegarmos juntas, apresento-lhe um guia de viagem. Veja, não é um mapa. Como falei, não tenho as rotas desenhadas à priori. Tenho a bússola, as estrelas, minha intuição e minhas memórias que ajudam a guiar-me neste caminhar.

Apresento-lhe a algumas delas.

Esta pesquisa se inspira na observação do mundo, suas dinâmicas e transformações. Aqui, o mundo é pensado como uma rede de relações.

Uma das grandes inspirações que trago para este trabalho é a **visão sistêmica de mundo**, apresentada a mim através da voz de Fritjof Capra .

Nela, "o universo é visto como uma teia dinâmica de eventos relacionados" (CAPRA, 2006, p. 90).

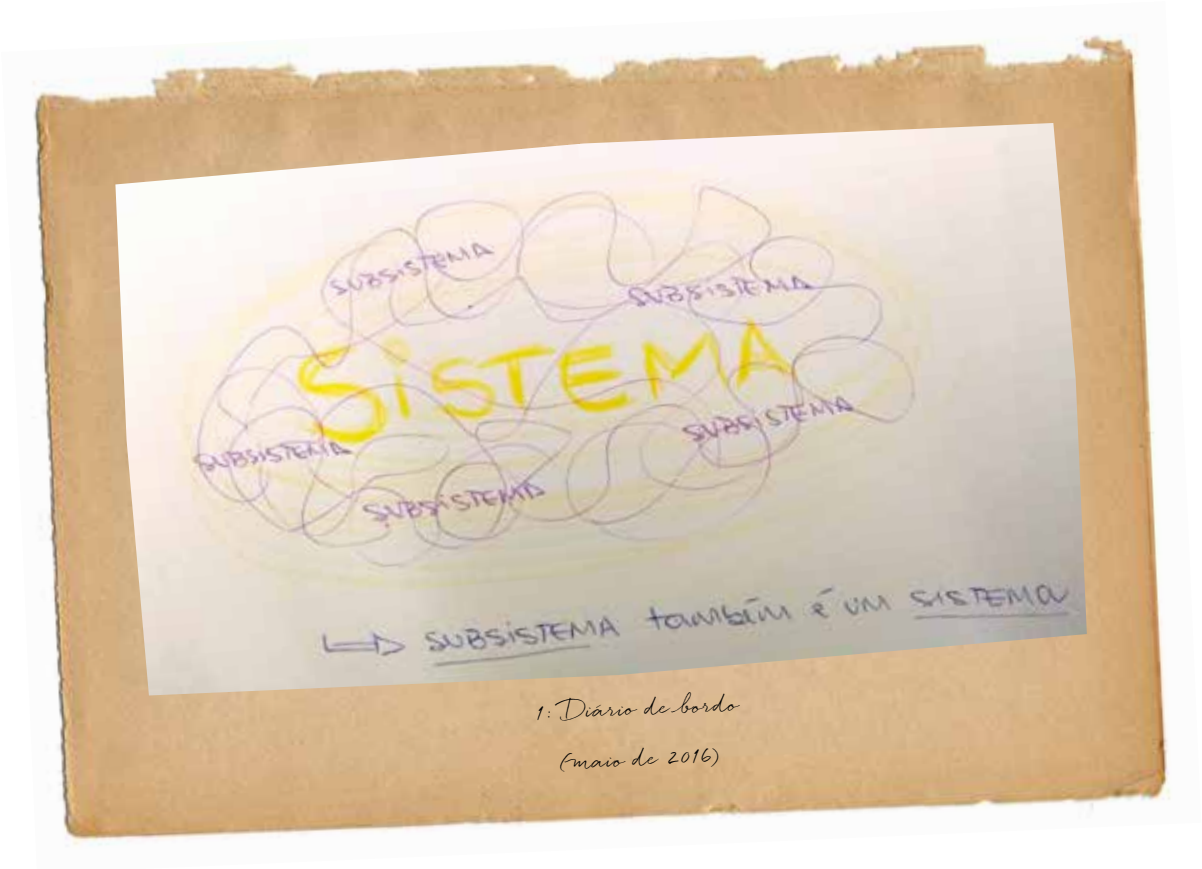
Na visão sistêmica, cada coisa que existe no universo é pensada a partir de suas relações. Elas são vistas como um todo em relação a suas partes, e uma parte relativamente a todos maiores.

Físico e teórico de sistemas. Promove a divulgação do pensamento ecológico e de sistemas em diferentes segmentos das redes de educação.

Isso significa que os elementos que existem no universo – os orgânicos (ecossistemas, seres vivos) e não orgânicos (a cena, uma pintura, uma poesia, por exemplo) – são entendidos com totalidades compostas por outros elementos relacionados entre si. Cada totalidade também é parte de uma totalidade maior, que por sua vez é parte de outra totalidade maior e assim sucessivamente.

Também significa que, para compreendermos esses elementos, é mais importante pensá-los a partir das suas relações – como afetam e são afetados – do que pensá-los de forma isolada.

Transponho poeticamente essa rede para uma imagem desenhada:



1: Diário de bordo

(maio de 2016)

Proponho um jogo poético de imagens e conceitos para criarmos um vocabulário comum.

Primeiro, redimensiono a totalidade "universo", já que ela me parece muito grande quando quero referir-me, **nesta pesquisa**, a essa rede de elementos em relação na qual estou inserida e da qual faço parte: passo a chamá-la de **MUNDO**.

Em seguida, entendendo os componentes do mundo a partir da sua **relação com essa totalidade**, tomo a liberdade de dizer que cada um deles é uma **FRAÇÃO DO MUNDO**. Por isso, neste trabalho, chamo de mundo não só essa rede de relações na qual estou inserida, mas **TUDO AQUILO QUE FAZ PARTE DELA E QUE POSSO PERCEBER ATRAVÉS DOS SENTIDOS E DA IMAGINAÇÃO**. Nunca esquecendo de pensá-lo a partir das relações que estabelece.

A visão sistêmica se aplica a tudo o que envolve essa pesquisa: a cena, o processo de criação e também a escrita. Nela, entender a maneira como as partes estão integradas ao todo é mais importante do que entendê-las isoladamente.

Esta é uma jornada de pesquisa e criação feita na vida, a partir dos movimentos da vida e vai sendo tecida no próprio caminhar.

Ela nasce (e renasce) da vida. Da vida que é criada em processo por uma artista que vive as experiências da pesquisa ao mesmo tempo que a faz acontecer. Uma artista que, para continuar sendo artista enquanto pesquisa, ampara-se no seu fazer, na vida que nasce ali, do próprio processo de criação. Uma artista que busca não encobrir as formas com que cria seus caminhos e lida com sua prática para fazer pesquisa acadêmica.

Esta é uma pesquisa conduzida pela prática. Cada passo é dado em relação ao que o momento apresenta. As perguntas e a produção de respostas criativas – estéticas ou conceituais – que muitas vezes transformam-se em novas perguntas, emergem da própria vivência. Emergem da relação entre os experimentos, as leituras, as conversas, as demonstrações de processo, a elaboração de conceitos e proposições que estimulam a criação.

Nesse movimento, escolho caminhos, mudo direções, perco-me para me reencontrar, elaboro ideias, pensamentos e problematizações, busco formas que me ajudem a diluir fronteiras: a do pensar e do fazer, a do criar e conceituar.

Essa pesquisa ancora-se na busca do **SABER DA EXPERIÊNCIA**.

“Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece.” (BONDÍA, 2002, p. 27)

- **Esta jornada possui outra inspiração: os padrões cíclicos observados na natureza**.

Segundo Yoshi Oida, os japoneses encontraram uma forma de traduzir o padrão cíclico observado na natureza através das palavras ***Jo, Ha, Kyu***.

“Ainda que o teatro japonês esteja muito estilizado em relação à interpretação, muitas de suas convenções estão baseadas em uma observação muito precisa dos modelos naturais. Zeami observou um desses modelos, uma estrutura ritmica chamada Jo Ha Kyu. **(A palavra Jo significa literalmente “princípio” ou “abertura”, Ha significa “ruptura” ou “desenvolvimento”, e Kyu tem o sentido de “aceleração” ou “clímax”.) Com essa estrutura se começa lentamente e logo se acelera gradual e suavemente em direção a um clímax rápido e vertiginoso. Depois do clímax, costuma haver uma pausa e depois um reinício de ciclo e aceleração**. Um novo Jo, Ha, Kyu. Este é o ritmo orgânico que se pode observar facilmente na preparação do corpo para o orgasmo sexual. Quase toda a atividade física e rítmica tenderá a seguir esse modelo por si só.
O ritmo de Jo, Ha, Kyu difere bastante da ideia ocidental de “começo, meio e fim”, posto que o último sugere uma série de “passos” no lugar de uma aceleração suave.” (OIDA, 2010, p. 70)

A ideia da aceleração *Jo, Ha, Kyu* provoca e inspira este percurso em diversas camadas e momentos, e encontraremos com ela algumas vezes ao longo desta jornada.

Inspiro-me nesta mesma ideia para organizar a escrita desta dissertação.

A escrita é conduzida pela prática que contempla momentos de solidão em sala de ensaio e momentos de encontro com o público através de demonstrações de processo.

Divido a jornada em três ciclos e cada um deles possui três fases:

1. Levantar velas! (Jo – princípio): corresponde ao ritual de início que realizo em todos os dias de prática.
2. Ali mar. (Ha – desenvolvimento): corresponde aos momentos em que experimento as proposições desenvolvidas para a preparação do corpo (para a relação e composição com a meia máscara expressiva) e para as improvisações do experimento cênico *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*.
3. Para lá, o oceano! (Kyu – clímax): corresponde aos momentos em que me encontro com o público.

Como vimos, os japoneses sugerem que existe uma **pausa** entre o fim do clímax e um novo princípio. Também transponho esta imagem para a estrutura desta escrita: entre os ciclos, faço uma pequena análise do que ocorreu no ciclo anterior – principalmente sobre as demonstrações de processo – e penso questões que direcionem meus passos no ciclo que virá. A esses "momentos de pausa" dou o nome de **"Onde é lá?"**.

A imagem da *ESPIRAL* também é metáfora deste processo.

Esta imagem é trazida para a pesquisa inspirada na proposta de Currículo em Espiral do psicólogo e pedagogo estadunidense Jerome Bruner. Nela, "estudantes revisitam um tópico, tema ou assunto várias vezes ao longo de sua estada na escola, onde a complexidade do tópico é aumentada a cada visita, então, o novo aprendizado está conectado com o anterior" (GIBBS, 2014, p. 42).

Munido dos saberes anteriores, o aprendiz, ao entrar em contato com novos elementos pertencentes ao mesmo tópico estudado, elabora um novo saber sobre ele, agora mais complexo que o anterior.

Ao longo deste trabalho, falarei como esta imagem provoca a criação do experimento e o desenvolvimento da pesquisa.

Contudo, neste momento de bússolas e constelações, gostaria de dizer como esse processo se aplica à escrita: várias das práticas e conceitos criados durante a jornada são revisitados e seus saberes aprofundados. Por isso, nesta escrita, você pode encontrar com a mesma citação, reflexão ou proposição mais de uma vez em momentos diferentes, discutidas a partir das novas relações que estabelecem em cada um. Algumas vezes grifo frases diferentes a cada vez que a citação aparece, para destacar novos focos de interesse sobre aquele mesmo assunto.

✕ Escrever é criar

Tratando-se de uma pesquisa que vem da vida, escrita por uma artista que busca não deixar de ser artista para realizar sua investigação, noto que para que esta escrita traduza as experiências desta jornada, preciso encontrar uma forma de fazer com que ela nos aproxime daquilo que foi vivido.

Como já comentei, para revelar esse processo em palavras, tenho de re-criá-lo, atualizá-lo e traduzi-lo, e as formas que encontro para fazer isso emergem da maneira como sou afetada pelos elementos que envolvem esse processo e o contexto em que estou inserida.

Já expus algumas dessas formas que encontro para organizar e criar o texto, mas falo sobre outras delas para que você se localize em sua leitura.

→ Apresento esta escrita como um **diário de viagem**. Durante todo o processo mantive a prática de registrar meus ensaios, pensamentos, procedimentos e reflexões em um DIÁRIO DE BORDO e busco trazer a mesma atmosfera para este compartilhar. Por isso, ao longo deste trabalho, você encontrará imagens das páginas do meu caderno de registro, com minha letra, alguns desenhos, perguntas, insights, reflexões.

→ Opto por relatar os acontecimentos da jornada no **presente do indicativo** e em **primeira pessoa**. Se escrever é **reviver** as experiências – ainda que em outro momento e, portanto, a partir de

novas relações –, parece-me coerente e provocador usar este tempo verbal, na tentativa de me aproximar ainda mais dos momentos vividos e de trazer você também para mais perto deles e de mim.

→ Destaco algumas palavras, quando desejo chamar a sua atenção para algum conceito, algum momento, alguma observação. Às vezes grifo, às vezes entorto. Também junto palavras, vez ou outra, inspirada pela imagem da **rede de relações** e da **totalidade**.

→ Uso o gênero **feminino** sempre que preciso nomear coletivos de pessoas compostos não apenas por homens – você já deve ter percebido. Inspiradas pelo pensamento sistêmico, olhemos para esta escrita a partir de uma de suas relações: ela é produzida através das minhas palavras e experiências, portanto, de uma mulher, inserida em um mundo cuja regra – imposta a nós – para referir-nos aos coletivos compostos não apenas por homens, é fazê-lo no gênero masculino. Contudo, se pensamos nas relações como possibilidades de afetarmos e sermos afetadas, opto por fazer essa provocação e ver como nos sentimos quando minha presença feminina afeta a forma como uso as palavras ao longo deste texto. Ele, então, é produzido de uma forma diferente da habitual.

→ Brinco com as fontes das letras que uso na escrita: opto por organizar esta dissertação em três "conjuntos de vozes" que se relacionam e se afetam entre si: a minha voz, que relata e discute o percurso, as vozes das autoras com quem dialogo, e aqui exponho em forma de citações, e minha voz quando desejo fazer comentários para além do fluxo do texto. Para cada uma dessas vozes uso uma fonte diferente.

→ Pensando esse partilhar pela escrita como rede, proponho o entrelaçamento das citações e das notas de rodapé, também de uma maneira diferente da que costumamos ver em teses e dissertações.

→ A forma como esse texto é apresentado a você foi criada por mim, em diálogo e relação com as artistas visuais Leandro Cagiano e Fabiana Vinagre.

- **Disponibilizo quatro vídeos do processo que você pode ver através deste link:**
  https://www.youtube.com/playlist?list=PLylyvvu64fUUALlivVNn8pl_4xjVT_yRw

  Ao longo deste compartilhar sugiro momentos para que você visualize cada vídeo.

- **Essa dissertação é provocada por intervenções poéticas.**

  Ao longo desta leitura você vai encontrar algumas páginas que possuem textos costurados. Chamo esses textos de **intervenções poéticas**: são poemas, trechos de livros, músicas que me provocam e inspiram durante esta jornada de pesquisa e criação. Elas também estão aqui para te provocar e inspirar, caso tenha interesse em lê-las. Sinta-se à vontade para conectar-se com elas quando quiser.

Onde é lá?

Navegar por outros mares

Sempre gostei de saber do mundo para além do que os olhos me contam.

Menina miúda, com a pequena mochila nas costas, era levada nos fins de semana para o interior, lugar onde mora a maior parte da memória da minha infância.

Aconchegada pelo silêncio do chão e o sussurro do ar, pisava descalça na grama para sentir o quentinho da terra. Tirava cenoura da horta para provar a crocância adocicada e o leite da vaca, pedindo licença para o bezerro no começo do amanhecer. Fazia piquenique debaixo da mangueira e às vezes subia na árvore tão alto que tinha que chamar o irmão mais novo pra me socorrer. Eu gostava de saber do mundo assim: tocando, cheirando, deixando ele me tocar. A grama, a cenoura, a vaca, a árvore me ensinavam sobre a vida. O sol laranja, a primavera que florescia no portão.

Quando saía do meio do mato, minha brincadeira preferida era a de ser professora. Minha mãe costuma dizer que eu nasci assim. Professora. Eu gostava de imitar. Igualzinho. Tia Olinda, tia Tânia, a Ceiça… Minhas ídolas! Pegava caderno, lousa, giz e puxava os meninos do sítio para ensinar. Para inventar: a professora, a matéria, a aula, os meninos. Eu gostava de dividir espaço pra inventar o mundo.

No tempo da vida, de mochila nas costas, continuei buscando descobrir as coisas para além do que os olhos me contam. Para lá do movimento das plantas e dos bichos, fui descobrindo os movimentos do corpo. Dançava, dava cambalhota, vivia de ponta cabeça. Cantava o dia todo. Nessa dança do corpo com o mundo, fui parar na faculdade de educação física e na escola técnica de teatro. Com a primeira aprendi, entre outras coisas, que por mais que a gente acelere o corpo para chegar mais rápido em algum lugar, a gente sempre está onde a gente está. Com a segunda conheci, entre outras coisas, o poder do encontro.

Indo pra lá ou voltando pra cá, continuava inventando o mundo sendo professora.

O teatro, o corpo, a mochila, a professora e o mundo me levaram a conhecer as máscaras e as máscaras me levaram a conhecer o teatro, o corpo, a mochila, a professora e o mundo. Com o nariz de palhaça fui parar em lugares nos quais o idioma não podia ser o das palavras. Tinha que ser o dos músculos, o da pele e o dos olhos. A máscara neutra me levou pra outros lugares, mais silenciosos e não menos profundos. E a expressiva me deixou muito curiosa.

Entre máscaras, teatro, corpo, mundo e mochila nas costas…

… é setembro de 2011 e me percebo ansiosa e lotada de expectativas dentro de um avião que me leva para viver em Barcelona.

Estou matriculada na Escuela Internacional de Teatro Estudis Berty Tovías para realizar, por dois anos, a formação na pedagogia de Jacques Lecoq.

Carregando minhas malas feitas e toda a paixão, o desejo e as ilusões de uma jovem estudante de teatro, voo para outros mares para saber mais sobre o mundo das máscaras.

Não conheço com muita profundidade a Pedagogia do Corpo Poético (como também é chamada a pedagogia de Jacques Lecoq). Li um de seus livros, O corpo poético, mas ainda não o compreendo muito bem. O que me move é o ecoar das vozes que ouvi e experiências que vivi no Brasil, relacionadas com as propostas do pedagogo francês.

Havia, nos últimos anos, caminhado com interesse e curiosidade sobre o universo do teatro feito com máscaras . Nesse percurso em que me deslumbrava a cada nova experiência, escutei seu nome muitas vezes e realizei diversos exercícios criados por ele – ficou claro para mim como Jacques Lecoq havia deixado uma importante contribuição para as artistas que trabalham com a máscara e sua pedagogia.

À caminho da Espanha, levo no corpo todas essas experiências e um desejo profundo de mergulhar ainda mais nesse universo.

No avião, com esse oceano todo sob mim, não sei ao certo o que me espera.

Sei que esse corpo-artista-mulher-pedagoga tem fome de mundo e sede de máscara.

Há alguns anos começara a estudar máscaras em São Paulo, principalmente a neutra, as expressivas – inteira e meia – e o nariz vermelho da palhaça. Entre 2008 e 2011, fiz cursos de máscara neutra e expressiva com Tiche Vianna no Barracão Teatro, de máscara neutra com André Capuano no Estudio Luis Louis, fiz como aluna ouvinte a disciplina Teatro de Animação com Felisberto da Costa Sabino na ECA-USP, cursos de palhaçaria com Ésio Magalhães (Barracão Teatro), Alberto Gaus (Solar da Mímica) e realizei a formação da Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria.

1º Ciclo

Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão

Levantar velas!

CONFECÇÃO DA MÁSCARA: PRIMEIRO BUBA

Estou em Barcelona, é o terceiro mês de aula do segundo ano da formação na pedagogia de Jacques Lecoq: a tarefa de confeccionar a meia máscara expressiva para usar em aula me anima. Nessa manhã, experimentamos ações e movimentos de diversos personagens da Commedia dell'Arte – também utilizando meias máscaras expressivas – e anseio pelo momento de vestir as máscaras confeccionadas por nós.

> Eu aconselharia todos a fazerem suas próprias máscaras, mesmo se os resultados não forem satisfatórios. **Pelo menos seu envolvimento vai aumentar o nível do jogo.** (LECOQ, 2006, p. 106)

Nós confeccionamos nossas próprias máscaras em dois momentos da formação. Fizemos isso no primeiro ano, quando trabalhamos com a máscaras expressivas inteiras e agora colocamos a mão na argila outra vez para confeccionar a meia máscara.

Na escola não temos nenhuma aula sobre confecção e o processo é bastante intuitivo. Ainda assim, os professores insistem nessa prática seguindo as propostas pedagógicas de Jacques Lecoq. O pedagogo francês sugere que cada aluna faça sua própria máscara, mesmo sabendo que a maioria delas não é mascareira e profundamente entendedora das técnicas de confecção.

> Algumas máscaras são, às 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)

A partir da minha experiência e dos diferentes contatos que tive com essa pedagogia, entendo que, ao confeccionar nossas próprias máscaras, nós artistas, desde o princípio, nos envolvemos de uma maneira mais profunda com elas, reconhecemos através do toque, das mãos, além dos olhos, suas linhas, formas e relevos

e, portanto, podemos ter mais facilidade para criar uma relação mais íntima entre corpo e máscara.

Lecoq supostamente não espera que os resultados adquiridos pelos estudantes sejam maravilhosos tratando-se da confecção, claro, mas indica caminhos de feitura e observação dos objetos criados que facilitam a compreensão do que, usando o vocabulário de professoras da escola, é uma “boa máscara” ou, uma máscara que “funciona”.

> (...) o corpo, à sua maneira, pensa! **Meus olhos, enquanto enxergam, ensinam minhas mãos a desenhar a argila, assim como minhas mãos enquanto desenham, ensinam minha coluna vertebral a criar o corpo do rosto que está sendo desenhado.** É assim que o corpo pensa: em relação. (VIANNA, 2017, p. 38)

Sento à mesa da sala com a argila em frente ao corpo. Ao meu lado, o computador ligado com várias fotos de Tartaglia, um dos meus personagens favoritos da Commedia dell’Arte. Observo as linhas diagonais dos seus olhos que dão o tom de velhice e certa melancolia. Ele é a inspiração que escolho para começar a manusear intuitivamente o monte de barro. Minha ideia não é confeccionar uma máscara de Tartaglia, mas suas linhas e expressões me inspiram a criação.

De fato, todo o processo de confecção de Buba (é assim que minha máscara se chama) se dá de forma bastante intuitiva. É a segunda vez que faço uma máscara em toda minha vida – a primeira foi a expressiva inteira, para esse mesmo curso, no semestre anterior.

Mexo e remexo no barro e as linhas e formas de Buba começam a surgir. Para fazer os olhos, observo as linhas das diversas imagens que tenho de Tartaglia e procuro copiar a direção que elas têm. O olhar caído de Buba lembra os que vejo nas minhas referências, mas a nova máscara ganha linhas diferentes na testa e muita bochecha. É mais jovem.

3. Primeira máscara Buba confeccionada em novembro de 2012.

Depois de fazer o molde, utilizo a técnica Cartapesta para fazer a máscara. Trata-se de sobrepor camadas de papel e cola que, enquanto estão molhadas, se acomodam bem justamente ao molde e, quando secam, endurecem mantendo a forma, as linhas e relevos da máscara moldada na argila. À essa ação de sobrepor camadas de papel com cola, damos o nome de "empapelar".

Nessa confecção, orientada pelas professoras da escola e alunas veteranas, empapelo o Buba direto no molde de barro - só o cubro com plástico filme e vaselina antes de começar a colar os papéis. Uso jornal e, entre as camadas de papel, coloco uma camada de gase com cola, também seguindo orientações de uma colega.

Corto as bordas, os olhos e furo o nariz. Pinto com tinta acrílica marrom escuro e envernizo. Coloco o elástico e Buba está pronto para ser usado.

Em aula, o primeiro que fazemos é analisar as máscaras em relação a sua forma. Meu professor Angel Bonora elogia a confecção de Buba e diz que ele poderia ter menos linhas na testa e mais perfil. Segindo o professor, ela seria uma máscara melhor se essas linhas fossem suavizadas. E, de fato, noto que a máscara está bastante plana.

Nas aulas, experimentamos, como sugere Lecoq, um a máscara do outro, portanto, é através de meus colegas que vejo as primeiras improvisações com Buba.

Ela é uma máscara que de alguma forma "funciona". Tem uma expressividade interessante que muda de acordo com sua relação com o corpo. Mas possui alguns problemas, como por exemplo, a falta de perfil mencionada por Angel. Por ser muito plana, com o mínimo de movimento da cabeça para as laterais, o público perde a máscara, ou seja, vê menos o objeto e mais do que deveria, a cabeça da artista.

Ainda assim, ela é utilizada por muitas pessoas e nos divertimos ao presenciar os momentos em que ela está em Jogo.

***Angel Bonora** é professor da Escuela Internacional de Teatro Estudis Berty Tovías em Barcelona. Formou-se na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de Paris, onde posteriormente frequentou o LEM (Laboratório de Estudo do Movimento).*

CHEGANÇA: PROJETO PESSOAL

Às vezes nem nos damos conta do passar do tempo, não é mesmo?

Estou praticamente formada. Depois de dois anos intensos e extremamente provocadores, chego ao fim do último mês de aula e tenho um envelope nas mãos. Acabo de recebê-lo das professoras.

Tenho um envelope nas mãos, um certo frio na barriga e muitas expectativas. Dentro dele existe um papel com uma frase escrita, que servirá de inspiração para a criação do meu "Projeto Pessoal". Trata-se do trabalho de conclusão de curso da escola: temos dez dias para criar uma cena inspirada na frase que recebemos, utilizando qualquer das linguagens e territórios dramáticos com os quais nos relacionamos durante o curso.

> O ano todo, oferecemos aos alunos a possibilidade de uma pesquisa de criação pessoal, a partir dos autocursos. Nesse trabalho sem professor, os alunos recebem, cada semana, um tema que devem tratar a sua maneira. É seu próprio teatro. Esse espaço de liberdade é essencial, por permitir nunca mais esquecer o objetivo principal da escola: a criação. (LECOQ, 2010, p. 58)

A proposta é que apliquemos na cena o que estudamos durante toda a formação, e a dinâmica de criação se assemelha à prática que repetimos exaustivamente durante os dois anos: os "autocursos".

"Autocurso" é o exercício semanal de criação praticado por nós na escola.

Durante os dois anos, temos essa rotina bastante provocativa: a cada semana recebemos um encargo, um tema que serve de estímulo para uma criação em grupo, sempre relacionada com o conteúdo explorado naquela semana ou naquele período.

Este exercício é apresentado, religiosamente, todas as sextas-feiras para os professores da escola, que avaliam e comentam a partir de suas percepções e da relação com os conteúdos abordados. Recebemos as devolutivas sempre em silêncio – e muitas vezes elas são elaboradas dentro de nós ao longo de todo o tempo de formação, para serem compreendidas.

> Os autocursos estão ligados à temática de improvisação abordada nos cursos. Quando trabalhamos a interpretação psicológica silenciosa, os autocursos tratam desse aspecto do trabalho; o mesmo acontece quando abordamos a máscara neutra, as máscaras expressivas, etc. (LECOQ, 2010, p. 143)

Sinto que esse exercício semanal é essencial para que eu possa compreender muitos aspectos presentes na pedagogia de Jacques Lecoq, para que me

aproprie do diálogo entre a pedagogia e meus desejos e impulsos de criação e, claro, para que me apodere das inúmeras ferramentas estudadas para criar a cena do meu projeto final.

O **autocurso** é considerado uma das três vias pedagógicas da escola de Jacques Lecoq. As outras são: **técnica e análise de movimento** e **improvisação**. Essas três vias compõem um caminho de formação cujo propósito pedagógico é despertar a inteligência de artistas para o desenvolvimento do que Lecoq chama de **teatro de criação.**

> "O Objetivo da Escola é a realização de um jovem **teatro de criação**, que trabalhe linguagens em que a interpretação física do ator esteja presente [...] Além do mais, **não se trata apenas de formar atores, mas de preparar todos os artistas de teatro: autores, diretores, cenógrafos e atores.** [...] Os alunos que seguem nosso percurso adquirem uma inteligência de **interpretação** e desenvolvem seu imaginário. Isso lhes permitirá **inventar seu próprio teatro ou interpretar textos, se assim o desejarem, mas de uma maneira nova.** A interpretação é o prolongamento de um ato criador." (LECOQ, P. 43)

Nela, como cita Lecoq, além de formar atrizes e atores criadores do seu próprio discurso cênico, pretende-se preparar artistas que também tenham, em suas criações, o olhar de dramaturgas, diretoras, encenadoras, cenógrafas.

Abro um parênteses: dado meu amor pela pedagogia – já comentei que a paixão pela sala de aula me acompanha desde que eu era bem menina –, durante o processo de formação na Pedagogia do Corpo Poético, tenho incorporado, além de todos os citados, o olhar de pedagoga!

Por mais que o foco do curso não seja o desenvolvimento do olhar pedagógico nesse momento do processo – a escola propõe um terceiro período opcional, cujo olhar é direcionado para a formação de professores de tal pedagogia –, eu não consigo ir às aulas apenas no papel de atriz. Noto a diferença entre as anotações do meu caderno de registro das aulas e os dos meus colegas muito focados no seu trabalho

Na edição em espanhol (LECOQ, 2011, Editora Alba), o tradutor emprega "Inteligencia del juego actoral", usando "juego" no lugar do que, pela tradução em português, é "interpretação". Nesta pesquisa prefiro traduzir o termo "inteligência do jogo atoral" porque ele dialoga mais intimamente com a ideia do sistema cênico (e as relações que pertencem a ele).

atoral. São diferentes. Meu olhar está sempre composto por dois: o da atriz e todas as suas facetas exigidas pelos discípulos de Lecoq e o da professora apaixonada.

Parece uma loucura, mas é com essa bagagem de experiências que finalizo os dois anos de escola em Barcelona. E é sobre ela que se apoia a criação do Projeto Pessoal.

A diferença entre o trabalho de conclusão de curso a ser desenvolvido e os autocursos praticados ao longo da formação é que, no primeiro, temos maior liberdade de escolhas: podemos fazer sozinhos ou em grupo e eleger a linguagem que desejamos. Os professores nos exigem, apenas, que tomemos a frase como estímulo e que a criação tenha um tempo aproximado de dez minutos.

Cada uma de nós, alunas, recebe seu envelope com uma frase específica. Nenhuma é igual à outra. Dizem as veteranas que elas são escritas pelas professoras a partir do que elas viram de mais profundo em nós ao longo dos dois anos. Acho bonito isso.

Tenho meu envelope nas mãos. Abro, tiro o papel e me surpreendo alegremente com a frase que leio:

“ENTRE O BRILHO DO RELÂMPAGO E O CANTO DO TROVÃO”

Esta é a frase que inspira minha criação.

Ali, mar.

PRIMEIRA CRIAÇÃO

Volto para casa com imagens e pensamento transbordando em mim.

A primeira coisa que decido é a linguagem com a qual quero trabalhar: a **Comédia Humana**.

Comédia Humana é o nome que Jacques Lecoq dá a um dos territórios dramáticos que aborda em sua escola e compõe a Pedagogia do Corpo Poético. Ela é uma derivação da Commedia dell'Arte, "um gênero teatral italiano, cujas principais características são o uso da meia máscara expressiva, da improvisação e da profissionalização de artistas da cena" (VIANNA, 2017, p. 13).

O pedagogo francês acredita que a herança da Commedia Dell'Arte no século XX gerou o surgimento de "clichês, uma maneira dita 'à italiana' de se representar. [...] [foi] levado, portanto, a virar do avesso esse fenômeno, para daí descobrir o que havia por trás dele, a Comédia Humana". (LECOQ, 2010, p. 168)

Esse território dramático também pressupõe a utilização de meias máscaras expressivas:

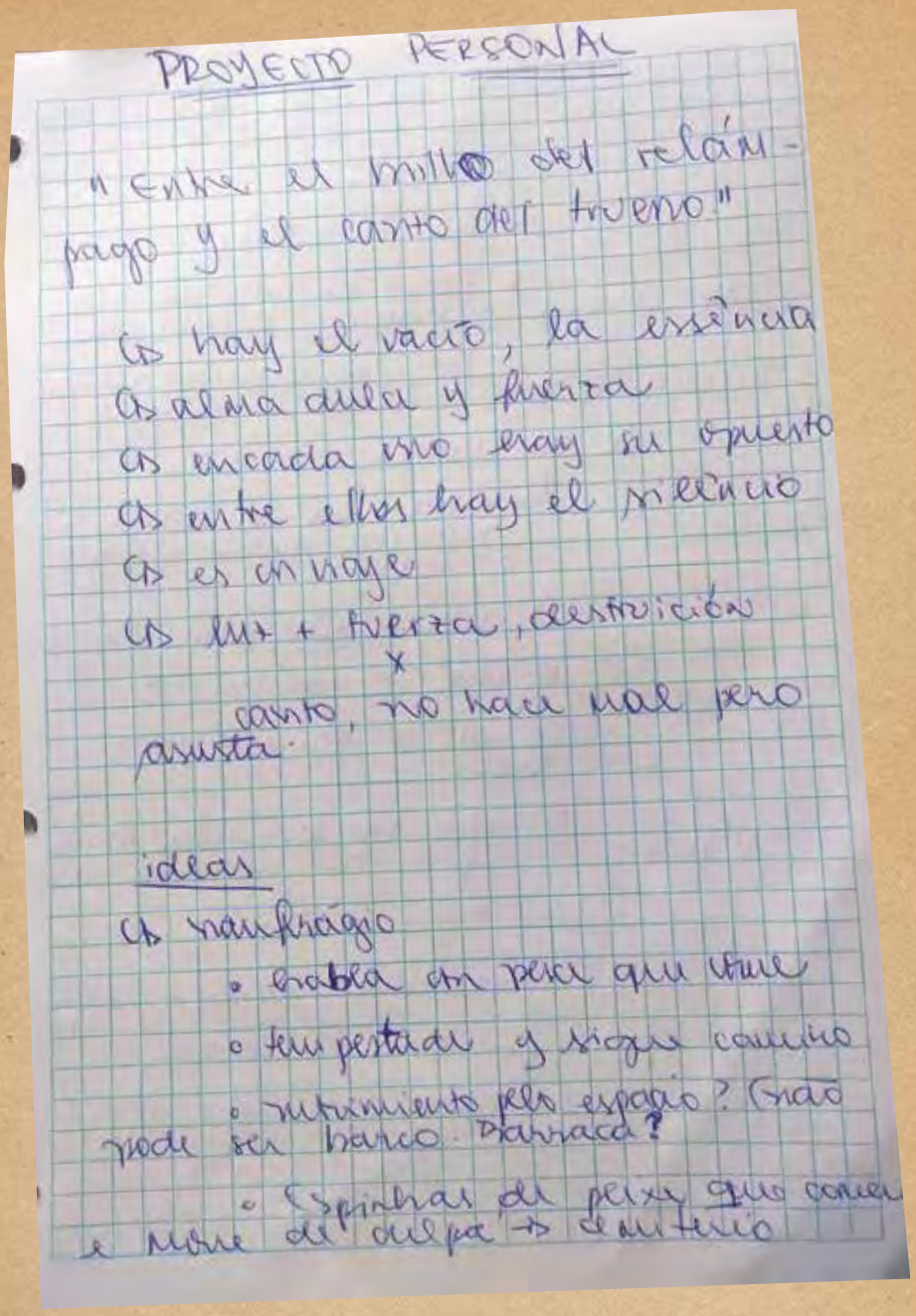
"A máscara expressiva, sendo inteira ou meia, é um **caráter expresso pela combinação das linhas de seu rosto que também nos sugere um estado de ânimo, um estado de humor**. Este tipo de máscara nos pede a **transformação de seu estado original de acordo com os acontecimentos que o afetam**. Sem que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

Diferente da máscara neutra, a expressiva nos revela qual sua opinião a respeito de um acontecimento, pois esta máscara é um ser em particular, um quem específico. Quando é afetada, seu estado percorrerá dois caminhos básicos: ou se intensificará ou se transformará em outro estado. Portanto, uma máscara expressiva ao ser afetada não permanecerá do mesmo jeito que estava." (VIANNA, 2017, p. 76)

Nos primeiros rascunhos e tempestades de ideias sobre a frase recebida, penso: o que há "entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão"? A resposta que mais me faz sentido nesse momento é o SILÊNCIO.

Inspirada por essa imagem, apesar de estar com uma máscara que fala, opto por tentar trabalhar com ela em silêncio em diversos momentos da cena.

Em seguida, penso sobre a ideia de oposição e complementaridade que o brilho do relâmpago e o canto do trovão podem suscitar. Desta constatação – e das sucessivas imagens poéticas que me ocorrem, decorrentes dessas ideias –, surge intuitivamente a proposta de um náufrago que almeja chegar em algum lugar que nunca aparece e vive entre a fome e a esperança. Essa opção de narrativa leva-me a criar um trabalho solo.



PROYECTO PERSONAL

"Entre el mito del relámpago y el canto del trueno"

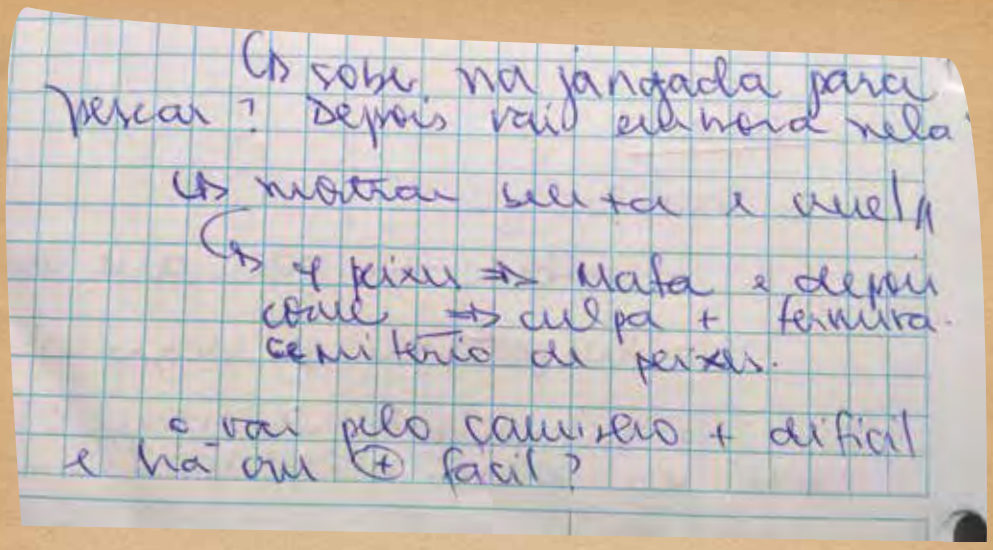
→ hay el vacío, la esencia
→ alma aula y fuerza
→ en cada uno hay su opuesto
→ entre ellos hay el silencio
→ es un viaje
→ luz + fuerza, destrucción
x
canto, no hace mal pero asusta.

ideas

→ naufragio
- habla con peces que vuelen
- tempestades y sigue camino
- movimiento pelo espacio? (no puede ser barco. Balsa?
- Espinhas de peixe que comem e morre de culpa → de mitério

4. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías

(Junho de 2013)



↳ sobe na jangada para pescar? Depois vai embora nela

↳ mostrar surta e cruel

↳ o peixe ⇒ mata e depois chora ⇒ culpa + ternura.

cemitério de peixes.

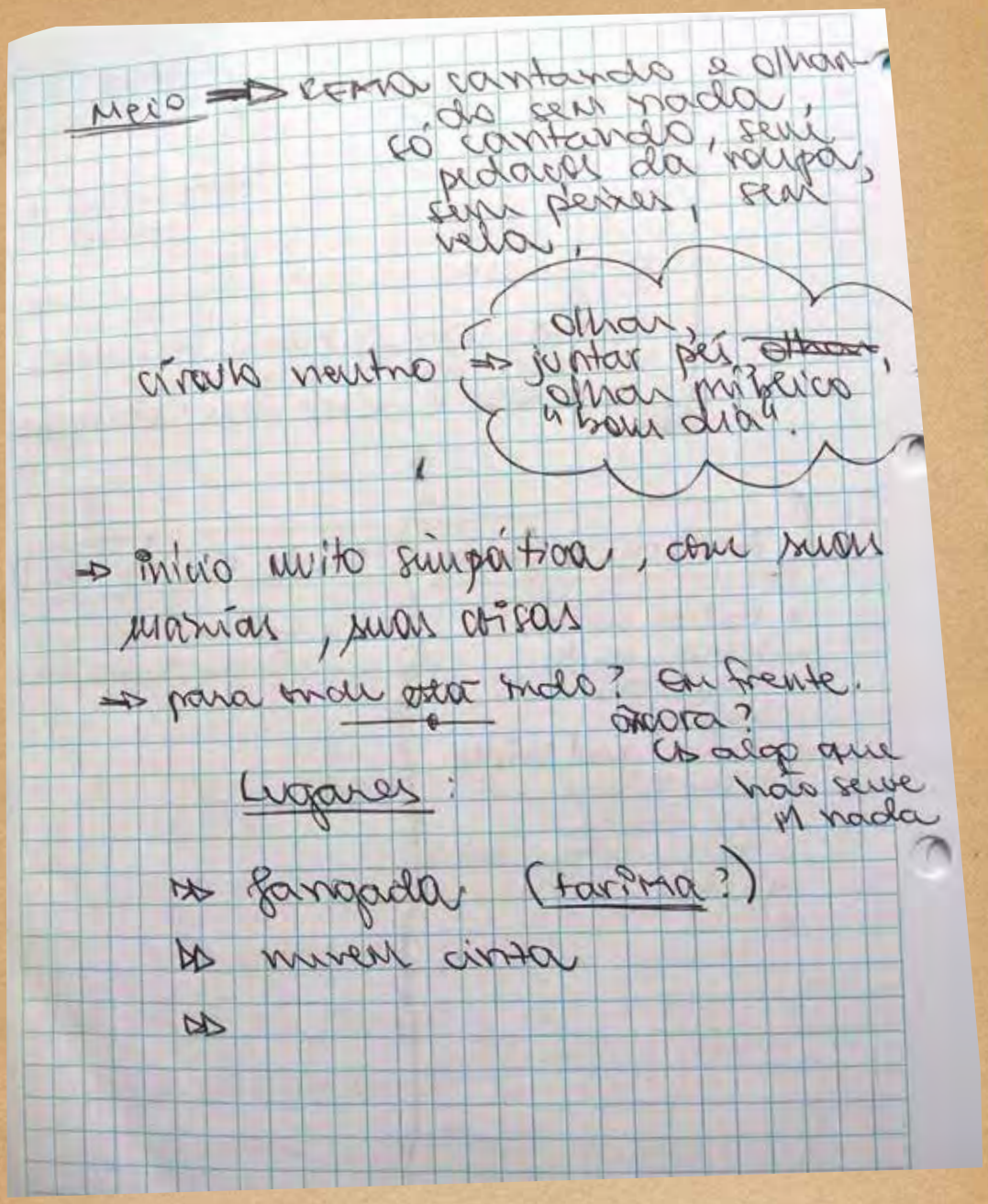
o vai pelo caminho + difícil e há um ⊕ fácil?

5. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías

(Junho de 2013)

6. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias

(Junho de 2013)



Meio ⇒ Rema cantando e olhando sem nada, só cantando, sem pedaços da roupa, sem peixes, sem vela.

círculo neutro ⇒ olhar, juntar pés, ~~olhar~~, olhar público "bom dia".

⇒ início muito simpática, com suas manias, suas crises

⇒ para onde está indo? em frente. agora? é algo que não serve pra nada

Lugares:

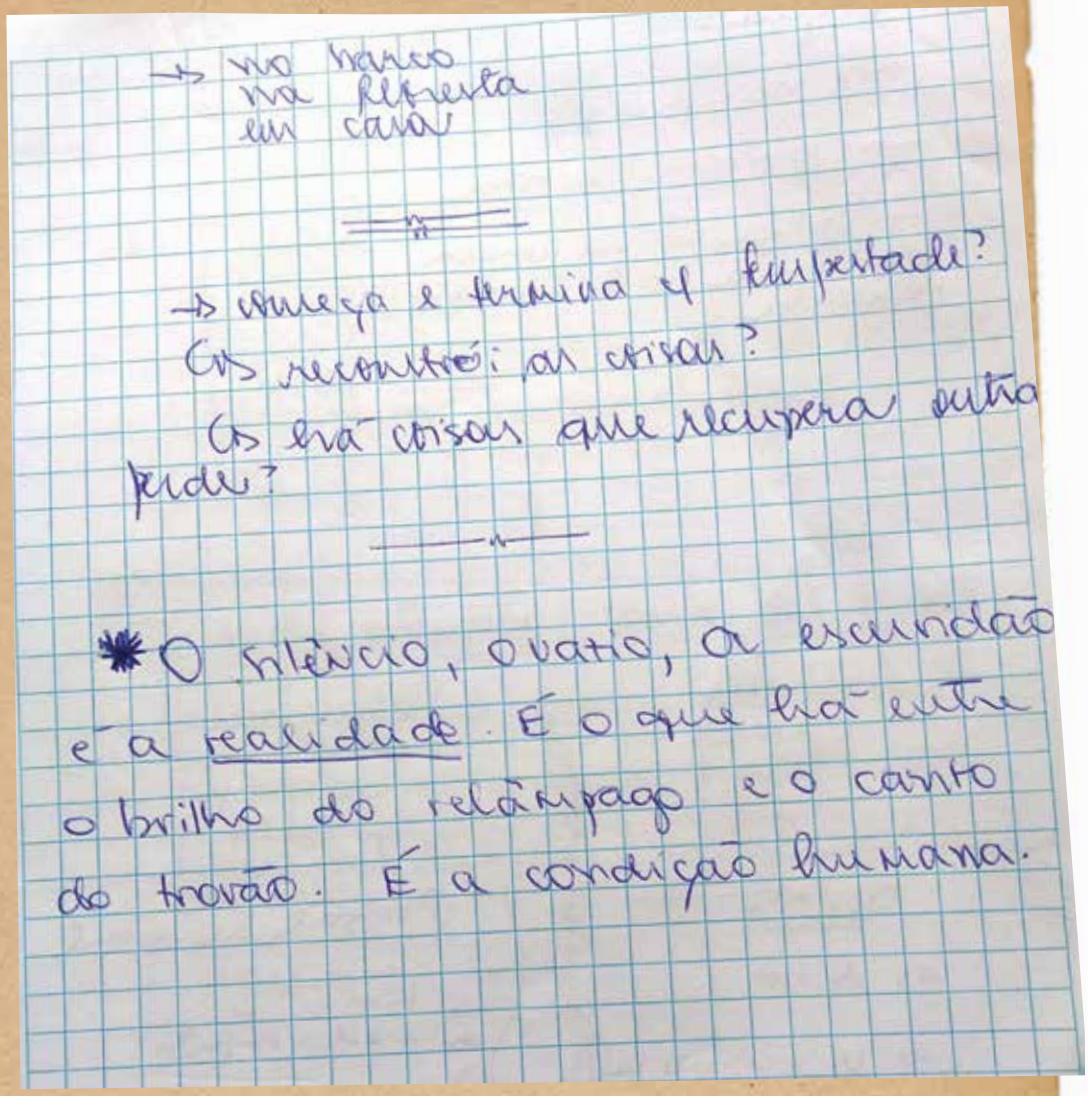
⇒ garagada (tarima?)

⇒ nuvem cinza

⇒

7. Caderno de aula da Escuela Berty Tovías

(Junho de 2013)



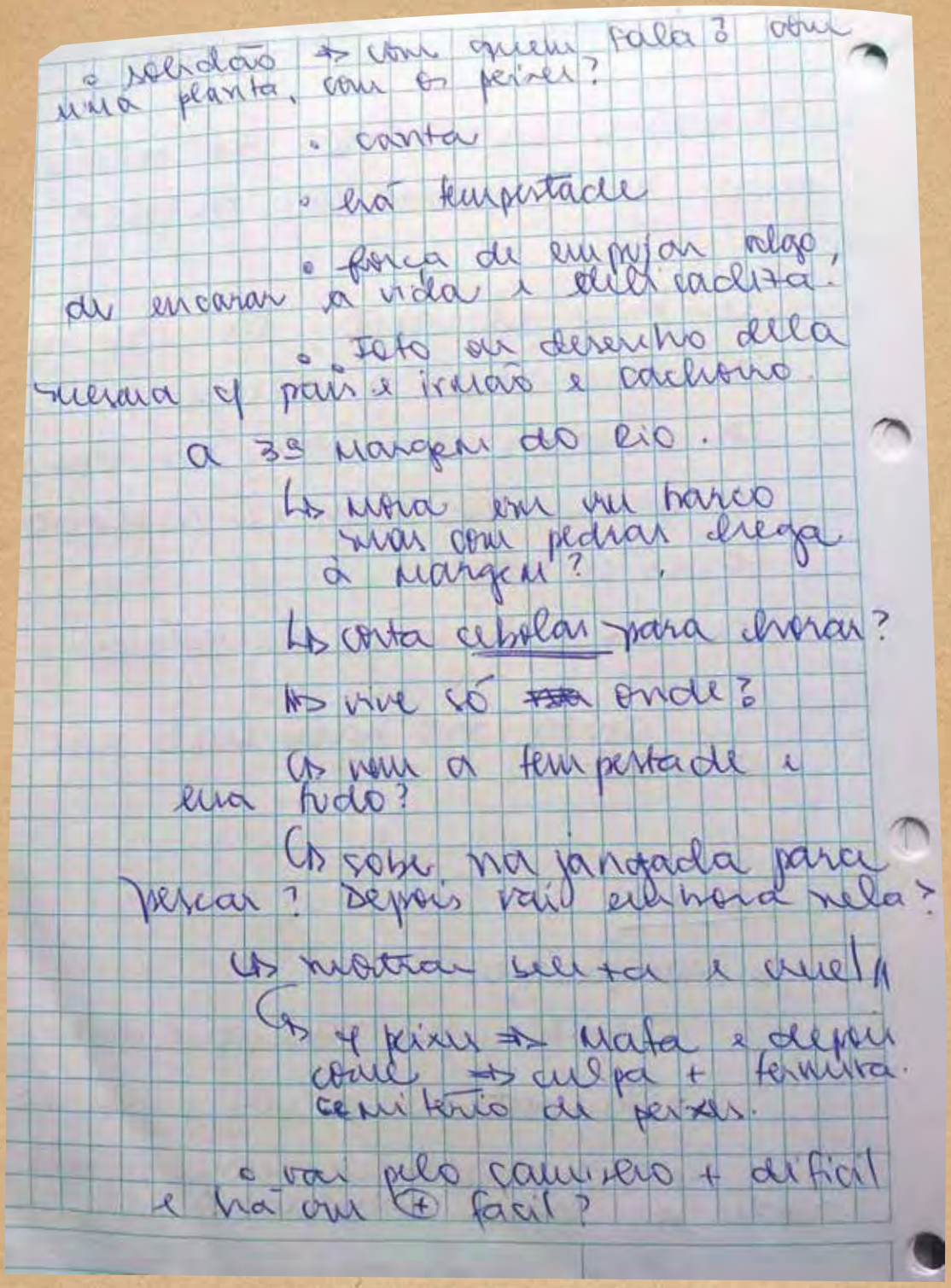
→ no banco
na televisão
em casa

→ começa e termina a temperatura?
Os reconstrói as coisas?
Os há coisas que recupera outra perde?

* O silêncio, o vazio, a escuridão é a realidade. É o que há entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão. É a condição humana.

8. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias

(Junho de 2013)



o solidão → com quem fala? com uma planta, com os peixes?

- canta
- há tempestade
- força de empurrar algo, de encarar a vida e dificuldade.
- Foto ou desenho dela mesma c/ pais e irmão e cachorro.

a 3ª margem do rio.

↳ mora em um barco mas com pedras chega à margem?

↳ corta cebolas para chorar?

↳ vive só ~~[illegible]~~ onde?

↳ vem a tempestade e leva tudo?

↳ sobe na jangada para pescar? Depois vai embora nela?

↳ mostra bruta e cruel

↳ c/ peixes → mata e depois chora → culpa + tristeza. cemitério de peixes.

- vai pelo caminho + difícil e há um ⊕ fácil?

9. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias

(Junho de 2013)

Como se trata de uma cena unipessoal, boa parte da criação é feita em solitude. A frase se transforma numa série de circunstâncias que, juntas, formam o roteiro que guia as primeiras improvisações.

Nesse momento surgem duas dificuldades: a primeira é a de improvisar sozinha uma cena de Comédia Humana sem ficar parando para pensar em como ela deveria ser feita, quais as melhores ações a se escolher e tantas outras questões que aparecem e me impedem de entrar em cena e divertir-me com ela.

A segunda, possível consequência da primeira, é a de encontrar, na experiência, a relação corpo-máscara e aprofundá-la na relação com o espaço e as situações.

Claro que alguns detalhes agravam a situação: eu, até então, mal tinha utilizado a máscara que confeccionei, já que, na proposta pedagógica de Lecoq, o sugerido é que usemos as máscaras das companheiras de grupo para que possamos experimentar outras e ver a nossa em Jogo. Eu já tinha visto pessoas com a minha máscara em jogos surpreendentes, mas há uma diferença entre ver e experimentar a máscara, reconhecê-la na relação com o corpo, compreender a corporalidade que ela suscita.

Além disso, temos um período curtíssimo de tempo para criar o Projeto Pessoal, pois devemos apresentar para a banca de professores e público na data marcada.

Contudo, durante o período de elaboração e ensaios, também busco alguns momentos de partilha com minhas companheiras de turma. Ela gera percepções sobre a utilização da máscara e novas ideias para o trabalho.

Projeto paralelo: sempre a primavera, nunca as mesmas flores

No final de 2012, sou contemplada pelo Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura para realizar o segundo ano da formação na escola Estudis Berty Tovías e, simultaneamente, implantar na cidade um grupo de pesquisa semelhante ao Cepeca, do qual fazia parte quando ainda morava no Brasil.

Desde 2009 frequento os encontro do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - ECA/USP). Nos encontramos uma vez por semana para partilhar e discutir nossas práticas e pensamentos das pesquisas.

Assim como no grupo brasileiro, a ideia é que artistas em processo de criação se encontrem uma vez por semana para partilhar ideias, pesquisas e experimentações.

Para realizar esse encontro em Barcelona, convido algumas colegas de turma que estão em processos de criação paralelos aos das aulas e que trabalham com diferentes linguagens – há circo, teatro físico e manipulação de bonecos.

Assim, passamos a nos encontrar semanalmente no Centro Cívico localizado perto da escola, para olharmos e comentarmos os trabalhos umas das outras e pensar nossos caminhos de criação.

Para envolver-me com o grupo criado, dou início a uma pesquisa que também acontece paralelamente à escola. Para me orientar, convido o professor alemão Hans Richter – ele ministra o curso extracurricular "Laboratório de Voz" que faço no Estudis Berty Tovías, fora do horário de aula.

Hans Richter é ator, dublador e locutor alemão. Professor do curso "Laboratório de Voz" da Escuela internacional de Teatro Estudis Berty Tovías.

Com o professor, fazemos um trabalho minucioso de escuta e percepção do corpo, da respiração e da voz para detectar padrões e "substituí-los por novos que nos conduzem pouco a pouco a um estado de 'deixar de fazer' [enquanto falamos ou cantamos]" – assim Hans descreve seu curso no material de divulgação oferecido pela escola.

Muitos dos exercícios preparatórios que fazemos são compostos por movimentos circulares contínuos aliados à respiração e à emissão sonora. Tais exercícios, nos diz Hans, são inspirados em princípios do taoísmo, filosofia chinesa desenvolvida no século IV a.C., que tem na *observação da natureza* sua principal fonte de elaboração de pensamentos.

Por causa das aulas de Hans, interesso-me em aprofundar meus estudos sobre o taoísmo, e essa filosofia passa a ser inspiração para a pesquisa que começo a realizar em Barcelona.

Manuela Wunderlich é atriz formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Escuela Internacional de Teatro Estudis Berty Tovias.

Não tenho, neste trabalho, a intenção de aprofundar as discussões sobre esses pensamentos, mas gostaria de partilhar quais são os princípios que servem de semente para tal investigação e que, posteriormente, servem de inspiração para este mestrado.

Sob a orientação de Hans, dou início a um processo de pesquisa cujas proposições pedagógicas de preparação das artistas e de criação são inspiradas pelos princípios de TRANSFORMAÇÃO e CICLOS presentes na filosofia taoísta, em diálogo com o **Método das Transferências** de Jacques Lecoq. Convido a atriz Manoela Wunderlich, companheira de turma da escola, para entrar no processo como cocriadora.

"[Para os taoistas,] 'o mundo é visto como um fluxo contínuo, de mudança contínua'" (CAPRA, 2013, p. 117).

"[Ao mesmo tempo, os taoístas acreditavam que] 'todas as mudanças são cíclicas'" (CAPRA, 2013, p. 127).

[...] **a observação cuidadosa da natureza,** combinada com uma forte intuição mística, levou os sábios taoístas a profundos *insights*, confirmados pelas teorias científicas modernas.
Um dos *insights* mais importantes do taoísmo foi a compreensão de que a **transformação e a mudança são características essenciais da natureza."** (CAPRA, 2013, p. 125).

Marcel Jousse foi o linguista e antropólogo francês que escreveu a obra Antropologia do gesto, sobre a qual Jacques Lecoq se inspirou para criar, entre outros elementos de sua pedagogia, o Método das Transferências.

O método das transferências é um dos eixos mais importantes da pedagogia de Jacques Lecoq. Ele "consiste em apoiar-se na dinâmica da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias, para, daí, servir a finalidades expressivas, com o intuito de interpretar melhor a natureza humana" (LECOQ, 2010, p. 79).

O método propõe a transferência das dinâmicas internas observadas na natureza e no mundo para criar personagens, ações e situações. Segundo o pedagogo francês, trata-se da "passagem de uma técnica corporal a uma ação dramática" (LECOQ, 2010, p. 42).

Lecoq também deixa claro que transferir a dinâmica interna dos elementos observados não significa imitá-los. Sua proposta é inspirada pela ideia de *mimismo* do antropólogo francês Marcel Jousse, que propõe que o ser humano conhece o mundo quando o absorve através dos sentidos e reproduz com o corpo, à sua maneira, aquilo que percebeu. Contudo, mimismo não refere-se a imitação da primeira imagem que vemos ao entrar em contato com algum elemento da natureza. "Mimismo refere-se à busca da dinâmica interna do sentido" (SACHS, 2013, p. 62).

Assim, a proposta das transferências não sugere que façamos uma imitação da ideia que temos do elemento observado (imitar as ondas do mar fazendo movimentos ondulatórios com as mãos, por exemplo), mas que possamos absorver o **fundo dinâmico** daquilo que vemos existir, que, segundo o pedagogo francês, nas relações entre espaço, força e ritmo. Este **fundo dinâmico** pode ser captado se olhamos para além da primeira imagem do elemento.

"A observação da natureza, do movimento, a capacidade de observar o que está ao seu redor, a referência à realidade constituem o ponto de partida de toda investigação, tanto em nível pessoal do ator, como da criação de um repertório físico, que vai desenvolvendo possibilidades para interpretar até os grandes textos clássicos. **Trata-se de procurar reconhecer elementos que fazem parte da vida em seu próprio corpo – como árvores, o ritmo do mar, cores, espaço das pessoas, tudo aquilo que é vivo, se move e é infinito – antes de representá-los".** (Sachs, 2010, p. 2)

"Mas o ato da mímica é um grande ato, um ato da infância: a criança faz mímica do mundo para reconhecê-lo e preparar-se para vivê-lo. O teatro é um jogo que dá continuidade a esse fato. O termo "mímica", hoje em dia, está tão reduzido que é preciso encontrar outros. É por isso que, algumas vezes, utilizo o termo mimismo (tão bem esclarecido por Marcel Jousse em seu *Antropologie du geste*), que não se confundirá com mimetismo. O mimetismo é a representação da forma; o mimismo é a busca da dinâmica interna do sentido." (LECOQ, 2010, p. 51)

Espaço, ritmo, força

Para compreender melhor o que Lecoq quer dizer quando sugere que o fundo dinâmico dos elementos da natureza e da vida é o resultado das relações entre força, espaço e ritmo que o envolvem, faço uma pesquisa breve sobre o que significam essas três qualidades.
Para entender os conceitos de espaço e força, converso com Heera e André Bianco, colegas que atuam nas áreas de química e física e consulto alguns livros didáticos a respeito do assunto.
Tenho consciência de que a definição desses conceitos é extremamente complexa. Contudo, meu intuito aqui não é aprofundar uma discussão sobre eles, mas olhar para algumas de suas definições e encontrar possíveis diálogos com as práticas que realizo e as vozes que colaboram com este trabalho.

Força:
A definição que encontro no livro Lições de Física, de Feynman, é a de que "força é o agente capaz de **acelerar um corpo ou deformá-lo***" (FEYNMAN, 2008).*
Compreendo que força é um agente físico que atua sobre um corpo e, por ser uma grandeza vetorial, possui uma direção, um sentido e uma intensidade. Ao agir sobre um corpo, ela pode deslocá-lo e mudar sua forma.

Espaço:
No mesmo livro, encontro a seguinte definição: "espaço é a região delimitada pelas coordenadas espaciais (x, y, z)" (FEYNMAN, 2008). Isso significa que espaço é uma região tridimensional (x, y, z) e, por ser delimitada, pode ocupar maior ou menor área.

Ritmo:
Para compreender melhor o que é ritmo, também converso com alguns colegas, dessa vez, músicos. Contudo, a definição que encontro e que melhor dialoga com este trabalho é a oferecida por Tiche Vianna em sua tese de doutorado Para além da Commedia dell'Arte: a máscara e sua pedagogia. Tiche sugere que ritmo é uma "cadência de movimentos que se desenvolve em intervalos de tempo periódicos ou não". (VIANNA, 2017, p. 134.).
Ritmo, então, difere de velocidade. Os movimentos possuem velocidades diversas, mas ritmo é o resultado da organização desses movimentos com diferentes velocidades em determinados intervalos de tempo.
Como definir uma "cadência de tempos" não é uma coisa muito simples – diferente de definir a velocidade de algum corpo, como lenta ou rápida, por exemplo –, opto por me comunicar acerca dos ritmos utilizando imagens poéticas, metáforas ou sensações que eles me provocam. Então, quando me refiro ao ritmo de um corpo ou de uma cena, por exemplo, posso dizer que ele é um ritmo "esgarçado". Ou ralentado (mesmo que não me refira aqui à velocidade). Ou que o ritmo é "quebrado", ou "frenético" ou ainda "mole".

Defino essas qualidades inerentes às dinâmicas internas dos elementos para compreendê-las melhor, mas também considero importante dizer que, quando buscamos transferi-las para o corpo nos exercício do Método das Transferências, não olhamos para elas de forma separada e nem pensamos nesses conceitos separadamente durante a prática: "a força do mar tem um vetor que me leva para fora, com uma intensidade tal". Não, não racionalizamos sobre isso dessa forma enquanto realizamos o exercício.
Como o próprio Lecoq sugere, o fundo dinâmico interno dos elementos é o resultado da **relação** *entre essas grandezas, então olhamos para elas como uma totalidade, uma nova natureza que surge dessa interação.*
Esse fundo dinâmico revela, a partir dessas relações, uma qualidade específica que é percebida por nós através dos sentidos. A imagem e a dinâmica captadas são traduzidas pelo corpo em movimento, graças à imaginação. Essa transferência gera novas e diferentes qualidades expressivas que podem ser utilizadas para criar ações, personagens ou situações.

Eu e Manuela nos encontramos em um outro dia da semana, para além dos encontros com o grupo, para realizar nossas investigações e criações.

Nossos encontros têm uma dinâmica semelhante a cada dia: chegamos, nos conectamos com exercícios respiratórios em dupla e realizamos algumas práticas para despertar o corpo, também em conexão uma com a outra (espreguiçar ou uma dança pelo espaço, por exemplo).

Em seguida, repetimos alguns exercícios das aulas de Hans, como os que associam movimentos circulares contínuos do corpo com a respiração e a emissão sonora e os que propõem a investigação da influência de diferentes posturas na respiração e na produção de sons.

Em pouco tempo, levo para nossos encontros a prática do Método das Transferências. Num primeiro momento, elegemos alguns elementos da natureza, como a água e o fogo, transferimos suas dinâmicas internas para o corpo e para a voz e investigamos as possibilidades expressivas que as transferências nos geram.

Num momento posterior, inspiradas poeticamente pelos princípios de transformação e ciclos, passamos a criar um experimento cênico que chamamos "Frágil – este lado para cima". Trata-se de um casal (uma senhora e um senhor) que muda de casa e, durante essa mudança, se lembra de todo o tempo da vida que passaram juntas. A narrativa da cena é o próprio processo de mudança: montam caixas, enchem algumas, esvaziam outras, manipulam objetos e revivem situações correspondentes às diferentes fases da vida de casal.

Inspiradas por nossas improvisações, criamos um roteiro dividido em quatro momentos, correspondentes às etapas da mudança em diálogo com as fases da vida conjugal das personagens.

Passamos, então, a investigar a dinâmica interna das ações e movimentos dessas personagens em cada uma dessas etapas e, para isso, introduzimos na nossa criação o Método das Transferências.

Associamos cada uma das etapas a uma fase da vida e cada uma dessas fases a uma estação do ano: primavera com a infância, verão com a adolescência, outono com a idade adulta e inverno com a velhice.

O que transferimos para o corpo, no entanto, decorrente de um longo tempo de pesquisa, é a dinâmica interna das árvores nas diferentes estações. A forma como percebemos essas dinâmicas internas eram traduzidas pelo nosso corpo por meio de movimentos e, posteriormente, transferidas às ações e à voz das personagens (que nessa proposta falavam uma língua inventada).

10. Caderno de registro do projeto "Frágil - este lado para cima" (Março de 2013)

11. Caderno de registro do projeto "Frágil - este lado para cima" (Março de 2013)

Para auxiliar a improvisação, o roteiro nos serve como guia: temos algumas ações que devemos realizar obrigatoriamente para seguir a narrativa, mas somos livres para improvisar novas ações quando quisermos. A transição entre uma fase e outra da narrativa também é marcada por uma ação que escolhemos previamente. Quando a realizamos, é sinal de que passamos para o momento seguinte da história.

Ficamos nesse processo por aproximadamente seis meses e, ao longo do percurso, realizamos algumas demonstrações de trabalho no Centro Cívico em que ensaiamos, para colegas e público geral.

Para lá, o oceano!

Sugiro que você assista ao vídeo "Projeto pessoal" da playlist "Máscara-Mundo, Cena-Mundo".

NASCIMENTO: ENTRE O BRILHO DO RELÂMPAGO E O CANTO DO TROVÃO

Apresentação da cena "Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão" (julho de 2013). Fonte: Max Tovías Coromina

Este é nosso último dia como alunas do Estudis Berty Tovías e sinto um frio na barriga em meio às minhas colegas.

Todas nós, estudantes, nos preparamos na grande sala para as apresentações de nossos Projetos Pessoais. Arrumamos os últimos detalhes, pedimos ajuda das companheiras, checamos cuidadosamente cada necessidade das nossas cenas e das cenas das colegas nas quais muitas de nós também participamos.

Quando tudo está organizado, entra a plateia, composta pelas professoras da escola, alunas do primeiro ano, ex-alunas já formadas e público externo.

Apresento minha cena - essa que você pode olhar no vídeo.

No final de todas as apresentações, nos reunimos em uma pequena sala para escutar as devolutivas das docentes.

Ouço atenta.

Um professor me diz que é um bonito trabalho. E que eu escolhi algo muito difícil a se fazer: criar uma cena com meia máscara expressiva sozinha, em um espaço muito reduzido – faço a cena em cima de uma plataforma.

As outras professoras dizem mais ou menos a mesma coisa: as devolutivas são positivas no que diz respeito à escritura e às ideias de encenação, mas ouço críticas sobre a atuação, principalmente no que se refere à **relação do corpo com a máscara**.

– Onde está a máscara? – perguntam elas.

Queriam ver com mais detalhes e de forma mais potente como Buba existe naquela situação.

– E onde estão os silêncios? – pergunta um dos professores quando fica sabendo que eu gostaria de inseri-los na cena, inspirada pela imagem que a frase me suscitou.

De fato, eles não estiveram.

Minhas colegas teceram comentários parecidos.

Entre esses elogios, críticas e todo o aprendizado que tive naqueles dois anos, me formo com alegria.

Onde é lá?

Retorno

Retorno.

Retorno ao Brasil depois de dois anos de experiências profundas em Barcelona. Retorno ao lugar de onde saí, volto para casa com as malas mais cheias e mais vazias. Deixei coisas pelo caminho, reciclei outras e trago algumas novas. Quem retorna não é a mesma que saiu: retorno outra, modificada, transformada, transmutada por tantos afetos e perturbações sofridas nesse tempo de estudo, de experiências, de vida.

Retorno com mudanças no corpo, na forma de ver o mundo, na forma de viver a vida, no olhar para as artes e o teatro, na relação com o movimento e com as máscaras. Retorno mais madura, percebo que me relaciono com mais profundidade com a criação artística. Trago novos saberes, novos desejos, novas habilidades, novas dúvidas. Trago dúvidas antigas, ainda mais profundas; trago não saberes. Trago o impulso e o receio da artista.

No processo de acomodação dessa que agora é outra, retorno aos encontros do Cepeca, grupo que tanto me acolheu anos antes da viagem. Ao Cepeca dos encontros, do intercâmbio, das perturbações, aquele que havia me inspirado tanto em terras estrangeiras.

Naquelas primeiras quintas-feiras, as quais pareciam tão comuns aos transeuntes do Departamento de Artes Cênicas da USP, retorno com o turbilhão do movimento interno, das dúvidas e desejos, das tantas coisas em ebulição pedindo para serem externalizadas. Retorno às quintas-feiras de partilha para, em uma delas, dividir com minhas companheiras as experiências que tive durante a formação na Pedagogia de Jacques Lecoq e com o projeto que havia desenvolvido em Barcelona, com o apoio do Edital de Intercâmbio do Ministério da Cultura pelo qual havia sido contemplada.

Diante de todas as parceiras – novas e antigas conhecidas –, falo do Tao e da minha paixão e curiosidade pelos MOVIMENTOS e dinâmicas daquilo que observo no MUNDO. Conto como agora me relaciono com as ideias de TOTALIDADE e CICLOS, sobre as quais começo a me aprofundar em meus estudos. Falo sobre o interesse pelos ciclos da natureza, que pude observar nas árvores em diferentes estações do ano quando estava em Barcelona. Sobre os CAMINHOS DE CRIAÇÃO, as TRANSFORMAÇÕES e as metamorfoses. Sobre os RETORNOS, ali, diante de um novo.

Comento sobre meu Projeto Pessoal, toda a pesquisa com as MÁSCARAS que aprofundei na escola da Espanha e sobre as devolutivas que recebi de minhas professoras e colegas depois de apresentar o experimento cênico

Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão.

Retorno com o desejo de avançar, de aprofundar essas pesquisas que havia começado. De fundi-las, se isso for possível. De continuar a jornada e verticalizá-la.

Por isso, volto ao Cepeca muitas outras vezes para partilhar minhas dúvidas, inquietações e desejos e, durante esse tempo que também acolhia momentos de solitude e estudos, elaboro um campo de ideias que passa a ser o primeiro guia para os caminhos desse novo ciclo de criação e pesquisa, trilhado já como aluna formal do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP:

1

Decido aprofundar a pesquisa sobre a **meia máscara expressiva**, suas possibilidades cênicas e pedagógicas. Fui para a Espanha para verticalizá-la – não só a pesquisa sobre a meia máscara, mas a neutra, a larvária, a expressiva inteira e o nariz vermelho da palhaça – e tenho o desejo de continuar este caminho de investigação. Nele, entrelaçado com a Pedagogia de Jacques Lecoq, encontro um diálogo extenso entre práticas e pensamentos que amparam minhas experiências como atriz e pedagoga do teatro.

2

Opto por realizar o **mapeamento**
de um processo de criação no qual eu seja **atu-**
adora e autora do meu próprio discurso cênico –
acabo de sair de uma escola cujo propósito pedagógico é
despertar a inteligência de artistas para o desenvolvimento do
que Lecoq chama de Teatro de Criação, no qual elas são esti-
muladas a se tornarem criadoras do seu próprio discurso cênico
e sejam capazes de atuar em diversos segmentos que envolvem
as artes da cena: direção, atuação, cenografia, dramaturgia,
etc. Nesse mapeamento, o “fazer” e o “pensar” pretendem
ser produzidos um **com** o outro, em um processo
cujos caminhos são elaborados e construídos a
partir das necessidades detectadas no
próprio caminhar.

3 Opto por tentar responder as questões que brotaram em mim depois das devolutivas que recebi sobre meu Projeto Pessoal em Barcelona e depois de realizar a investigação sobre o Método das Transferências com o professor Hans Hichter:

• O que significa um **corpo-máscara vivo** e o que é necessário para que ele possa existir?

• O que é uma **cena viva** e o que posso fazer como atriz e pedagoga para produzi-la?

• Como os princípios de **Ciclo, Totalidade, Transformação e Observação da Natureza** podem inspirar a elaboração de caminhos de criação com meia máscara expressiva e de preparação da artista da cena, para que se produza uma cena viva nesta linguagem? E como a elaboração desses caminhos podem contribuir no âmbito da Pedagogia do Teatro?

4

Como desejo continuar pesquisando a meia máscara expressiva e essas perguntas emergem das devolutivas das minhas professoras e colegas de Barcelona, elejo a cena *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* como ponto de partida para essa criação. Tentarei responder a essas questões no diálogo com a criação da mesma cena a partir da qual elas foram geradas.

Após elaborar esse primeiro campo de ideias, passo a elencar alguns pensamentos que sustentam e aprofundam as propostas acima citadas. Trata-se de uma nova paisagem composta por conceitos e metáforas que servem como alicerce e contorno para esse novo momento da jornada; é a estrutura da nossa embarcação.

VELAS, ÂNCORA, LUNETA, MAPA: O QUE PRECISAMOS SABER PARA COMEÇAR O NOVO CICLO DA JORNADA?

A cena e a visão sistêmica de mundo

O estudo sobre os padrões da natureza observados e transmitidos pelos místicos orientais me leva, nesse momento, recém-chegada da Europa, ao encontro com as pesquisas de Fritjof Capra e a visão sistêmica de mundo. Também influenciado pela observação da natureza e da vida, o autor escreve sobre uma nova visão de mundo – discutida pela física moderna e que também apresenta, segundo Capra, muitas semelhanças com pensamentos do misticismo oriental –, integrada e ancorada na **Totalidade**. Trata-se de uma mudança de paradigma em que se deixa de olhar a vida metaforicamente como máquina, que dá ênfase às partes, e se passa a olhá-la como REDE, dando **ênfase ao TODO**.

A visão sistêmica de mundo apresentada a mim através de Capra passa a ser uma importante inspiração para esta pesquisa. Ela propõe que todo o universo é um grande sistema. Esse grande sistema é composto por diversos subsistemas e cada um deles, por sua vez, também é composto por outros subsistemas e assim sucessivamente.

Mas, afinal, o que é um SISTEMA?

> "Sistemas são **totalidades** cujas estruturas específicas resultam das interações e interdependências de suas partes" (CAPRA, 2006, p. 260).

e no qual cada um de seus componentes

> "[...] forma um todo com relação às suas partes enquanto, ao mesmo tempo, é parte de um todo maior" (CAPRA; LUISI, 2014, p. 95).

Se pensarmos a partir de uma metáfora, os sistemas são como **redes** ou **teias**, nas quais os elementos que as compõem estão ligados entre si, relacionam-se, afetam e são afetados. O pensamento sistêmico também sugere que a natureza da totalidade é diferente da soma das suas partes, ou seja, quando os subsistemas se relacionam – **afetam e são afetados** –, produzem-se novas propriedades que só existem a partir dessas relações. Essas novas propriedades "são destruídas quando um sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados" (CAPRA, 2006, p. 260).

"Embora possamos discernir partes individuais em qualquer sistema, **a natureza do todo é sempre diferente da soma de suas partes.**" (CAPRA, 2006, p. 260)

Dessa forma, para que compreendamos as partes (os subsistemas) que compõem a totalidade, devemos sempre olhá-las a partir de suas relações com os outros subsistemas e a partir da sua relação com o todo.

Neste trabalho, também pensamos a realidade dessa forma e, portanto, quando falamos da cena, também estamos nos referindo a ela como um sistema. Isso significa que, nesta jornada, A CENA É PENSADA COMO UMA TOTALIDADE FORMADA PELAS RELAÇÕES ENTRE AS MATERIALIDADES E FORÇAS PRESENTES NO MOMENTO EM QUE ELA ACONTECE; uma totalidade formada por diversos subsistemas que se afetam e são afetados entre si.

"Na abordagem sistêmica, **as propriedades das partes só podem ser compreendidas a partir da organização do todo.** Em conformidade com isso, o pensamento sistêmico não se concentra em blocos de construção básicos, mas, em vez disso, em princípios de organização básicos. O pensamento sistêmico é 'contextual', que significa o oposto do pensamento analítico. Análise significa separar as partes e considerar isoladamente uma delas para entendê-la; o pensamento sistêmico significa **colocá-la no contexto de uma totalidade maior.**" (CAPRA; LUISI, 2014, p. 96)

"Por exemplo, uma peça teatral envolve o sistema formado pelos atores, aquele formado pelos trajes, aquele formado pela distribuição de iluminação, aquele formado pelo texto, aquele formado pela temporalidade e ritmo, etc. A fusão desses vários sistemas, agora tomados como subsistemas, forma o sistema global, a peça teatral." (VIEIRA, 2006, p. 88)

> "O sistema cênico (ou sistema significante) agrupa um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material (iluminação, gestualidade, cenografia, etc.) e que forma um sistema semiológico de oposições, redundâncias, complementaridades etc. Esta noção [...] abarca ao mesmo tempo a organização interna de um dos sistemas e as relações dos sistemas entre si. Ela convida a imaginar o espetáculo como um objeto atravessado por vetorizações em todos os sentidos." (PAVIS, 2007, p. 361)

Um dos alicerces que constituem a Pedagogia do Corpo Poético é a ideia de JOGO ou, do francês, *Le Jeu*.

O conceito de "Jogo", para o pedagogo francês, possui tantas camadas complementares que sua compreensão numa dimensão mais profunda não é muito fácil. Nesta pesquisa, no entanto, não falaremos sobre todas. Aqui, dou ênfase para uma delas, justamente a que dialoga com o pensamento sobre a cena que orienta esta investigação: o Jogo é aquilo que acontece quando todos os elementos que o envolvem estão em **relação**.

> "Existe uma relação entre o corpo e o espaço onde ele está inserido. O ator é apenas um dos elementos ali presentes e existe em relação a todos os outros: espaço, os outros atores, objetos, tempo, luz, música, cenário. Tudo está em relação com todas as outras coisas. *Le jeu* significa a relação entre todos os elementos que envolvem a cena, então, esses elementos todos jogam juntos." (FUSETTI; WILSON, 2002, p. 2, tradução da autora)

Portanto, quando menciono **Jogo** neste trabalho, refiro-me a essa **totalidade** que revela uma **natureza** diferente da soma das suas partes e que passa a existir quando os subsistemas que o compõem se relacionam: afetam-se e são afetados entre si. **O Jogo é essa rede de relações.**

Por isso, muitas vezes em que falo sobre o experimento cênico enquanto ele está sendo improvisado, refiro-me a ele como **Jogo** e ao espaço onde ele acontece como **espaço de cena** ou **campo de Jogo**. Uso letra maiúscula

justamente para diferenciá-lo de qualquer outro jogo que possa existir – um jogo de aquecimento, por exemplo. Aqui, **Jogo é a cena sendo improvisada no momento presente.**

Você também pode estar se perguntando o que quero dizer com "improvisação". Vou explicar, mas te peço um pouco de paciência. Antes vamos falar um pouco sobre os elementos que compõem o sistema cênico investigado nesta pesquisa.

Mesmo consciente da existência dos inúmeros subsistemas que integram o sistema-cena *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*, dentre todos eles, opto por colocar luz com mais ênfase em cinco, que são compreendidos sempre em relação uns com os outros e com a totalidade. Enquanto crio, penso e discuto a cena, não ignoro a presença das outras materialidades e forças que existem ali, mas escolho olhar para esses subsistemas com mais destaque para facilitar as discussões pedagógicas e a elaboração de proposições para estimular a criação. Falarei sobre elas ao longo dos próximos ciclos.

Os cinco subsistemas para os quais olho com mais profundidade são:

1 **A MÁSCARA.** Confeccionada três vezes por mim (ao longo de toda a jornada) com uso da técnica Cartapesta, inspirada em personagem da Commedia dell'Arte e outras referências que surgem nos passos do caminhar. Falarei sobre todas elas no decorrer deste trabalho.

2 **O ESPAÇO FICCIONAL.** Espaço imaginário onde transcorre a fábula, idealizado e elaborado em diálogo com a narrativa criada. É composto por objetos cenográficos e paisagens que só podem ser visualizadas graças à imaginação.

3 **O CORPO** (atriz). Subsistema bastante complexo. Não se refere apenas ao meu corpo biológico. Inclui meu corpo-voz e meus silêncios. Minhas emoções, minhas sensações e meus pensamentos. Minhas fluidezes e meus bloqueios. Minhas criações e minhas faltas. Todos os desejos de novas descobertas e todas as angústias que eles provocam. Possui todos os olhares que foram estimulados ao longo da formação do Lecoq (atriz,

diretora, dramaturga, cenógrafa, pedagoga...) – alguns mais desenvolvidos e habilidosos, outros em fase de descobrimento, deslumbramentos e confusões. Possui saberes outros, de outros tempos e outras áreas de atuação. Possui aquilo que não se pode pôr em palavras.

4 **O ROTEIRO.** Criado a partir da frase "Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão" entregue pelos professores do Estudis Berty Tovías como estímulo para a criação do projeto final da formação na pedagogia de Jacques Lecoq, em 2013. É um guia para a improvisação (falaremos mais detalhadamente sobre isso adiante). Possui uma estrutura cíclica: tem um começo, um meio e um final, que na verdade é um recomeço. A narrativa trata de um náufrago que, na companhia de um peixe-capitão, tenta chegar ao Oceano.

5 **O PÚBLICO,** pensado como participante e cocriador do sistema-cena (também falaremos mais profundamente sobre isso ao longo deste caminhar).

A vida da cena

Eu entrei na escola profissionalizante de teatro com 18 anos. Era bem jovem e havia vivido muito pouco do mundo das artes da cena. Um dia, naquele tempo de inícios, fui assistir à peça Aldeotas, com os atores Gero Camilo e Caco Ciocler no elenco, e direção de Cristiane Paoli Quito.

Aquela noite tive, no teatro, um encontro feliz. Lembro-me de sair daquele espaço dizendo que tinha entendido melhor porque queria estudar artes cênicas. No entanto, não sabia dizer ao certo qual era esse motivo. Não podia colocar em palavras o que tinha acontecido dentro daquele teatro. Sabia, porém, que havia sido atravessada e transformada naquela noite.

Eu me lembro. Lembro-me de Levi empinando a pipa.

Aos olhos vazios de imaginação, havia um palco central com um tapete no meio, a plateia em volta e dois atores. Um deles estava sentado (Caco). O outro (Gero), corria de um lado para o outro movendo suas mãos e dizendo palavras a ninguém.

Os olhos preenchidos pela imaginação, no entanto, viam Levi empinando sua pipa. Ele contava para seu pai como a brincadeira deveria ser feita. Quando Levi olhava para o céu, eu, sentada na poltrona o via também, azul, límpido, enfeitado pela pipa bicolor que voava. Quando ele falava com seu pai, eu via, o velho admirando o céu e a alegria do filho.

Levi entregava a pipa a ele, para que tentasse fazê-la voar também. Entre as falas, silêncios e ações de Gero – que nos escutava e às vezes brincava sobre alguma manifestação de alguém da plateia –, eu via a ansiedade do menino, a falta de coordenação do pai, a decepção de ambos quando viram a pipa cortada no chão. Frustrei-me também – e ri ao mesmo tempo.

É claro que eu sabia que estava no teatro, que havia gente a minha volta e que Gero era aquele homem que eu já tinha visto, nos filmes e na televisão – era a primeira vez que o via num palco, diante de mim. Mas naquele momento, naquele breve período de encontro, isso não importava. Estávamos juntas, eu, Gero e o resto da plateia sendo transportadas para essa realidade outra que só existiu daquele jeito, naquele tempo e espaço em que estivemos ali.

Arrisco dizer que, lá, vivi a experiência de uma cena **viva**.

Para entendermos o que quero dizer com isso, sugiro que olhemos aquele momento – e a ponte que faço com esta pesquisa – por partes (sempre pensando nas suas relações com o todo).

Primeiro, pensemos: o que Gero e nós da plateia fizemos ali?

Comecemos por ele: Gero era o ator da peça. E o que ele faz nela? Ele FAZ. "O ator é um fazedor profissional de ações orgânicas. A ação física é sua poesia cênica (Burnier)" (FERRACINI, 2013, p. 118).

E o que é a ação? Se pensamos a cena como um sistema no qual todos os elementos envolvidos se relacionam, afetam-se e são afetados entre si, a ação também é produzida a partir desses afetos – ao mesmo tempo que afeta o sistema quando é criada. Assim, nesse contexto, podemos dizer que **a ação é uma COMPOSIÇÃO produzida sempre em relação.**

"[...] uma ação física nunca é em si, ou conectada com algum universo interno, essencial, 'humano', mas sempre é uma relação. A ação física é relacional." (FERRACINI, 2013, p. 116)

"[...] o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição." (FERRACINI, 2013, p. 118)

"[...] deixar-se afetar e agir, ou seja, compor." (FERRACINI, 2013, p. 118)

"A ação física é um fluxo muscular-nervoso com total engajamento psicofísico em conexão com algo externo (seja objeto, espaço, outro corpo – ator ou espectador –, imagem e mesmo outra ação física) e que é formalizada, estruturada, ritmada, enfim, codificada no tempo-espaço." (FERRACINI, 2013, p. 116)

"Mas, talvez, o que interesse ao ator é o mecanismo de como essa macromemória-lembrança é atravessada e transbordada e com isso punge, ativa, processa uma ação que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente [...]." (FERRACINI, 2013, p. 85)

A partir desse ponto de vista, entendo que as ações de Gero ali, mesmo que ele às tenha ensaiado muitas vezes, eram composições. Ele as produzia a partir do que tinha ensaiado (ele e sua memória também são partes do sistema), mas atualizava essas "memórias-ações", re-criando-as em relação com as forças e elementos que existiam lá, naquele momento em que nos encontramos.

E nós da plateia? O que fazíamos ali?

Nós também criávamos, junto com ele, aquela história. Entre as ações, falas e silêncios que Gero emitia para criar aquela narrativa eu também criava a minha, na minha imaginação.

Entendo, apropriada dessa forma de ver o mundo de que estamos falando, que o público não é aquele que apenas senta e assiste à peça numa posição de passividade e recepção. A plateia é participante da obra:

"O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si." (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Ao pensar dessa forma, podemos concluir que, naquele encontro, as ações do artista e as da plateia, em relação com as outras materialidades e forças presentes no espaço, instauraram essa inédita realidade provisória pela qual navegamos juntas enquanto o encontro aconteceu.

Arrisco dizer que essa "realidade provisória" – que não pode ser tocada com as mãos, mas pode ser percebida e sentida por nós –, é a **nova natureza** que surge quando os subsistemas dessa totalidade que chamamos cena estão em relação.

Assim, pensando no Jogo como essa rede conectiva, na qual todos os elementos envolvidos contribuem para que ele exista, não podemos dizer que essa **nova natureza** se localiza em nenhuma das materialidades que o compõem. Ela ocorre **entre** todas elas. A cena funda, como nos sugere Eleonora Fabião (2010, p. 323), um "entre-lugar".

"Essa é a minha busca primeira. O encontro do invisível, através do visível, capaz de conduzir público e ator, numa relação direta a navegarem juntos as mesmas águas. Criando um novo espaço, onde uma realidade provisória se estabelece, até que as luzes de serviço se acendam." (COLLA apud FERRACINI, 2013)

"Neste contexto conectivo, 'ação cênica' não nomeia exclusivamente a ação que ocorre em cena. Ou, ainda, a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramatúrgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto

a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. **Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá 'em', mas 'entre', ela funda um entre-lugar.** Ação cênica é co-labor-ação." (FABIÃO, 2010, p. 323).

Contudo, gostaria de destacar que esta pesquisa pertencente à área da Pedagogia do Teatro e refere-se mais especificamente à Formação da Artista Teatral. Portanto, o principal foco de investigação é a artista da cena e a elaboração de caminhos que provoquem sua aprendizagem e formação.

Se pensamos esta pesquisa num contexto pedagógico, é importante ponderar, então, o que precisa ser feito por parte da artista para que ela consiga criar esses sistemas relacionais nos quais ela e plateia se entrelacem para produzir, juntas, essa realidade provisória que chamamos cena. Para fundar esse **entre-lugar.**

O que Gero fazia para revelar-se tão **vivo** e tão **potente** em cena naquele dia de *Aldeotas*? Para afetar-me tanto enquanto aquele encontro acontecia?

Arrisco dizer que Gero escutava. Escutava muito tudo o que acontecia ali. Não só com os ouvidos. Com o corpo todo.

Arrisco dizer que Gero escutava o que dizia seu próprio corpo e os nossos, naquela relação. O que as imagens da cena lhes diziam. Gero dizia e fazia suas ações junto com elas, comigo, com o resto da plateia, com o silêncio do teatro. Gero compunha.

Entendo, no contexto deste trabalho, que para compor em relação com essa rede de afetos que é a cena, mais do que conseguir agir com exatidão, correndo o risco de produzir ações mecânicas, a artista deve estar **porosa e receptiva** para deixar-se afetar pelos elemento e forças do campo de Jogo enquanto compõe suas ações. Deve, inclusive, deixar-se afetar pelas próprias ações que ela produz. Só assim ela evitará o risco de colocar no campo de Jogo ações mecânicas, incapazes de afetar e serem afetadas.

Neste trabalho, entendo que "ações mecânicas" são ações mortas. Uma cena viva acontece justamente quando a composição decorre dessas relações de afeto.

A potência da artista – que promove a potência ou a vida da cena, aqui vistas como sinônimos –, provém da sua capacidade de afetar e ser afetada.

"A vida aqui, portanto, é pensada como intensidade (aquela pessoa emana vida!). Mas mesmo sendo intensidade, não pode ser pensada como propriedade do orgânico, mas, sim, como capacidade intensa de inventividade e composição. A vida se desenha, no âmbito desse texto, como força-capacidade de gerar outras formas possíveis de relação com as matérias de expressão disponíveis num meio dado, sejam elas orgânicas ou não." (FERRACINI, 2013)

Neste processo, também relacionamos a ideia de **vida** com a de **presença.**

A presença não é pensada aqui como um atributo localizado na artista, pertencente a ela, que pretende chamar a atenção do público sobre suas ações. Penso presença, nesta pesquisa, como a **"capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos [...]**" (FABIÃO, 2010, p. 323).

"A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força, ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico." (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 114)

> "Existe uma metáfora utilizada no campo da arte presencial que vincula diretamente a presença da atuação a uma certa 'vida'. Se um ator, dançarino ou performer é potente em sua atuação, diz-se, comumente, que ele está 'presente' ou ainda que aquela seria uma atuação 'viva', pulsante.
> Essa força, sem sombra de dúvida, é empiricamente

comprovada por qualquer espectador que já tenha presenciado um atuante de forma intensa em cena. A experiência poética nesse acontecimento é qualitativamente sensível, não há como negar. É um fenômeno tão potente quanto raro, infelizmente." (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 112)

"O treinar é muito mais uma busca de estado de tempos de afetar-se para a composição do que exercícios executados em um espaço-tempo exato com um agir mecânico." (FERRACINI, 2013, p. 120)

Por isso, ao pensar na formação da artista teatral, é necessário pensar caminhos de preparação para essa capacidade de afetar e ser afetada e de compor a partir disso. É necessário preparar a artista para que esteja porosa e conectiva. Pensar proposições pedagógicas que criem espaços de experiência que potencializem a composição a partir dessa rede de afetos, visando a criação de uma cena viva.

Neste trabalho, nomeio o corpo poroso e conectivo e o estado necessário para que a composição aconteça, utilizando os termos propostos por Eleonora Fabião (2010), de **Corpo Cênico** e **Estado Cênico** (também me refiro a ele como Estado de Fluxo).

Como são conceitos bastante utilizados nesta pesquisa, para situar-nos, apresento algumas de suas definições. Eles serão discutidos com mais profundidade ao longo desta jornada.

CORPO CÊNICO:

"O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva." (p. 322)

"O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato - – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo." (p. 321)

"[...] o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio." (p. 322)

"O corpo, esse palco fluido." (p. 322)

"Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver 'corpo' como sistema relacional em estado de geração permanente." (p. 322)

"[...] o corpo se (in) define como campo e cambiante." (p. 322)

ESTADO CÊNICO:

"Mihaly Csikszentmihalyi diz: 'Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro'." (p. 321)

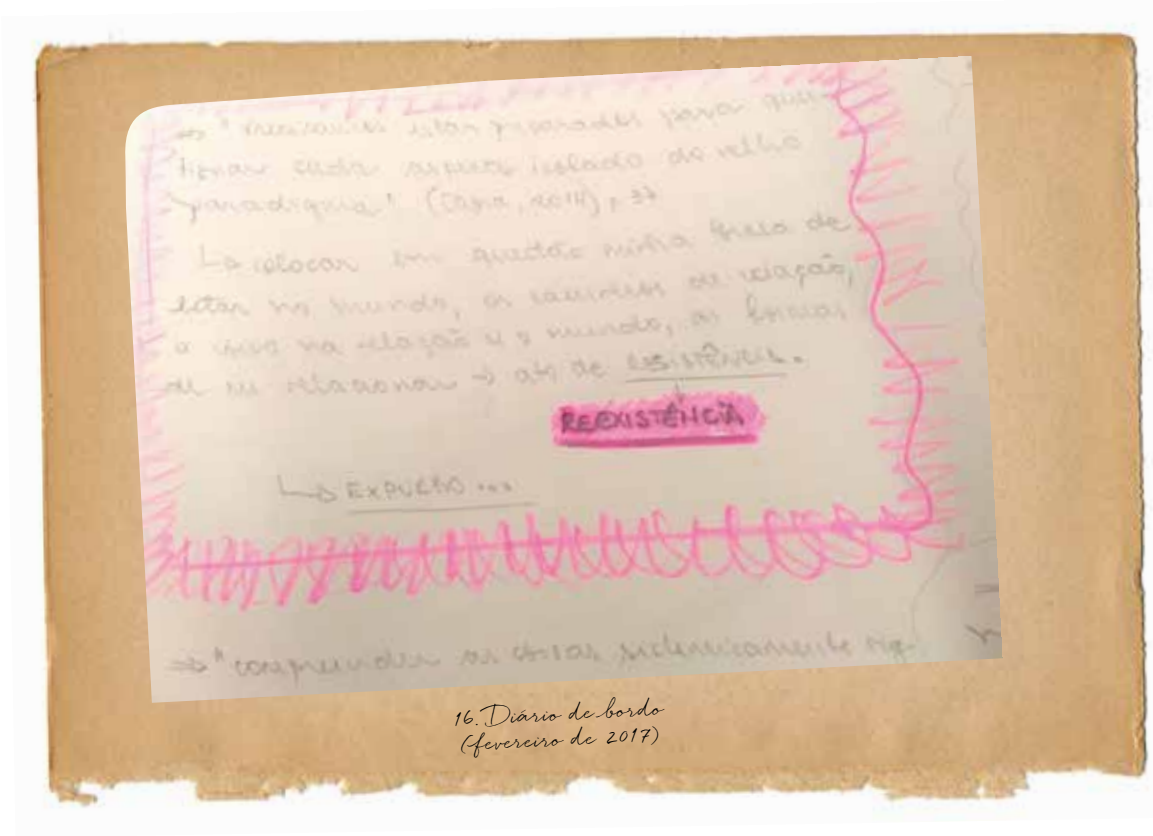
"O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator." (p. 322)

"[...] o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total." (p.322)

"O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo." (p. 322)

Também é importante lembrar que esta pesquisa propõe a criação com **meia máscara expressiva**, e esta é uma importante influência para a composição das ações de *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*. Neste contexto, eu, artista criadora, também devo estar porosa para a relação com a máscara.

Além desta relação, proponho investigar, neste trabalho, como me afetam os outros três subsistemas elencados acima enquanto estou em criação – o espaço ficcional, o roteiro e o público –, e como **o estreitamento das relações com todos esses subsistemas pode provocar a criação de uma cena viva.**



16. Diário de bordo (fevereiro de 2017)

Para isso, a partir do olhar de pedagoga e artista e baseada nesse campo de ideias apresentado, elaboro a proposta de um novo caminho de criação, para começar esse novo ciclo da jornada. Agora o compartilho com você.

Processo de criação em espiral

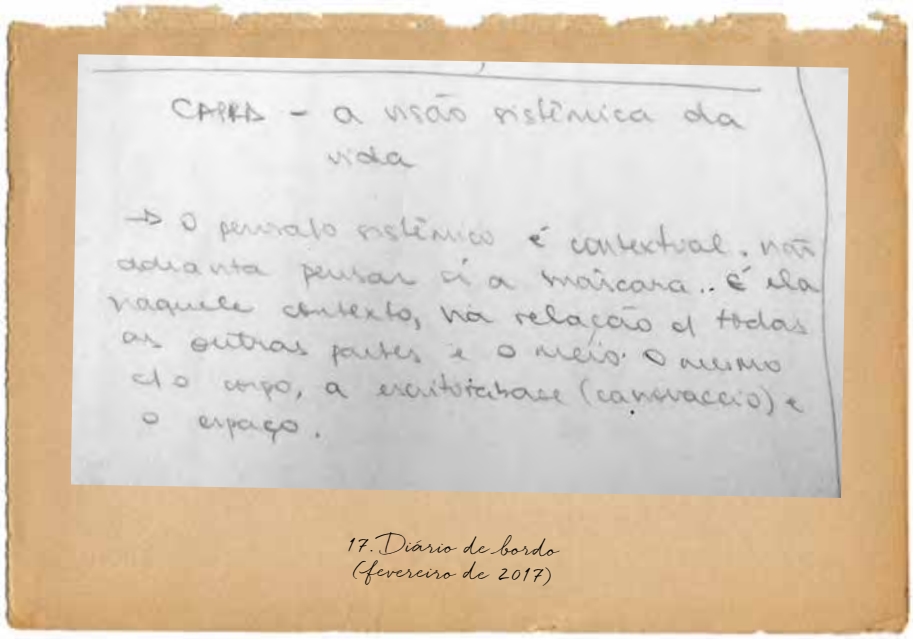
Amparada pela visão Sistêmica de mundo, por pensar a cena enquanto totalidade e tendo como foco da pesquisa a formação da artista teatral, trago para este trabalho uma nova inspiração: a proposta de currículo em espiral do psicólogo e pedagogo estadunidense Jerome Bruner.

Bruner acredita que, na educação formal, as ideias básicas centrais de todas as disciplinas podem ser compreendidas em qualquer idade. Para ele, a compreensão da estrutura básica de uma disciplina proporciona a possibilidade de usá-la na vida, independente do momento de escolarização. Para que essa transposição das estruturas básicas para a vida seja feita com cada mais eficiência, o conhecimento sobre elas vai sendo aprofundado quando passa a ser entendido com cada vez mais complexidade.

Assim, nesta proposta, "estudantes revisitam um tópico, tema ou assunto várias vezes ao longo de sua estada na escola, onde a complexidade do tópico é aumentada a cada visita, então, o novo aprendizado está conectado com o anterior" (GIBBS, 2004, p. 42).

Trazer esta proposta como inspiração para esta jornada de pesquisa e criação parte do fato de que o ponto de partida para este processo é uma cena (totalidade) que já existe, e o desejo da investigação é proporcionar espaços de experiência que aprofundem a criação da cena e a compreensão sobre essa criação.

Provocada pelo campo de ideias relatado anteriormente e pela proposta de currículo em espiral de Jerome Bruner, proponho, então, um caminho de criação no qual a imagem da ESPIRAL é metáfora do processo.

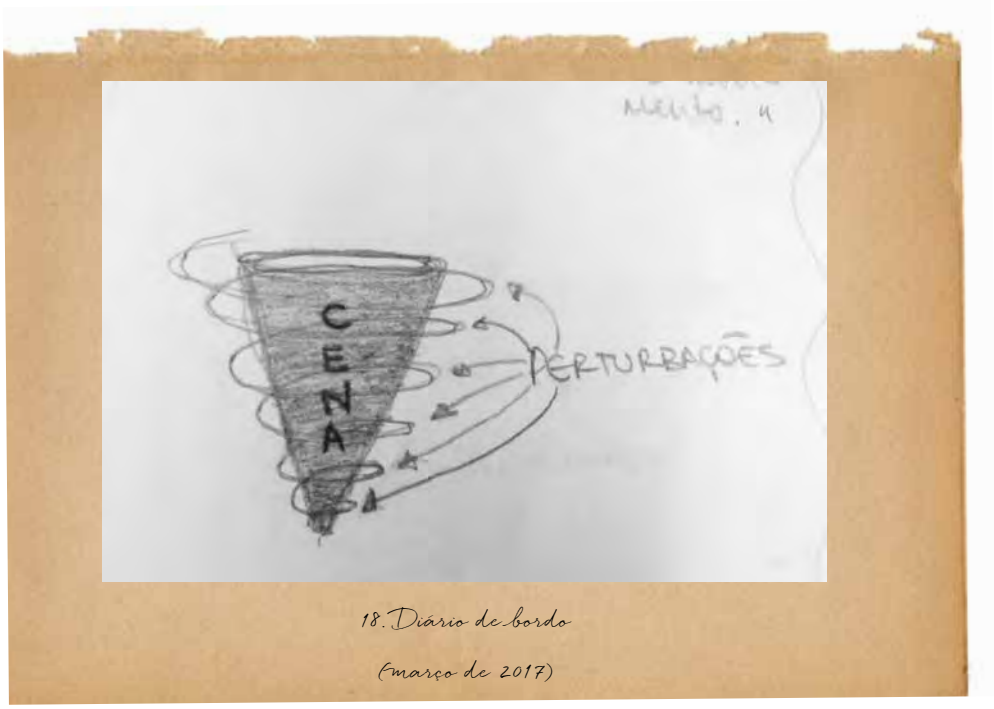

CAPRA - a visão sistêmica da vida

→ o pensamento sistêmico é contextual. não adianta pensar só a máscara.. é ela naquele contexto, na relação c/ todas as outras partes e o meio. o mesmo c/ o corpo, a escrita/chasse (canevaccio) e o espaço.

17. Diário de bordo (fevereiro de 2017)

Nele, **a cena é revisitada diversas vezes através da improvisação**, durante um determinado período de tempo, simbolizado por uma volta da espiral. A cada volta, o **Jogo é provocado por proposições elaboradas a partir de uma "pergunta disparadora"**, criada com base em devolutivas recebidas em partilhas do processo, e em diálogo com as ideias e conceitos que amparam este trabalho e com a pedagogia de Jacques Lecoq.

Com a repetição das improvisações em relação com essas proposições, **espera-se que se estreitem as relações entre a atriz e os outros elementos do sistema – corpo-máscara-espaçoficcional-roteiro-público – e que esse estreitamento gere a produção de respostas criativas que potencializem o Jogo com a máscara e a criação de uma cena viva.**



Para que essa ideia fique um pouco mais clara, caminhemos mais devagar, olhando a proposta de forma mais detalhada.

"a cena é revisitada diversas vezes através da improvisação"

Fiquei de te dizer de que forma penso a improvisação neste trabalho, lembra? Aqui ela é pensada como composição. Já vimos que a produção das ações acontece em relação com os elementos presentes no campo de Jogo.

No caso da cena *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*, olhamos para a criação, principalmente, a partir das relações da artista com a máscara, o espaço ficcional, o roteiro e o público, mas não ignoro as possibilidades

de ser afetada por outras materialidades e forças que possam estar presentes no momento do Jogo. Improvisar, nesta pesquisa, significa criar compondo a partir de todas essas interações.

A improvisação é pensada aqui de uma forma parecida com a forma como acontecia na Commedia dell'Arte.

No campo de Jogo diante do público, as artistas da Commedia dell'Arte improvisavam sobre um roteiro (*canovaccio*) que lhes servia como guia. Elas tinham memorizadas inúmeras ações e textos estudados, e a improvisação acontecia na forma como elas organizavam esse repertório e como expunham suas falas e ações. A improvisação na Commedia dell'Arte também era uma forma de composição.

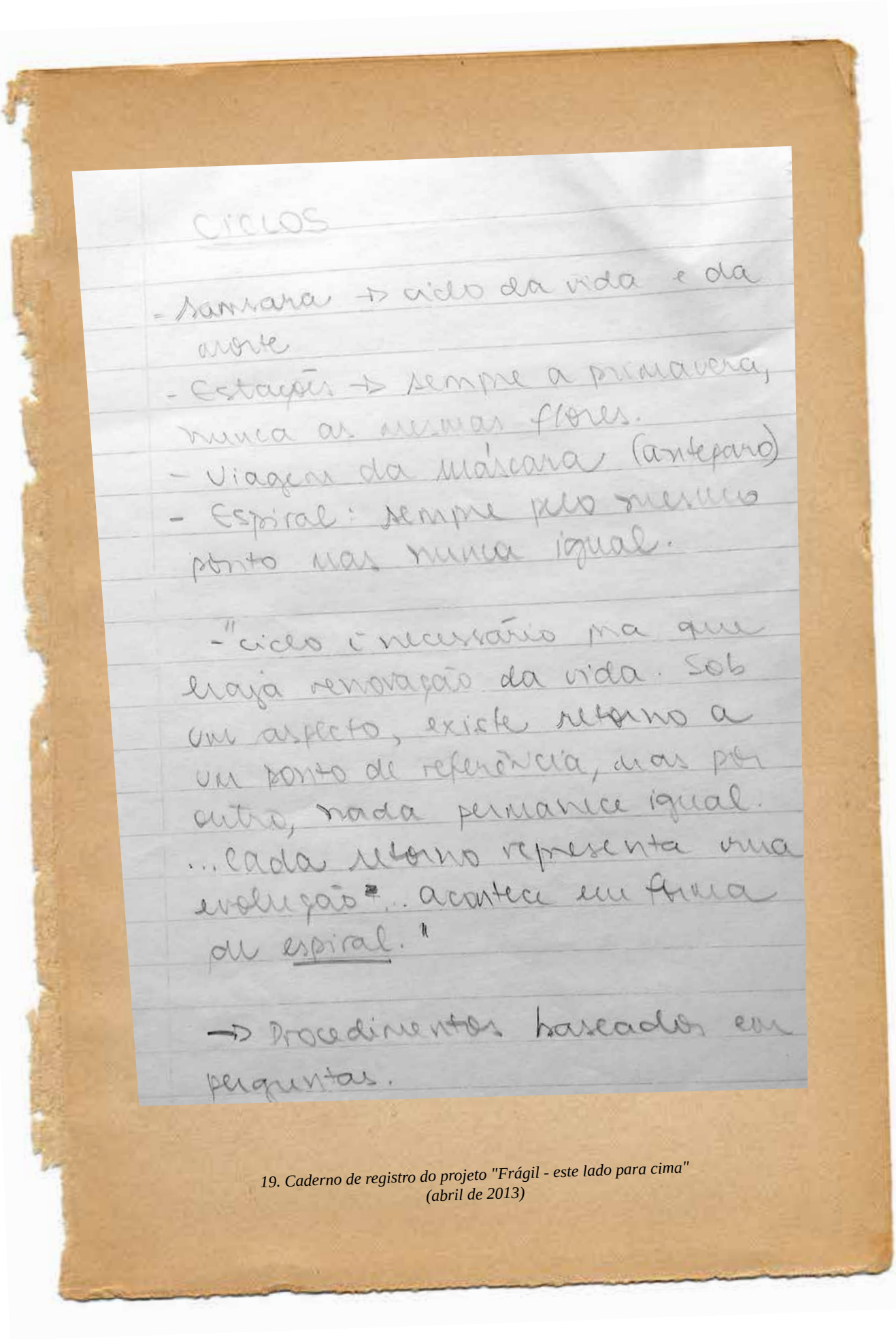
Falaremos com mais detalhes sobre isso ao longo do caminho.

> "Neste momento da história, nos referimos às companhias que utilizavam textos escritos, os chamados *canovacci*, uma espécie de guia, um mapa para que artistas improvisassem a partir de uma trilha, pois a sequência organizada das cenas continha o desenvolvimento de tudo o que se queria contar. Diferente de um texto teatral, um *canovaccio* é o que hoje chamamos de roteiro. Uma narrativa de ações bastante simples, que não contém diálogos, embora em alguns deles [*sic*] possamos encontrar uma e outra fala ou parte de diálogos, que não são mais do que orientações de caminhos a serem seguidos. Era através destes *canovacci* que integrantes da cena seguiam um trilho comum que indicava o que deveria ser feito pelas máscaras, bem como quais suas relações." (VIANNA, 2017, p. 99)

É importante dizer agora que, assim como acontecia nesse gênero de teatro italiano, nesta pesquisa o roteiro também me serve como guia para a improvisação, e a composição das ações acontece na relação com ele e os outros elementos do sistema. Neste processo, tenho a possibilidade de criar ações que nunca existiram no sistema-cena ou **re-criar** ações que já existiam, sempre a partir da relação com os elementos do campo de Jogo e as novas proposições.

"... o Jogo é provocado por proposições elaboradas a partir de uma 'pergunta disparadora'"

Neste processo de pesquisa e criação, estou, na maior parte do tempo, sozinha em sala de ensaio. Por considerar fundamental a presença do público para que o Jogo cênico aconteça e por acreditar na importância



CICLOS

- Samsara → ciclo da vida e da morte
- Estações → sempre a primavera, nunca as mesmas flores.
- Viagem da máscara (anteparo)
- Espiral: sempre pelo mesmo ponto mas nunca igual.

- "ciclo é necessário para que haja renovação da vida. Sob um aspecto, existe retorno a um ponto de referência, mas por outro, nada permanece igual. ...cada retorno representa uma evolução... acontece em forma de espiral."

→ Procedimentos baseados em perguntas.

19. Caderno de registro do projeto "Frágil - este lado para cima" (abril de 2013)

dessa relação para a compreensão sobre a potência ou não da cena com a máscara, opto por realizar demonstrações de processo em diversos momentos dessa jornada.

Assim como aconteceu quando apresentei a cena na escola da Espanha, espero receber devolutivas e avaliações da cena nesses encontros. Pretendo criar, a partir dessas devolutivas, "perguntas disparadoras" sobre alguma fragilidade detectada na cena que eu acredite que precisa ser investigada naquele momento do processo.

Esse questionamento é guia para a criação de proposições pedagógicas que estimulem a produção de respostas criativas à questão elaborada.

Chamo essas proposições de **perturbações** do sistema-cena, novamente inspirada pela visão Sistêmica de mundo.

Perturbação, aqui, é uma imagem poética retirada da ideia de **evolução** dos sistemas vivos proposta pelo pensamento sistêmico.

"A dinâmica básica da evolução, de acordo com a nova visão sistêmica, principia com um sistema em homeostase – um estado de equilíbrio dinâmico caracterizado por flutuações múltiplas e interdependentes. Quando o sistema é **perturbado**, tem a tendência para manter sua estabilidade por meio de mecanismos de realimentação negativa, os quais tendem a reduzir o desvio do estado equilibrado. Contudo, essa não é a única possibilidade. Os desvios também podem ser internamente reforçados através da realimentação positiva, em resposta a mudanças ambientais ou espontaneamente, sem qualquer influência externa. A estabilidade de um sistema vivo é continuamente testada por suas flutuações, e, em certos momentos, uma ou várias delas podem tornar-se tão fortes que **impelem o sistema a passar por uma instabilidade rumo a uma estrutura inteiramente nova**, a qual será de novo flutuante e relativamente estável. A estabilidade dos sistemas vivos nunca é absoluta. Ela persistirá enquanto as flutuações se mantiverem abaixo de um nível

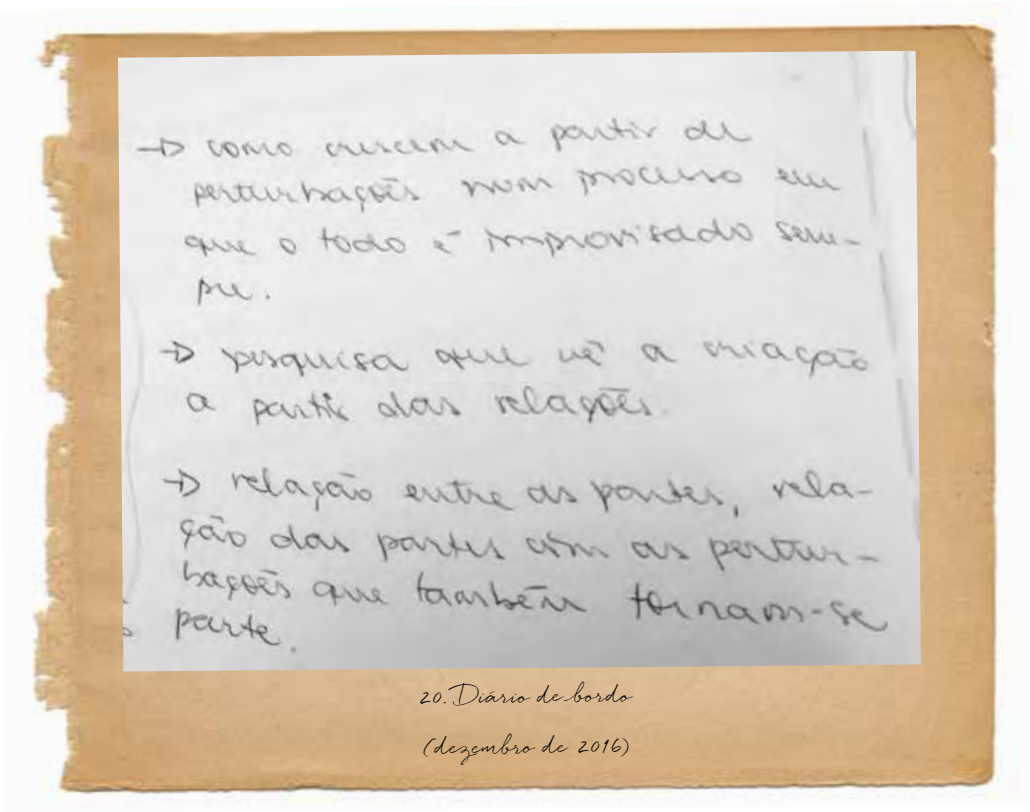
crítico, mas qualquer sistema está sempre pronto a transformar-se, sempre pronto a evoluir." (CAPRA, 2006, p. 280)

"Restrições são necessárias como regras do jogo para atuar. Um saltador não iria saltar tão alto se não houvesse obstáculos para ultrapassar. O pedagogo deve saber onde colocar a barra na altura exata para ter uma provocação positiva e melhorar o jogo do ator. Restrições são necessárias para transpor a vida às representações da vida, para a criação de outra vida, que é mais forte. Elas surgem das demandas da poesia.". (LECOQ, 2006, p. 76)

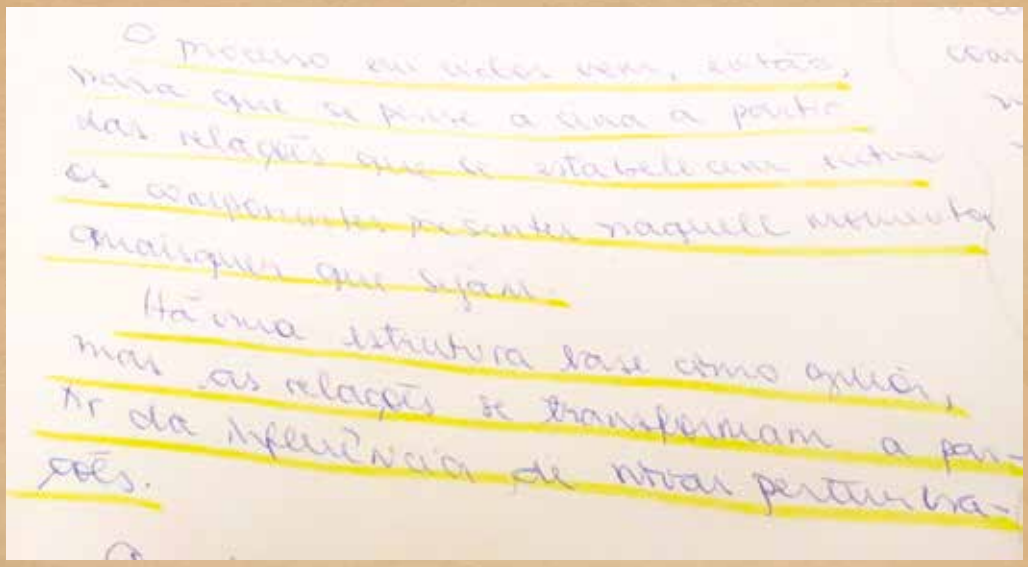
A ideia de evolução da visão sistêmica propõe que, quando um sistema é perturbado, ele pode, para além de se adaptar às instabilidades que ocorrem diante de tal perturbação, criar novas estruturas para sobreviver.

Não penso a cena neste trabalho como um sistema orgânico – como são os animais ou as bactérias –, mas uso essa imagem metafórica da perturbação para pensar poeticamente sobre a instabilidade que ela causa no sistema cênico e as respostas criativas que emergem a partir dessa perturbação.

As proposições a que me refiro acima são novas *regras* inseridas no Jogo, que devem ser seguidas durante a improvisação. A ideia é que eu, artista, em relação com essas novas regras, seja perturbada (afetada) e que essa perturbação seja um estímulo a mais para compor minhas ações.



20. Diário de bordo (dezembro de 2016)



21. Perturbação Transforma

O processo de criação em espiral é, portanto, inspirado na fusão das imagens da espiral de Jerome Bruner e da evolução dos sistemas vivos. A proposta é que, a cada volta da espiral – período de tempo em que a cena é provocada pelas perturbações elaboradas a partir da pergunta disparadora –, aumente a complexidade da cena – novas ações são criadas, as relações entre corpo, máscara, espaço ficcional, roteiro e público são estreitadas e a compreensão da artista sobre a criação se aprofunda.

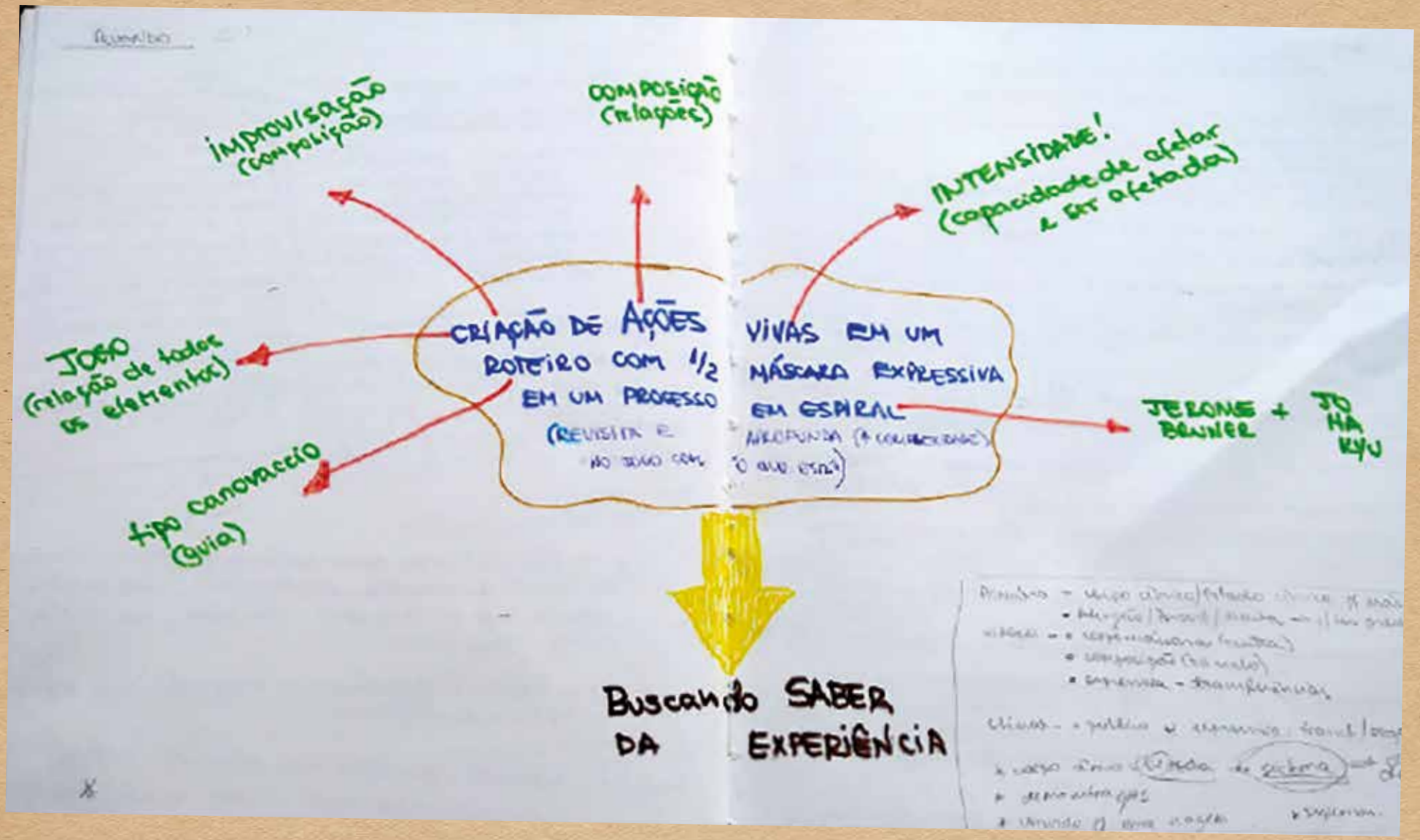
Dessa forma, a criação acontece sempre em relação com a totalidade, e a cena e a artista são sempre pensadas a partir de suas relações.

Por alguns meses, elaboro e amadureço a ideia do Processo de Criação em Espiral em constantes diálogos com os membros do Cepeca, com novas leituras e com percepções emersas inclusive de outros trabalhos como artista e pedagoga.

Intuo, então, que é o momento de voltar a colocar-me em ação nas salas de ensaio, para experimentar a proposta que havia elaborado. Já sou aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, e nesse novo ciclo de criação já foram trilhados os primeiros passos.

"Essa noção de teatro, nessa complexidade que ele tem de camadas que vão se organizando, o ator é um elemento fundamental, sem dúvida, mas se ele não tem a noção do todo, ele é um péssimo jogador. Não dá para jogar sozinho." (SANTOS, 2003 apud COSTA, 2006, p. 64)

Retornar a algum lugar é revivê-lo.
Retornar à cena é (RE)CRIÁ-LA.
Retorno.



22. Diário de bordo
(março de 2017)

2º Ciclo

E a máscara?

“A
sala respiran-
do, o mundo latejando a
minha quietude relativa. Aten-
ção nos pés. O contato dos pés com o
chão, a zona de contato, superfície de
interseção, ali, onde é pé e chão, onde o
pé é chão e o chão, pé. Cézanne pintou a con-
tinuidade do objeto no espaço e as propriedades
do espaço no objeto. Ser fiel àquilo de que so-
mos feitos. E de que somos feitos? O horizonte:
uma linha de céu e de terra. O corpo: um hori-
zonte vertical. Corpos: horizontes tocáveis. Céu
e terra: partes do corpo. Quanto mais atenta
estou, mais inapreensível se torna o instan-
te. Imersa num momento infinito. Percepção é
participação. Sou parte; logo, existo.
Ou ainda: participar; logo, exis-
tir.” (FABIÃO, 2010, p. 325)

Levantar velas!

CONFECÇÃO DA MÁSCARA: SEGUNDO BUBA

Estou sentada diante de uma mesa de madeira sobre a qual repousam um bloco de argila vermelha e todos os mistérios inerentes a confecção de uma máscara. Há quem diga que a máscara já está lá, no meio do barro esperando para ser revelada – temos apenas que tirar os excessos.

Desejo fazê-lo: acabo de ingressar no mestrado e acredito que precise de uma máscara com mais qualidade e, por isso, opto por criar um novo Buba.

Tenho um apreço imenso pelo anterior, que à sua maneira comunicava e conectava as pessoas, mas acredito que uma máscara nova – ao menos com as correções de perfil e linhas que me foram orientadas pelos meus professores do Estudis Berty Tovías depois da primeira confecção em Barcelona – pode facilitar a integração corpo-máscara e, portanto, um jogo mais justo na relação com esse objeto.

> "A máscara cênica precisa ter condição de mover-se, isto é, de dar a quem a vê a sensação de que respira, de que é um ser vivo que altera seus estados de humor, suas intensidades. O caráter permanece o mesmo, mas seus estados de ânimo se alteram de acordo com as situações, por meio da recomposição dos traços que constituem a máscara, no movimento de cabeça em relação ao movimento de corpo dos artistas que a utilizam em cena. Por isso, ao construir suas linhas, temos que buscar uma composição que nos dê a sensação, apesar de seus traços fixos, de que ela se movimenta."
> (VIANNA, 2017, p. 45)

Tenho desejo de manter sua expressão ingênua e entristecida, principalmente porque acredito que essas características dialogam com a dramaturgia que está sendo criada, por isso, opto por usar como referência principal o próprio Buba anterior.

"[...]
como transformar
a ideia, brilhantemente
desenvolvida no meu
imaginário, na concretude da
forma de um rosto humano, querendo
que ele não seja mais humano, mas
um símbolo, uma representação
de forças, estados, humores e
caráteres humanos?"
(VIANNA, 2017, p. 39)

Diante do bloco vermelho – e todos os seus mistérios –, questiono-me: o que mais, além da minha intuição, preciso saber para tirar os tais excessos?

Não estudei confecção de máscaras. O primeiro Buba, como relatei, foi feito de forma bastante intuitiva e as únicas orientações que recebi foram dos meus professores da Espanha.

Por isso, dessa vez busco orientação do Fernando Martins e do Arthur Toyoshima, principalmente no que diz respeito aos procedimentos de confecção: quais são os passos da feitura, quais materiais devo usar, quantidades, instrumentos, tempos.

Os tempos.

Já suponho que, para fazer uma boa máscara, há de se ter a calma e a confiança dos artífices.

As orientações, nesse momento, são fornecidas à distância (principalmente por telefone, baseadas nas minhas dúvidas e nas fotos que eu enviava a cada momento do processo).

Empenhada em tirar os excessos, coloco as mãos no barro e manuseio com certa ansiedade. Barro pra lá, barro pra cá, tira argila, põe argila, as formas se modificam e tardam a parecer Buba.

Percebo, então, que a argila também tem o tempo dela. Que talvez esse seja o

"O artífice
explora essas dimensões
de habilidade, empenho e
avaliação de um jeito específico.
Focaliza a relação íntima entre
a mão e a cabeça. Todo bom artífice
sustenta um diálogo entre práticas
concretas e ideias; esse diálogo evolui
para o estabelecimento de hábitos
prolongados, que por sua vez criam um
ritmo entre a solução de problemas
e a detecção de problemas."
(Sennet, 2009, p. 20)

Fernando Martins: *fundador e diretor artístico e pedagógico do Centro de Pesquisa da Máscara, vem desenvolvendo continuamente pesquisas com máscaras teatrais no Brasil e no exterior. Estudou com os escultores de máscaras Donato Sartori e Paolo Trombetta do Centro Maschere e Strutture Gestuali (Itália) e com outros nomes importantes do Brasil e do exterior. Cria e confecciona máscaras de couro para atores e escolas de teatro no Brasil, Itália, Japão, Estados Unidos e Alemanha.*

Arthur Toyoshima: *é ator e palhaço formado na Escuela International de Teatro Estudis Berty Tovías. Complementou sua formação no universo das máscaras com: Marcelo Savignone, Tiche Vianna, Luciano Cohen, Fabiana de Mello e Souza (uso) e com Alfredo Iriarte (confecção). Ministrou cursos de máscaras na Escola Nacional de Teatro (Santo André) e na Casa 11 (São Paulo).*

tempo regente nesse processo, muito mais do que o meu.

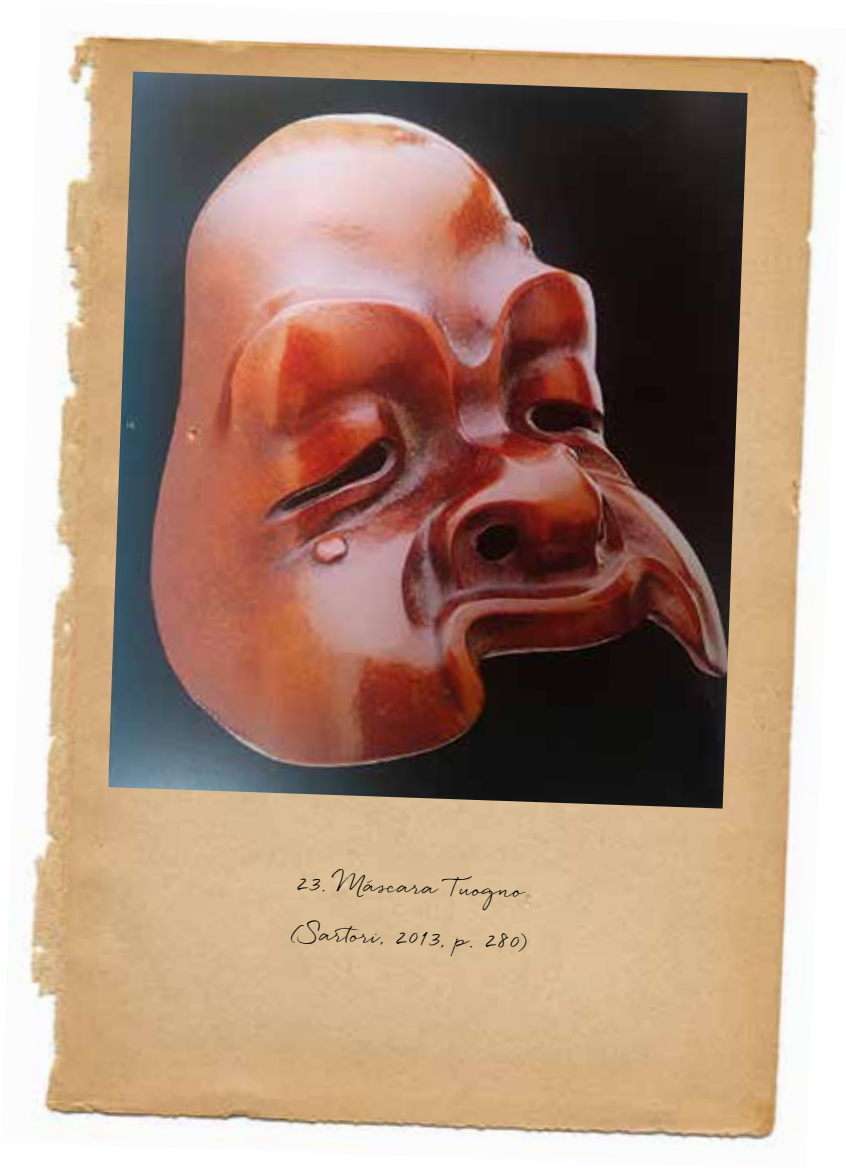
Relaxo um pouquinho.

Sinto o cheiro da terra e a textura. Noto como aquela massa se acomoda a cada apertão, a cada deslize dos dedos, como se molda, se transforma.

Pouco a pouco, de alguma forma, mover o barro faz com que eu me aproxime de mim.

Paulatinamente, o novo Buba vai mostrando suas formas. O perfil é mais definido, suas bochechas são maiores, há menos linhas na testa e a linha dos olhos mantém sua diagonal entristecida.

Mostro a foto para o Fernando, ele diz que sente falta das linhas serem mais marcadas. Me mostra, como referência, a **máscara "Tuogno"** de Amleto Sartori. Sem entender exatamente o que ele quer dizer, tento marcá-las. Tudo ocorrendo ainda de forma bastante intuitiva.



Concluo — à minha percepção — o molde no barro e passo para a etapa seguinte: tirar o negativo em gesso. Diante da minha inexperiência, sou muito cuidadosa e sigo cada detalhe da explicação: um erro poderia colocar a criação anterior em cheque. Isso me deixa num estado de alerta quase incômodo.

Espero o gesso secar e passo para o empapelamento, dessa vez feito com papel cartão amolecido em água e cola branca. São horas de trabalho que me exigem muita, muita calma e paciência.

Dou um acabamento com massa corrida, lixo e pinto com tinha acrílica (seguindo as orientações do Arthur), e agora, tentando estabelecer, com as cores, um jogo de luz e sombra. Envernizo, coloco o elástico.

24. Molde de argila - confecção da segunda máscara Buba (março de 2016)

25. Segunda máscara Buba confeccionada em abril de 2016.

13.04 MÁSCARA

Mão na massa. E a máscara também vai sofrendo suas mutações. Também está em metamorfose, em transformação. E eu, na relação com ela.

A ansiedade exige uma pura que a argila não tem. E não liga. É só na relação de calma e na presença que o barro se transforma. Pouco a pouco ele se transforma e de repente você nota que a forma está ali. Nasceu a máscara no barro e há alegria e orgulho nesse nascimento.

Mas há outra fase a se cumprir: o gesso. E o barro será tapado pelo gesso? Há resistência à mudança, ao novo, à deixar o velho, à transformação. Dói entrar na próxima etapa. Mas se faz necessário e assim é. Orgulho novamente, alegria (antes a conhecida ansiedade...). E assim vamos a cada etapa: ansiedade no início, compreensão e vivência durante, orgulho e alegria no nascido, tristeza e pena no final. Ah, dinâmica da vida...

Me sinto próxima e conectada à máscara pra começar a trabalhar. É outra relação quando a fazemos. Outra conexão e outra intimidade. E outra consciência.

↳ "Quem é essa máscara" é a pergunta. E pra saber quem é, melhor que tenha nascido de mim.

Sei das inspirações: tartaruga, máscara gorda do Santos, máscara antiga do Pouza, principalmente.

Fazer foi parte do ciclo menor que há dentro do ciclo grande... SISTEMAS

"nascimento".

26. Diario de bordo (abril de 2016)

O novo Buba possui relevos mais arredondados e bochechas bem maiores que o anterior. Estou pronta para experimentá-la.

CHEGANÇA: SILÊNCIO E ATENÇÃO

Entro na sala de ensaio.

Sala vazia, eu sozinha.

Tenho em mãos o diário de bordo e um planejamento para os primeiros experimentos a serem realizados após o ingresso oficial no mestrado. Eles contemplam algumas práticas da pedagogia do Jacques Lecoq que eu costumava fazer na Espanha. Sento na mesa, vejo o que planejei. Uma sensação estranha me invade. Como fazer aquilo tudo sozinha? Será possível experimentar e conduzir a pesquisa ao mesmo tempo?

O silêncio da sala vazia me atordoa.

Preciso me colocar em prática.

Inicio um experimento que havia planejado e paro no meio do caminho. Começo outro, avanço um pouco e desisto. Minha cabeça não para.

Depois de uns minutos, concentro-me e fluo um pouco mais. Descubro movimentos e sensações interessantes. Mais um pouco e percebo que a exigência das respostas e a angústia de nada dar certo me invadem. Só consigo pensar porque decidi fazer isso sozinha.

Aí está a ansiedade que às vezes atravessa os processos de criação – ao menos os meus.

Os seus?

Diante de tal cenário, percebo a necessidade de criar um espaço de acolhimento para mim mesma, artista criadora. Um que me dê coragem, inclusive. Um espaço de acolhimento para que haja abertura do próprio espaço vazio: o externo e o interno.

Nessa pesquisa, entendo por espaço vazio esse espaço de abertura e porosidade necessário para sermos afetadas pelo Jogo, pelos elementos que o envolvem.

> (...) o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico

11.05.16

A sensação é a de que eu não avancei nada até agora. Avancei pra onde? O que avança?

O vazio da sala de ensaio e a solidão deste trabalho me assustam. É quase como se me faltasse a tal coragem de mergulhar nesse oceano que é a criatividade.

Me sinto mais acolhida e protegida pela sala pequena e iluminada. Parece que posso me pôr na sala grande. Mas, afinal, não é perder-se que desejo agora?

É tão mais seguro (me parece) quando estou na sala de aula e só preciso claro que também sou provocada pelos meus alunos, mas atrás dos panos. É tão provocativo ter que ser provocada pelas minhas próprias provocações...

Se o oceano é essa imensidão aqui e agora e se é lá que se há de chegar, porque tanto medo? Que segredo eu esconde? O que fazer pra que eu possa lançar-me nesse vazio desconhecido, misterioso e presente onde mora a criatividade?

ALI MAR, ALI MAR E PRA LÁ O OCEANO.

AQUI EU OCEANO!.

27. Diário de bordo (maio de 2016)

é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. (FABIÃO, 2010, p. 322)

"Nosso interior está vazio; nada nos importuna. No entanto, esta calma não é um 'entorpecimento' das emoções nem um estado de rigidez contínuo de tranquilidade inalterável, senão uma consciência fluida que nos facilita responder às transformações do mundo que nos rodeia." (OIDA, 2010, p. 85)

Ora, se eu sempre me preocupava em criar esses espaços para meus alunos, por que não haveria de fazer o mesmo para mim?

Sendo assim, opto por criar um ritual. Um conjunto de proposições acolhedoras encadeadas, que realizo em todos os ensaios, durante toda a jornada de pesquisa e criação. Um ritual que também me ajuda a lembrar o que há de sagrado, para mim, no teatro. Que vai se aprofundando e transformando durante o caminhar.

O ritual de início. O princípio.

"Antes de começar qualquer atividade é importante limpar o espaço de trabalho. Esvaziá-lo, desfazer-se de tudo o que for inútil e colocar as cadeiras úteis ou acessórios no cantos da sala. Depois, limpar o chão. (OIDA, 2010, p. 27)

A primeira coisa que faço quando entro no espaço é deixá-lo pronto para o trabalho. Organizo, tiro ou afasto o que não é necessário, limpo se for necessário. Procuro deixá-lo o mais vazio possível, apesar de nem sempre ser possível deixá-lo completamente vazio.

Me acomodo em algum lugar, sentada no chão.

Fico quieta.

Me proponho a, em silêncio, perceber o meu corpo.

Procuro estar **ATENTA**:

Como estou agora?
Observo as sensações.
Identifico pensamentos.
Percebo minha respiração.
Ar entra, enche meus pulmões, as costelas se afastam, a barriga se expande. Ar sai, as costelas se aproximam, a barriga se contrai. As sensações que essa respiraçã provoca agora.

Então é assim que existo nesse momento?

Nem sempre dou nomes para aquilo que noto, na maioria das vezes não sinto essa necessidade. O que procuro é observar, atentar-me.

Passa o tempo.

Levanto-me bem lentamente e caminho também muito devagar, procurando colocar cem por cento da minha atenção nos movimentos e sensações do corpo. O calcanhar ou a ponta dos pés no chão. A flexão dos joelhos, a transferência de peso. O olhar voltado para o piso.

Amplio meu alcance de atenção para um pouco além das sensações e percepções do corpo, para o ambiente em que estou inserida: o espaço, os sons, os cheiros, temperatura, iluminação.

O que noto através dos sentidos?
Como essas variáveis me atravessam?
Sem buscar respostas concretas, só percebo.

Por fim, busco incluir o máximo de elementos possíveis nesse espaço-tempo de observação: o corpo – e suas sensações – movendo-se no espaço com seus variados componentes.

Essa prática que introduzo no início do trabalho é inspirada em uma meditação chamada **Vipassana**. Ela nos propõe que qualquer movimento que façamos deve ser feito com consciência e atenção. Se você move sua mão, deve estar atenta a esse movimento. Se move seus pés, deve estar alerta

Sou praticante de meditação desde 2012 , principalmente das meditações ativas criadas por Osho

Osho (primeiro conhecido como Bagwan Shree Rajneesh e posteriormente como Osho) foi professor de filosofia na Universidade de Jabalpur na Índia. Criou um movimento espiritual que tinha como alicerce meditações ativas criadas por ele e a prática de Satsangs – em sânscrito sat significa verdade, sanga significa companhia, ou seja, "Encontro com a Verdade". Tal prática é parte das tradições orientais e costuma ser utilizada para referir o sentar-se junto a um mestre iluminado. "Osho é conhecido também por sua revolucionária contribuição à ciência da transformação interior graças a uma abordagem da meditação que reconhece o ritmo acelerado da vida moderna. Suas inigualáveis "Meditações ativas de Osho" destinam-se, primeiro, a aliviar as tensões acumuladas no corpo e na mente para, depois, propiciar a experiência do estado de meditação descontraída, livre de pensamentos." (OSHO, 2012, p. 300).

Desde 2014 acompanho o trabalho de Satyaprem, discípulo de Osho, que promove encontros onde são compartilhados meditações ativas, satsangs, silêncio e auto-indagação.

aos movimentos. As sensações que esses movimentos causam no corpo também devem ser observadas.

A escolha de incluí-la nesse momento dá-se justamente para gerar esse espaço de acolhimento e de atenção.

A **ATENÇÃO**, nesta pesquisa, é referida como uma "forma de conexão sensorial e perceptiva" (FABIÃO, 2010, p. 322) composta por diversas camadas e, como veremos ao longo do percurso, é considerada condição fundamental para experiência de um Corpo Cênico em Estado de Jogo (ainda nos aprofundaremos mais sobre esses conceitos).

Uma das camadas que compõem a atenção, explorada neste primeiro momento da prática e para a qual dou bastante importância nesta investigação, refere-se a auto-observação. Aqui, auto-observar-se implica colocar a atenção em dois focos: na atriz em movimento e na consciência de que existe uma atriz se movimentando.

Sugere Yoshi Oida:

> "Se nosso personagem está triste, nosso corpo e nossas emoções se movem de maneira coerente com esse estado. Ao mesmo tempo, existe um outro 'alguém' que dirige a atuação, que não está triste em absoluto. É possível sentir a relação entre o 'alguém' que está totalmente implicado no papel e o 'alguém' que está a margem e observa. [...] É um processo muito interessante de observar e somos conscientes do nosso 'eu' vendo o outro 'eu'". (OIDA, 2010, p. 105)

Não se pode dizer o que significa exatamente este "eu observador" a que Oida se refere, inspirado pelo misticismo oriental. E, neste trabalho, tampouco pretende-se defini-lo. O que, através de uma experiência empírica, posso notar é que há dois tipos de consciência que operam ao mesmo tempo enquanto estou em experimento: a da atriz em ação e relação com o entorno através dos sentidos e a da própria consciência, que observa o corpo em ação no espaço e que não pode ser objetivamente definida.

Contudo, noto que tomar consciência deste "eu observador" e exercitar a observação do corpo em criação enquanto isso acontece provoca o

aprofundamento da própria capacidade de observação e, portanto, de percepções mais finas das sensações, posturas e geometrias do corpo e do espaço, além da percepção do estar ou não em **Fluxo** enquanto estou em Jogo – ou se estou, de alguma forma, emaranhada em pensamentos que me levam para o passado ou o futuro em relação ao tempo das minhas ações.

"Em Beyond boredom and anxiety – estudo sociológico sobre a experiência do fluir que reúne depoimentos de alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores – Mihaly Csikszentmihalyi diz: 'Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. **O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro'.** De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, **provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total.** Aqui, "controlar a situação" é lançar-se com precisão. O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real.

O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de CONHECER e HABITAR este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente."

(FABIÃO, 2010, p. 321)

Chamo a atenção para a necessidade de “conhecer e habitar o presente dobrado”, como propõe Eleonora Fabião (2010, p. 321). Como, também segundo a autora, para isso acontecer é necessária a relação com a atenção, a prática da auto-observação está presente em todos os meus processos, tanto como atriz quanto pedagoga, já há algum tempo. Estimulo meus alunos a se auto-observarem sempre e realizo esse mesmo exercício em todos os momentos da criação: desde os aquecimentos e treinamentos até as improvisações da cena.

Com ela, busco abrir-me para afetar e ser afetada inerente ao Corpo Cênico – a ser discutida ao longo de todo este trabalho por meio dos relatos das minhas experiências. No início, perco-me em pensamentos e muitas vezes esqueço de observar-me enquanto realizo as práticas. Depois de um tempo, consigo constatar cada vez mais rapidamente quando estou ou não fluindo com o Jogo cênico e detectar padrões, desejos, ansiedades, formas de operar, mesmo que isso venha a ser elaborado mais concretamente depois.

Também tenho o desejo de deixar claro – e igualmente isso será discutido com mais vagar ao longo desta dissertação – que essa percepção é alterada quando estou em contato com o público. Estas práticas de auto-observação em sala de ensaio são, sim, uma forma de ativar a conexão comigo mesma e com o entorno quando estou sozinha, mas noto durante o trabalho que o olhar do público pode interferir nesse processo e, consequentemente, na criação e na capacidade de afetar e ser afetada. Ainda assim, busco praticá-la em cada momento do trabalho e tento mantê-la viva cada vez por mais tempo.

Dessa forma, nesta investigação, a atenção é abordada como uma forma de conhecimento e torna-se pré-condição para a ação cênica, assim como sugere Eleonora Fabião:

> "Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os refl exos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma

pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair." (FABIÃO, 2010, p. 322)

Observar a natureza – o que é proposto tantas vezes na pedagogia de Lecoq – também é observar a mim mesma. Existindo agora.

.

.

.

Noto-me respirando e, de fato, mais silenciosa e receptiva. Sei que há dias em que a conexão, a sensibilização e a atenção tornam-se um pouco mais difíceis, devido a chuva de pensamentos e desejos que insistem em aparecer. Mas aprendo que, quando é assim, devo persistir em observá-los. Atentamente.
Aprendo a (tentar) acolher aquilo que está.

O Jogo com a meia máscara expressiva *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* apoia-se em um universo imaginário: o mar, o náufrago, o peixe-capitão que fala… Por isso me faço, nesse segundo momento do ritual, um convite para começar a brincar com a imaginação, ainda sem a obrigação de criar nada que necessariamente precise estar no exercício cênico referido.

Proponho-me o seguinte: criar ações ou movimentos a partir de sensações, estados ou imagens que me ocorram ao ouvir uma música, escolhida aleatoriamente.

Não à toa, penso num estímulo assim.

Música é linguagem que me pesca rapidamente. Isca apetitosa, sou facilmente enganchada: abrem-se em mim, instantaneamente, universos e universos de imagens, histórias, sensações, memórias. O corpo quer responder logo.

"ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória."
(FABIÃO, 2010, p. 323)

Antes: escuto, calada, sem me mover.

Escuto.

Escuto.

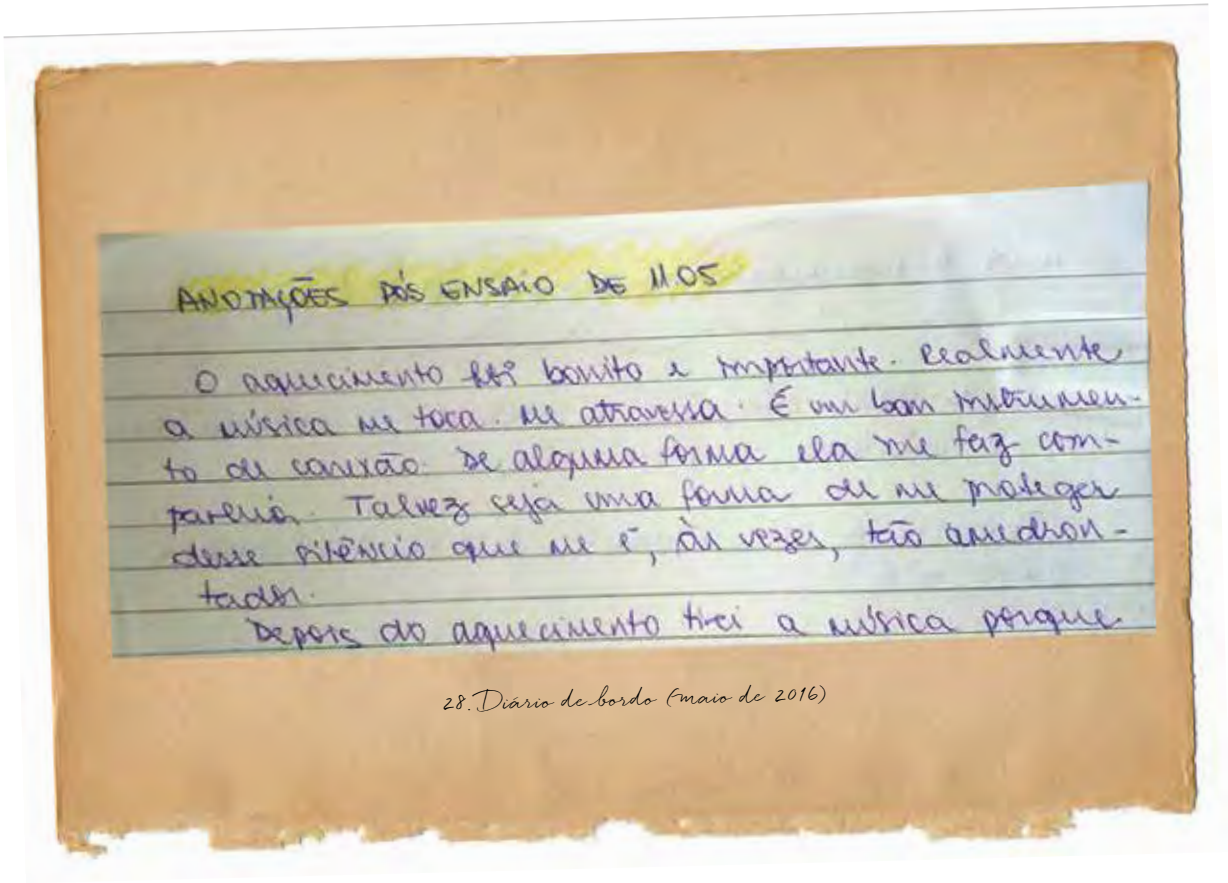
Escuto.

Atravessada pelos sons e silêncios, começo a deixar meu corpo seguir seus desejos de movimento ou ações – muitas vezes já contaminado pelas imagens e visualizações de algum universo despontado pela música.

Certa vez sou cubo de gelo derretendo. Outra, atravesso uma ponte alta no meio de uma floresta colorida. Hora balanço um berço num quarto escuro. Noutra, penteio elefantes.

Esse é jogo livre. Está aqui para aquecer e acolher. Para dizer: entra! A casa é sua.

Enquanto tudo isso acontece, observo.



ANOTAÇÕES PÓS ENSAIO DE 11.05

O aquecimento foi bonito e importante. Realmente a música me toca. Me atravessa. É um bom instrumento de coração. De alguma forma ela me faz compartilhar. Talvez seja uma forma de me proteger desse silêncio que me é, às vezes, tão amedrontador.

Depois do aquecimento tirei a música porque

28. Diário de bordo (maio de 2016)

De fato, na grande maioria das vezes, sinto-me mais convidada para o trabalho depois dessa prática. Ela me encoraja e me diverte simultaneamente. É uma brincadeira que me conduz com mais suavidade ao exercício solitário da sala de ensaio.

Finalizo o jogo com a música e me mantenho ali, naquele mesmo espaço, em pé. Observo: agora, existo assim.

Concluo esse momento para começar um novo: a **ÁRVORE**.

Imagino raízes que brotam da sola dos meus pés e crescem continuamente em direção ao centro da Terra. Compridas e ramificadas, vão crescendo, crescendo até que, ao chegar ao seu destino, se agarram lá.
As raízes agarradas provocam uma força que direciona meu corpo para baixo, ainda que ele se sustente para manter-se em pé. Observo.
Percebo essa força e, sem perder a atenção a ela, torno a caminhar.
Depois dessa trajetória, paro novamente. Imagino agora o tronco que sobe desde a sola dos pés e cresce na direção do céu. Vai subindo, subindo, subindo... passa a altura da cabeça, do teto da sala de ensaio, dos andares de cima do prédio, do prédio todo e continua subindo, até chegar bem perto do céu, daquilo que visualizo que ele seja.
Lá em cima uma copa bonita se abre, verde e viva. Copa que quer ficar o mais alta possível e convoca o tronco todo a fazer uma tração na direção do céu. Observo, caminho e paro.
Imagino saírem do peito galhos compridos e ramificados que o tronco deve sustentar. O mesmo acontece nas costas. Esses galhos se direcionam para frente e para trás.
Noto e caminho sustentando todas essas imagens.
A árvore exibe, num equilíbrio entre tensão

Fui elaborando esse exercício dentro de salas de aula, com meus alunos e alunas em momentos diversos. Testava, escutava seus comentários e sensações, incluía mais camadas, ouvia de novo. Às vezes, novas imagens surgiam durante a condução e fui percebendo que ele era um forte aliado para criar espaços de receptividade e conectividade do corpo daquelas e daqueles estudantes. Agora, do meu também.

Além de mais um estímulo para a percepção do corpo e do espaço, este exercício ainda me provoca engajar-me no que vou chamar aqui, amparada pela pedagogia de Jacques Lecoq, de *quarto nível de tensão*.

O pedagogo francês estabelece uma escala de sete níveis de tensão a serem estudados por seus alunos, que são relacionados a diferentes territórios dramáticos.

"Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. **A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo . A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro.** (Fabião, 2010, p. 323)"

e relaxamento, seus galhos, seu tronco e raízes.
Paro novamente: os braços são cipós pelos quais uma seiva não muito espessa escorre e pinga pelas pontas dos dedos. Ela brota das axilas.
Os olhos são buraquinhos do tronco por onde feixes da luz do sol atravessam e iluminam o espaço para onde se dirigem.
Árvore inteira caminha pelo espaço até parar novamente.
Imagino que no centro da Terra existe um alimento para essa árvore, em forma de energia.
Uma energia que visualizo a minha maneira.
Ela penetra nas pontinhas das raízes e incessantemente e abundantemente sobe em direção ao tronco, passa por todo ele, sobe até a copa, galhos, cipó, feixes de luz até preencher a árvore toda.
É tão abundante e ocupa a árvore tão completamente, que transborda para o espaço.
Esse fluxo de alimento-energia, agora preenche os espaços vazios, os espaços entre corpo e sala, entre corpo e objetos, formando uma espécie de campo magnético. Penetra paredes, chão, teto e todas as coisas que estão ali, formando esse campo de força que conecta corpo com tudo, tudo com tudo o que esta em volta. Aquilo que vejo e aquilo que não vejo. Os sons também são preenchido pela mesma energia e eu me conecto a eles. Os "espaços entre" são as pontes entre corpos.
Imerso no campo magnético e conectado com tudo o que está em volta, o corpo é atraído em todas as direções e se expande para todas elas, se dilata.
Imagino tudo isso acontecer ao

"O movimento não é apenas um deslocamento de linhas, mas também um provocador de pressões e tensões no espaço. As forças jogam umas contra as outras dando uma consistência viva e vibrante ao espaço. Definir seu percurso é superficial. Uma escultura de Rodin, imóvel em sua própria matéria, move-se em si mesma e movimenta o espaço em torno dela: reúne em sua forma as contradições que animam sua dinâmica.

'Empurrar/puxar' é o motor direcional que se desenvolve como: empurrar-se/puxar-se e o ser-empurrado/ser-puxado. Nesse nível, o movimento assume sua verdadeira dimensão, organizando-se no tempo-espaço, através do ritmo.

O teatro com um alto nível de representação coloca o corpo em um espaço de tensão que é maior do que o que normalmente habita a vida. Eu então estabeleci uma escala de tensões do corpo em sete níveis. Cada um desses níveis acolhe um estilo diferente de teatro, ficando cada vez mais forte, a partir de movimentos variados como sentar, andar ou até mesmo falar."
(LECOQ, 2006, p. 89, tradução da autora)

Além das referências dos livros escritos por Lecoq, conheci os níveis de tensão de formas bastante distintas, a partir de metáforas diversas nos diferentes cursos que eu fiz relacionados com essa pedagogia.

- Thomas Prattik , por exemplo, na oficina de máscara neutra que fiz com ele em Berlim em outubro de 2013, deixava claro, assim como consta no livro de Lecoq, que os níveis de tensão não têm relação apenas com o tônus corporal, mas também com o ritmo de movimento e as tensões criadas no espaço.

Berty Tovías, em Barcelona, dizia-nos que o teatro começa a acontecer no quarto nível, quando saímos de um nível cotidiano de tensão e passamos para um superior, que implica um estado de alerta. E, apesar de Lecoq citar, em *Theater of Moviment and Gesture* que o nível quatro de tensão ("o corpo sustentado") relaciona-se ao nível do teatro realista,

***Thomas Prattik** é o fundador e diretor da LISPA (London International School of Performing Arts). Foi diretor pedagógico da Ècole Jacques Lecoq em Paris. Em 2014, realizei a oficina Neutral Mask ministrada por ele no Eden Studios em Berlim.*

Lecoq sugere que o nível correspondente ao território das máscaras é o sexto (segunda tensão muscular). *De fato, noto que, utilizando a máscara expressiva, é necessário um nível de tensão mais elevado para entrar em Jogo. Neste trabalho, no entanto, opto por começar explorando o quarto nível para dar suporte ao trabalho com a máscara neutra.*

"O corpo sustentado: sustenta-se o peso do próprio corpo. Essa é a primeira sensação do espaço em tensão: descoberta, interesse, suspensão, designa-se uma espécie de estado de alerta. Procura-se um parceiro. Não há descontração. As temáticas estão no nível do teatro realista, sensíveis à situação." (LECOQ, 2006, p. 89, tradução da autora)

"A segunda tensão muscular é a chegada da paixão. A cólera é o estado natural nesse nível. Coloque uma pessoa em estado de cólera no palco e ela estará no nível do jogo do teatro. O ator também deve entrar nesse nível, mas sem ficar colérico ou gritar. Deve ser uma brincadeira, um jogo. Este teatro está próximo do território da máscara e não se pode reproduzir esse nível na vida. Já trata-se de um teatro estilizado neste momento." (LECOQ, 2006, p. 89, tradução da autora)

Berty nos dizia que este é o nível da máscara neutra (que também utilizo com frequência nesta pesquisa e a qual discuto mais profundamente adiante).

Thomas concordava com essa afirmação e, naquele curso, o quarto foi o nível que investigamos com mais profundidade antes de colocar a máscara neutra. Ele também empregava a metáfora de que mais gosto e faço uso em minhas práticas e aulas: nos imaginamos inseridos em uma espécie de campo magnético que puxa nosso corpo em todas as direções, provocando nele uma dilatação e uma tensão na relação com o espaço. A implicação física gerada por essa imagem é, para Thomas, a instauração do quarto nível de tensão.

mesmo tempo que observo isso tudo acontecer.
Caminho muito, muito lentamente com toda a atenção voltada para a conexão pelos espaços entre.
Aproximo-me muito de algo, afasto-me de outro, vejo-me entre duas coisas ao mesmo tempo. Ou muitas. Ou quase todas. Me ligo com o que está na frente, atrás, dos lados, em cima, embaixo. Espaço entre braço e tronco, entre as pernas, entre os lábios entreabertos.
Se vou um bocadinho mais longe, conecto-me com a árvore lá de fora. A janela do prédio vizinho, os carros que estão no subsolo em que eu também estou. Com o barulho da moto que passa na rua ou do passarinho que às vezes deixa escapar um canto, no meio da capital.
Corpo dilatado, disponível, sensível, permeável ao menor ruído.
Avanço um pouquinho mais e me proponho a realizar ações concretas na relação com o espaço, ainda tendo como principal foco de jogo a percepção dos espaços entre.
Sento em uma cadeira notando a distância do espaço entre os glúteos e a cadeira diminuir.
E a distância entre a cabeça e o teto aumentar. Apago a luz enquanto percebo o espaço entre dedo e interruptor, entre costas e parede oposta, entre corpo todo e lâmpada. Olho para fora e acompanho o voo do avião, com a atenção entre a ponta do meu nariz e aquele ponto que se desloca no ar.
Fecho os olhos. Observo, silenciosamente.
Esse corpo, essa atriz, esse espaço. Todas essas coisas existindo e se relacionando agora.

Percebe?

Esta é a principal metáfora da qual me aproprio para investigar o quarto nível e a exploro bastante durante o exercício da Árvore. Ao imaginar e conectar-me com o centro da Terra e tudo o que está em volta através dos "espaços entre" e ao visualizar esse campo magnético que puxa o corpo em todos as direções, percebo uma expansão psicofísica que me parece necessária para o trabalho com máscara.

"Seja no campo da pré-expressividade seja no campo da expressividade, a máscara é determinante no que se refere ao corpo do ator. Dessa forma, temos o trabalho (ou treinamento/training) do ator sobre si mesmo, para além do corpo social, e o espaço de criação artística propriamente. Em ambos, a máscara propõe, necessariamente, um nível de energia distinto daquele requerido pelo corpo habitual.

[...]

A preparação do ator, principiando por uma base física ou não, perfaz um caminho até atingir o estado de jogo, ou seja, a passagem de um corpo cotidiano para um corpo cênico." (Costa, 2006, p. 89)

A exploração do exercício da Árvore em estado de atenção, incluindo a auto-observação, me estimula – e percebo o mesmo com meus alunos – a atuar em três dimensões distintas ao mesmo tempo, como sugere Yoshi Oida: "nosso corpo físico no espaço", "nossa relação com os demais" (quando é o caso) e o "observador silencioso".

"Começamos a andar, tratando de perceber nosso corpo como um 'todo', conectado à terra e ao céu. Depois nos deslocamos pela sala. Enquanto caminhamos, tentamos perceber as outras pessoas que ocupam o mesmo espaço. Nesse caso, estamos fazendo duas coisas ao mesmo tempo: manter desperta a consciência do nosso corpo no espaço e também estabelecendo contato com os demais atores. Estamos usando três direções ao mesmo tempo: para cima, para baixo, para o exterior. Depois, imaginemos

que existe outro ‘eu’ no mundo e que este ‘eu’ simplesmente observa como nos relacionamos com as outras pessoas. Agora temos três níveis de atividade e consciência: nosso corpo físico no espaço, nossa relação com os demais e o observador silencioso.” (OIDA, 2010, p. 137)

Esse ritual de início, portanto, é o caminho que escolho para convocar-me – e toda minha complexidade – para o trabalho e pesquisa da criação cênica. Para o Jogo Cênico que, como já citado anteriormente, é revelado a partir das relações, no presente do presente, entre todos os elementos que compõem o sistema cênico e o ambiente em que está inserido. Para que haja essa relação, suponho que se deva haver abertura, disponibilidade, porosidade, cumplicidade. Esse estado de atenção que abre as fendas necessárias para a efetivação dessa rede de afetar e ser afetada e de criar estimulada por isso. Esse estado de Jogo.

"Embora eles dificilmente apareçam no *The Moving body* – e não encontrem lugar no glossário –, ‘*disponibilidade*’ e ‘*cumplicidade*’ também são termos-chave do vocabulário pedagógico de Lecoq. [...] Como ideias e estados, eles são claramente da mesma família que ‘*le jeu*’ ou o jogo e, de fato, são mutuamente interdependentes para que o jogo aconteça. **Podemos dizer que *disponibilidade* é uma pré-condição para o jogo** e *cumplicidade* é o resultado de um jogo exitoso." (MURRAY, 2003, p. 70; tradução da autora)

Na pedagogia de Lecoq encontro diversos instrumentos que sugerem a preparação para o estado de Jogo, mas noto que na grande maioria das vezes, ele é primordialmente relacionado com as técnicas de movimento e sinto que eles atropelam um momento fundamental de silêncio e conexão anterior à exploração da técnica e a utilização da máscara.

Como já disse, nesse trabalho – assim como quando estudava a Pedagogia em Barcelona –, sinto a necessidade de criar um espaço de acolhimento

que permita aproximar-me de mim como artista criadora, antes de exigir que a criação aconteça. Esse espaço silencioso de abertura para a sensibilidade deve proporcionarar a calma necessária para que isso aconteça. Esse espaço afetuoso de percepção que, como noto ao longo do trabalho, me provoca a ter mais autonomia sobre minha prática. E, na minha percepção, uma artista da cena autônoma não é apenas a que conhece da geometria do espaço e do corpo, que transfere com maestria a qualidade dos elementos da natureza para suas ações ou que é capaz de criar uma escritura cênica coerente e progressiva. Acredito que a artista autônoma é aquela também capaz de se escutar e perceber quando está ou não em Fluxo no presente do presente.

Por isso crio esse espaço. Esse momento de pausa que, como sugere Bondía, é condição indispensável para que a experiência aconteça.

"Jacques Lecoq [...] prefere destacar, principalmente, os aspectos técnicos codificados para dar vida à máscara. Aspectos que pressupõem uma longa dedicação ao trabalho pré-expressivo que conduz ao jogo físico preciso e potencializa a expressividade do corpo do ator ao utilizar as máscaras. [...] **Lecoq declara em entrevista a Odete Aslan que 'o jogo da máscara não é uma ciência exata senão uma arte exata** que chama a um discurso poético (aqui onde as palavras perdem a razão)'. [...]" (LINARES, 2010 p. 60)

"A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, **requer um gesto de interrupção**, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, **parar para olhar**, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar

"Na máscara, energia e estado podem ser compreendidos sob diversos aspectos, e estes se manifestam mediante o ator e o objeto postos em relação. Não há um receituário que permita alcançar e manter determinado estado; tampouco uma medida temporal para que isso aconteça – cada ator elabora seu próprio percurso, partindo de princípios comuns a todos". (COSTA, 2006, p. 86)

para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, **suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza**, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço."
(BONDÍA, 2002, p. 24)

Esse espaço de pausa tantas vezes difícil de ser encontrado – ou de permitir-se viver – nesse mundo contemporâneo (ao menos o ocidental no qual vivo) das produções infindas e ininterruptas, dos automatismos e da falta de sensibilidade tantas vezes e de tantas formas revelada.

A pausa para ver.

A pausa necessária para que algo nos aconteça.

ANÁLISE DE MOVIMENTO E CICLOS

Certa vez, em uma aula de movimento do Estudis Berty Tovías em Barcelona, meu professor Angel Bonora pediu para que imaginássemos que tínhamos, em uma de nossas mãos, um coração batendo. Posicionei a mão diante do corpo e olhei atentamente para ela, que pulsava refletindo o movimento imaginado.

tum tum
tum tum
tum tum

"Reparem de onde parte o movimento" – disse Angel.

Era do centro.

Naquele caso, do meio da palma da mão para as extremidades.

Aquela mesma dinâmica podia ser observada no desabrochar de uma flor, segundo o professor.

Esse experimento foi realizado antes de que Angel nos explicasse como fazer uma **eclosão**: trata-se de um dos tantos movimentos que estudávamos na escola, incluído por Lecoq em sua Pedagogia com o intuito de que o aprendiz pudesse perceber seu corpo de maneira global. (Falo com mais detalhes sobre ele mais adiante.)

Estudar o movimento de eclosão fazia parte do território de práticas de Análise de Movimento desenvolvido e sistematizado por Lecoq, que constitui uma das duas principais vias de sua pedagogia, caminhando paralelamente e em interação com a segunda, que é a da improvisação.

A proposta da `Análise de Movimento` baseia-se na observação da natureza e consiste na transferência do que é observado para o corpo da atriz a partir de diversas sequência de movimentos. Estes movimentos são decupados e compõem, juntos, diferentes sistemas dinâmicos que expressam ações humanas, elementos da natureza, matérias, animais e até poesia, pintura e música. O intuito deste estudo é, principalmente, compreender as leis de movimento que, para Lecoq, estão presentes em todos os sistemas vivos.

Depois da sequência de práticas a que me proponho para iniciar a pesquisa em sala de ensaio, opto por encadear um treinamento técnico inspirado na Pedagogia do Corpo Poético com o intuito de que ampare a utilização da máscara. Neste momento do processo, escolho a Análise de Movimento como instrumento para tal.

Estou ainda muito influenciada pela experiência em Barcelona e os treinamentos vivenciados lá ainda me fazem muito sentido. Analisar um movimento da vida, transferir suas dinâmicas para o corpo, improvisar atenta às compreensões que esse estudo me traz.

"Ao lado da improvisação, a segunda grande pista da Escola diz respeito à ***análise dos movimentos***. O movimento não é um percurso, é uma **dinâmica**, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é **como o deslocamento é feito**. O fundo dinâmico do meu ensino está constituído pelas **relações de ritmos, de espaços e de forças**. O importante é, a partir do corpo humano em ação, reconhecer as leis do movimento: *equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação*. Leis que se encontram não só no corpo do ator, mas também no do público. 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, p. 50)

"As leis do movimento organizam todas as situações teatrais. **A escrita teatral é uma estrutura em movimento.** Os temas podem mudar pois pertencem ao mundo das ideias, mas as estruturas de interpretação permanecem ligadas ao movimento e as suas leis imutáveis. Em arquitetura, ao concretar a abóboda, se se exagerar no cimento tudo desaba. No teatro, às vezes se vai longe demais sem saber se tudo vai vir abaixo. É preciso, então, encontrar dentro de nós essa arquitetura. Os movimentos exteriores são análogos aos movimentos interiores, a linguagem é a mesma." (Lecoq, 2010, p. 50)

"Analisar uma ação física não é emitir uma opinião, é apreender um conhecimento, base indispensável para a interpretação". (Lecoq, 2010, p. 117)

Depois de ter realizado esta prática durante os dois anos na Espanha, avalio que as leis do movimento referidas por Lecoq – que também foram pensadas a partir da observação da natureza –, quando internalizadas e apropriadas por mim, depois de serem exploradas e experimentadas repetidas vezes, naturalmente apoiam o processo de criação.

Posso notar, ao longo de todo o tempo de estudos, a ampliação de repertório físico (que pode ser acessado e atualizado em criações futuras) e, quando repetida a Análise por um certo período, a verticalização da compreensão das diferentes camadas que envolvem a realização do movimento: tônus, ritmo, peso, respiração, geometria, equilíbrio, direções. Ao longo das improvisações, acesso essa gama de possibilidades físicas apreendidas e noto mudança na qualidade das ações realizadas – ficam menos automatizadas, mais limpas e preenchidas por dinâmicas e matizes menos cotidianos. O que se explora são as "maneiras COMO" cada ação é realizada.

> "O objetivo do aprendizado dessas sequências na pedagogia de Lecoq reside na **compreensão pela via corporal das leis do movimento que a embasam, enfatizando a maneira como cada deslocamento é realizado, como cada parte do corpo desenha uma trajetória no espaço.** Essas noções podem parecer abstratas, mas tornam-se concretas no espaço e no corpo do ator". (SACHS, 2013, P. 101)

> Lecoq era um estudioso do movimento, baseando-se nas linhas concretas arquitetônicas que ele desenha no espaço, no sentido de "base arquitetural do movimento". **Os princípios vão sendo internalizados de maneira tal que, quando você vai compor com seus próprios movimentos estão lá a oposição, o peso, a resistência, o desequilíbrio, o foco, o final de um movimento e o início de outro, o encadeamento de um para o outro, garantindo um domínio técnico para trabalhar com qualquer tipo de movimento e repertórios diferentes, configurando uma base sólida de formação para o artista.** (Sachs, 2010, p. 3)

Acredito ser importante deixar claro que já havia passado dois anos treinando esses movimentos e, portanto, eles de alguma forma já estão internalizados em mim. Mas, para este trabalho, escolho movimentos específicos e maneiras de explorá-los que julgo coerentes com as minhas perguntas e desejos de investigação e que me possibilitam criar um repertório e uma percepção psicofísica com outros focos e outros níveis de profundidade.

Neste momento do processo, elejo para o treinamento três movimentos básicos a serem analisados, todos propostos por Lecoq e aprendidos por mim na formação realizada na Espanha: *a ondulação, ondulação invertida e a eclosão.*

Entre tantas possibilidades, essas foram escolhidas porque, além de serem três movimentos bastante naturais da vida, seus princípios dialogam intimamente com a criação com a máscara neutra e a meia máscara expressiva.

Inspirada pelas ideias de ciclo e de

"Começo pela análise de movimento do corpo humano, a partir de três movimentos naturais que se conhecem da vida: *ondulação, ondulação invertida e eclosão*. [...] Para além do movimento físico em si, a ondulação, a eclosão e a ondulação invertida são, com efeito, três vias análogas da interpretação com máscara. A eclosão corresponde à máscara neutra; a ondulação à máscara expressiva, em sua primeira imagem; a ondulação invertida remete à contramáscara. Esses movimentos resumem em si três posições dramáticas: *estar com, ser a favor, ser contra*." (Lecoq, 2010, p. 117)

"Após ter conduzido essa primeira experiência da interpretação com máscara, proponho que se faça exatamente o inverso do que, aparentemente a máscara sugere. Por exemplo: uma máscara que ofereça evidentemente a expressão de um "imbecil", será, primeiro, interpretada como tal. O personagem será de preferência idiota, tímido, atrapalhado. Em seguida, consideramos o personagem como um sábio, genial, seguro de si, supreendentemente 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. Descobrimos, assim, que as pessoas não têm, necessariamente, o rosto daquilo que são e que há um traço marcante para cada personagem. Uma terceira etapa pode ser atingida com certas máscaras: interpretar, num mesmo personagem, a máscara e a contramáscara ao mesmo tempo." (Lecoq, 2010, p. 98)

processo em espiral que investigo neste trabalho, proponho-me **a repetir uma mesma sequência do exercício de análise de movimento de forma cíclica**, durante alguns minutos (de cinco a sete) sem parar. Como as próprias sequências de movimento escolhidas já possuem uma característica cíclica – terminam da mesma forma com que começaram e, por isso, podem ser repetidas num fluxo contínuo infinitamente – , a repetição torna-se fluida e ininterrupta.

Durante sete minutos repito ininterruptamente a ondulação, por exemplo.

Tenho duas intenções com essa proposição. A primeira, baseada na ideia de ciclos ("sempre a primavera, nunca as mesmas flores"), é a de estimular, mais uma vez, a **percepção do corpo e a percepção do estado de fluxo**: durante estes minutos de execução da Análise, coloco toda a minha atenção na atividade realizada, procurando obter as mínimas percepções das sensações psicofísicas, da relação do corpo com o espaço, do tônus muscular empregado, da precisão do movimento, da quantidade de energia implicada – que procuro que não seja nem mais nem menos que a necessária para sua realização naquela proposta –, da respiração, da própria atenção e se as ações estão ou não acontecendo em FLUXO.

Essa ação é feita a cada vez de forma não automatizada ou depois de um tempo de repetição caio num automatismo?

É uma ação realizada com **precisão** ("controle absoluto", como cita Fabião quando fala do presente do presente)?

Estou envolvida de forma total enquanto realizo cada ciclo?

Não é sempre que tenho clareza sobre estar ou não em `Fluxo`. Algumas vezes pareço estar em total atenção e porosidade enquanto realizo as ações, mas nem sempre tenho uma compreensão pura sobre isso. Também noto que às vezes me distraio, desejo resolver questões da pesquisa enquanto realizo a prática ou penso nos próximos passos do ensaio, e, então, a ação torna-se automática. Quando isso acontece e me dou conta da situação, mantenho-me em investigação e procuro retomar a atenção aos ciclos, sem parar o movimento, realizando apenas pequenos deslocamentos que me coloquem novamente em relação atenta com a ação – analiso as tensões do corpo, ajusto posições, percebo a respiração, organizo o tônus, sempre em diálogo com as orientações que conheço sobre o movimento em análise. Quando realizo esses pequenos deslocamentos,

conecto-me novamente, percebo que a relação entre corpo, espaço, sensações, movimento fica mais integrada.

A segunda intenção com este experimento tem relação com o **processo em espiral,** que propõe a visita constante sobre um mesmo aspecto (neste caso, o movimento em análise), mas, a cada uma delas, um novo elemento é inserido, tornando o experimento e a compreensão sobre ele mais complexos.

A cada ciclo, ou a cada conjunto de ciclos daquele movimento estudado e repetido, novas regras são inseridas para serem realizadas e observadas em jogo, sem necessariamente eliminar os focos anteriores de ação e observação. Ao contrário, a ideia é justamente ampliar a gama de elementos em jogo e de percepções.

No primeiro momento do exercício da eclosão, por exemplo, minha atenção fica extremamente implicada na ação global do corpo, procurando que todas as extremidades cheguem simultaneamente nas posições determinadas, com o movimento partindo do centro do corpo (quadril). Agindo dessa forma e atenta, não há como ter uma percepção muito fragmentada do corpo. Aos poucos, quando me sinto mais apropriada da execução da primeira etapa, incluo a variação de ritmos e pontuações durante o movimento.

"O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro." De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, **provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total.** Aqui, **'controlar a situação' é lançar-se com precisão.** O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, **relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real."** (FABIÃO, 2010, p. 321)

"[...] falar em pensar-fazer (ou fazer-pensar) é tender a um estado (talvez utópico) em que tudo ocorre 'ao mesmo tempo agora'. [...] O pensamento deslocado da ação, ou vice-versa, provoca um efeito que retarda a (re)ação, enfraquecendo a presença cênica do ator". (Costa, 2006, p. 77)

"A eclosão consiste em, sem ruptura, passar de uma atitude à outra, cada segmento do corpo agindo no mesmo tempo. Os braços e as pernas chegam simultaneamente em posição estendida, sem que nenhuma parte do corpo preceda à outra. A dificuldade é encontrar precisamente esse equilíbrio e essa dinâmica sem obstáculo. Muitas vezes, o alto do corpo chega antes do braço, simplesmente porque as pessoas pensam mais nessa parte do corpo. A eclosão é uma sensação global a ser descoberta, que pode ser realizada em dois sentidos: em expansão ou em concentração". (Lecoq, 2010, p. 121)

Na ondulação, começo instigada a perceber com mais afinco o movimento da coluna, cuja consciência julgo bem importante para o trabalho com a máscara e do qual falarei com mais detalhes adiante. Aos poucos, incluo a implicação do olhar e a atenção em como as outras partes do corpo refletem ou são afetadas pelo movimento da coluna.

"A ondulação é o primeiro movimento do corpo humano, o de todas as locomoções. Na água, o peixe ondula para avançar. No chão, a serpente também ondula. Uma criança engatinhando também ondula; e o homem em pé continua a ondular. Se observarmos, com uma câmera, as pessoas saírem do metrô, constataremos, pela análise de seus movimentos, que sobem e descem: seguem uma linha ondulatória. (...) Essa ondulação se encontra no quadril do homem que anda. O quadril leva o corpo a uma dupla ondulação natural: uma, lateral, como nos tubarões; outra, vertical, como nos golfinhos. A ondulação é o motor de todos os esforços físicos do corpo humano: 'empurrar / puxar' e 'empurrar-se / puxar-se'". (Lecoq, 2010, p. 119)

Já na ondulação invertida, a observação começa direcionada para as posturas e diagonais que o movimento provoca no meu corpo. Aos poucos incluo a relação com o espaço – e as tensões que as diferentes posturas provocam nele – além do tônus justo para que não haja esforço além do necessário na execução do movimento.

> “A ondulação invertida é o mesmo movimento que o precedente, realizado ao contrário. [...] Se a ondulação é uma ação voluntária, atuando de um ponto a outro, para me deslocar ou deslocar, a ondulação invertida sempre serve a uma reação dramática”.
> (Lecoq, 2010, p. 120)

Dessa forma, em diferentes dias de treinamento, realizo o que Lecoq chama de “tratamento” dos movimentos: variações que permitem a exploração da Análise de Movimento de forma mais aproximada do que poderia ser transferido para uma situação dramática. Escolho trabalhar variações de amplitude e ritmo e, muitas vezes, levar a atenção para as forças opostas que existem no corpo e variam durante a execução.

> “Após ter trabalhado cada um dos movimentos de base, proponho os tratamentos do exercício. Chamo tratamento um conjunto de variações destinado a explorar diferentes possibilidades do movimento. A partir do gesto simples analisado, provoco, experimentalmente, como em genética, diferentes manipulações, a fim de ajudar os alunos a expandir seu campo expressivo. Os grandes princípios dos tratamentos técnicos são: aumento e diminuição, equilíbrio e respiração, desequilíbrio e progressão. São aplicados a todos os movimentos analíticos de base e depois a todas as ações físicas, para serem, enfim, adaptados à própria interpretação e aos sentimentos”.
> (Lecoq, 2010, p. 121)

Faço, por exemplo, vários ciclos no máximo de amplitude que posso e vou diminuindo até que isso se concentre apenas no olhar.

O jogo e a atenção a essas minuciosidades perceptivas permitem sentir-me mais presente e engajada na ação, além de me possibilitar jogar criativamente com esse exercício tão técnico. Vou conectando-me com o corpo, o espaço, os elementos que compõem as ações e o ambiente. Vou tomando consciência mais profunda e justa dos movimentos e suas possibilidades.

> “Apenas o corpo comprometido com esse trabalho pode verdadeiramente sentir a justeza de um movimento, a precisão de um gesto, a evidência de um espaço. Apenas o ator que está no jogo pode perceber o desvio, a hesitação, o erro que o pedagogo atento lhe aponta. Somente um grupo de alunos totalmente implicado nessa aventura está em condições de ‘compreender’, parcial ou totalmente, o que se deve fazer, pois o teatro e seu trabalho de corpo são coisas ligadas a uma experiência vivida [...].” (CARASSO; LALLIAS apud LECOQ, 2010, p. 20)

Mais uma compreensão emerge desta prática: a consciência do início e do fim de cada ciclo – a observação do final de um movimento e início de outro ou do final de uma postura e início da outra dentro do próprio movimento analisado.

Noto que esses ciclos seguem a estrutura rítmica do *Jo, Ha, Kyu* explicitado por Yoshi Oida, o qual já comentei neste trabalho. Cada momento possui seu princípio, seu desenvolvimento e seu ápice, antes de recomeçar ou se transformar em outra coisa.

> “Inclusive um simples gesto como o de levantar um braço começa com uma determinada velocidade e termina com um ritmo ligeiramente mais rápido. O grau de aceleração varia. Às vezes fica muito claro para o espectador, outras vezes as mudanças de tempo são imperceptíveis, a ponto de quase não poderem ser notadas, mas acontecem. A sensação de progressão adiante existe sempre. Às vezes a superfície da ação se ralenta ou se detém por completo e não há um Jo visível, nem Ha, nem Kyu. No entanto, o desenvolvimento de Jo, Ha, Kyu segue seu curso, nesta ocasião, no nível interno.” (OIDA, 2010, p. 71)

A observação minuciosa dos ciclos das ações e a tentativa de identificar a progressão rítmica *Jo, Ha, Kyu* durante as práticas é introduzida neste trabalho com o intuito de estimular a sensibilidade e percepção do “tempo justo” de duração de cada ação. Não sei dizer quantas vezes escutei, durante os dois anos de formação na Pedagogia do Corpo Poético em Barcelona, as seguintes perguntas: “Qual o tempo justo das ações?” ou “Quanto tempo dura esta ação?”, ou ainda “Quando começa e quando acaba essa ação?”.

Os professores nos chamavam a atenção para o tempo de cada coisa e para a necessidade de se aguçar essa percepção para não atropelar

uma ação e começar uma nova sem que a anterior acabe ou para não esgarçar o tempo de uma ação que já alcançou seu ápice e perdeu sua vida.

Compreender o tempo justo de cada ação ou movimento – isto é feito através de micropercepções – baseado na estrutura rítmica do *Jo, Ha, Kyu* é mais uma camada da qualidade de atenção que julgo necessária para a ação em Fluxo na criação com máscara.

Nos relatos dos experimentos com Buba, explicitarei momentos em que a consciência e a percepção, afinadas ou desafinadas do *Jo, Ha, Kyu* potencializam ou não a criação de ações na improvisação da cena.

A próxima prática que incluo nesse momento de preparação para o Jogo com a máscara chamo de **Olhar, desejo, ação** e o faço com dois propósitos, principalmente. O primeiro é o de investigar alguns aspectos fundamentais da linguagem das máscaras que, apropriando-me do termo usado por Tiche Vianna (2017, p. 121), chamarei aqui de *matrizes estruturantes da linguagem das máscaras*.

"Por que chamamos de matriz estruturante da linguagem? Porque qualquer máscara do teatro ocidental, seja ela neutra ou expressiva, meia ou inteira, didática ou espetacular, usará estes elementos para se expressar e nos fazer compreender e acompanhar o que lhe acontece." (VIANNA, 2017, p. 121)

A máscara Buba (como todas as máscaras do teatro ocidental, assim como sugere Tiche Vianna), sempre se comunica obedecendo uma sequência de três ações que são estruturantes dessa linguagem: primeiro **olha** para o objeto com o qual se relaciona, em seguida, **deseja** se relacionar com ele, ou seja, afeta-se por aquilo que viu e, por último, **interage** com o objeto a partir de como aquela relação primeira o afetou.

O segundo propósito é a intenção de verticalizar a percepção dos ciclos inerentes a cada uma dessas diferentes etapas que envolvem as ações da máscara, que também obedecem à aceleração *Jo, Ha, Kyu*: cada uma tem seu princípio, desenvolvimento e clímax. Estar consciente destas etapas me ajuda, como discutirei no terceiro ciclo deste trabalho, a agir de forma mais presente com os elementos em Jogo.

Olhar, desejo e ação da máscara (olhar para o objeto, interessar-se por ele e agir sobre ele) associam-se, nesta proposta, com os movimentos da cabeça, do peito e do quadril do corpo-máscara, respectivamente.

A prática da *ondulação* me permite olhar para o movimento de cada uma dessas partes do corpo (cabeça, peito, quadril) de forma acentuada e decupada, mas ao mesmo tempo fluida. Dessa forma, depois de internalizado e apropriado pelo corpo, o movimento pode facilmente ser transferido para o exercício "Olhar, desejo, ação" e para a cena.

Portanto, durante a prática – sem e/ou com a máscara neutra, da qual falo mais especificamente adiante –, olho para um objeto real ou imaginário no espaço, e essa ação parte da cabeça. Desejo (reajo) e essa ação parte do peito que pode ser direcionado ou afastado do objeto – acompanham esses movimentos uma inspiração ou expiração, respectivamente – e, por último, desloco-me e ajo sobre ele a partir de um vetor que me impulsiona desde o quadril.

Vamos olhar para essa prática com um pouco mais de detalhes. Tiche Vianna (2017, p. 121) também nos recorda:

> "Tudo parte da máscara, seja ela neutra ou expressiva. Isto significa que o impulso primeiro para qualquer movimento do corpo sai da sua cabeça, movida por seu pescoço. É assim que começamos a dar vida à máscara."

Dessa forma, a primeira coisa que a máscara faz quando se relaciona com um objeto é olhar para ele. Esse olhar surge da cabeça, onde, afinal, estão os olhos. Porém, como a vida da máscara e a comunicação das suas sensações e reações depende da relação das linhas do objeto com o corpo da atriz, como já foi dito neste trabalho, nada disso será visto pelo público se apenas os olhos da artista se moverem por trás da máscara. A cabeça deve ter a função de revelar o olhar do

> "Uma máscara vê algo quando seu nariz, que é sua parte exterior mais projetada, aponta na direção desta coisa. Por isso dizemos que o olho da máscara é a ponta de seu nariz. Uma pessoa que observa uma máscara em ação sabe que a máscara vê algo porque o nariz dela aponta na direção do que está vendo. Se seu nariz não aponta para outros corpos presentes ao seu redor, ainda que estejam bem próximos dele, esta máscara não os vê, nem se relaciona com eles. Para ela, nada daquilo existe. Ao ver algo, a máscara presentifica o que viu no espaço e imediatamente se relaciona com o que viu nos mostrando o que lhe acontece a partir deste encontro."
> (VIANNA, 2017, p. 123)

corpo-máscara na direção do objeto externo com o qual se relaciona e a direção desse olhar parte da ponta do seu nariz.

O foco do objeto é dado pelo nariz da máscara e projeção do pescoço, mas sempre costumo deixar claro para meus alunos e alunas (e lembrar enquanto também pratico esse exercício) que, mesmo que a direção do olhar seja dada por essa parte do corpo-máscara, o corpo todo deve olhar para o objeto, da cabeça até o calcanhar. Retomo, para refrescar a memória do corpo, o comando sobre relação pelos "espaços entre" que praticamos no exercício da Árvore. Também insisto para que, mesmo se tratando de um exercício técnico, não deixemos de, de fato, olhar e enxergar aquilo que estamos vendo, seja real ou imaginário. A ideia é relacionarmo-nos sensorialmente com o objeto e saborear as sensações que essa visualização nos traz.

Depois de ver o objeto, a máscara é afetada por isso que viu. Essa relação, como já disse, parte do peito e reflete no corpo todo, de acordo com o que as linhas da máscara também nos propõem, no caso de uma máscara expressiva. Tomo outra vez as palavras de Tiche Vianna (2017, p. 125): "esta reação é o impulso que determina o modo como vai agir".

Por último, então, vem a ação, provocada pela forma como a máscara foi afetada pelo objeto em questão. Costumo dizer que o motor para essa ação está no quadril, mas não necessariamente ele será projetado na direção do objeto. A posição do quadril dependerá da reação e relação com aquilo que vê e com as linhas da máscara, mas é dele que sai o vetor do movimento. E, quando interajo com o que estava sendo visto e desejado, a intenção é de que essa relação seja o mais viva possível, com os sentidos engajados e entrelaçados com a imaginação, a atenção sendo convocada em suas mais diversas camadas e o saborear das sensações.

> "As relações com o mundo se estabelecem no momento em que a máscara atua, ou seja, em que ela interage com aquele universo específico". (Costa, 2006, p. 61)

A prática *"Olhar, desejo, ação"* me remete às crianças da primeira infância, principalmente as que têm até 2 anos de idade. Se observamos com acuidade, notamos cada uma dessas etapas acontecendo na sua relação com o mundo. É raro vermos a criança pequena adiantando sua ação em relação a seu olhar e interesse, seu desejo pelas sensações do mundo. Também é difícil vê-las agindo sobre algo que não as interessa. E a rea-

ção de seus corpinhos miúdos a cada coisa que as atravessa também pode ser vista nitidamente.

Costumo dizer que a prática desse exercício nos introduz à experiência do que chamamos de "Infância como estado de ser". Trata-se aqui de um estado de escuta, curiosidade, integração, porosidade e vulnerabilidade que nos abre para a ação viva e coerente com aquilo que nos rodeia, no momento em que a relação acontece. O "estado de ser da infância" não tem a ver com a infantilização de nós adultos enquanto agimos no mundo, mas se aproxima, em suas características do Estado Cênico que buscamos nesta pesquisa.

Uso o plural porque "Infância como estado de ser" é um termo que utilizo junto com um companheiro de pesquisa e cursos, o Vicente Góes, psicólogo e educador transdisciplinar. Nós começamos a usar esse termo quando criamos, juntos, um curso de máscara neutra para não atores.

A máscara neutra, da qual falo a seguir, também é uma grande potencializadora desse estado e, arrisco dizer, minha ferramenta preferida para provocar artistas e não artistas nesse mundo afora, ansiando por um mundo mais aberto ao sensível e à experiência.

MÁSCARA NEUTRA

Sentada no chão, abro os cadernos com minhas anotações da formação no Estudis Berty Tovías. Sete anos depois, revejo meus registros sobre as aulas de máscara neutra.

Já havia feito alguns cursos no Brasil – a máscara neutra foi, para mim, amor à primeira vista –, mas, naquele período de estudos em Barcelona, tive três meses ininterruptos de dedicação e mergulho nesse universo pelo qual fiquei ainda mais apaixonada.

Ao revisitar meus escritos, noto (e me lembro), pelas palavras e pontos de interrogação, que havia uma mistura de encantamento e dúvidas:

As anotações referem-se a exercícios propostos por Lecoq como "O despertar da Máscara", no qual a máscara neutra acorda no mundo pela primeira vez, ou a "Jornada Elementar", na qual a Máscara desperta no mar, passa por praia, bosque, montanha, rio, planície e acaba vendo o pôr do sol.

"É uma máscara pedagógica."

"De frente, de lado (perfil), cima ou baixo possui uma regularidade (aproximação da neutralidade)."

"Há CURIOSIDADE!" (Com maiúscula e ponto de exclamação)

"Eu fiquei com o quadril para trás muito. Falta crescer, ampliar para ver o mundo. No bosque foi assim também. Abrir escuta para me relacionar mais."

“Olhar, desejo, ação”

“Curiosidade. Tudo pela primeira vez. Descoberta.”

“A máscara SEMPRE busca o que está na frente, está sempre curiosa para ver o que tem ali, mas exatamente ali, no aqui e agora. Não tem passado, não tem futuro. É AQUI E AGORA! Não tem dor, psicológico, não se cansa, não se apavora. Reage às ações EXTERNAS. AGE!” (Mais maiúsculas)

“REFLEXÕES: máscara neutra para quê?

⊗ estimular ação e visualização → princípios do trabalho do ator.

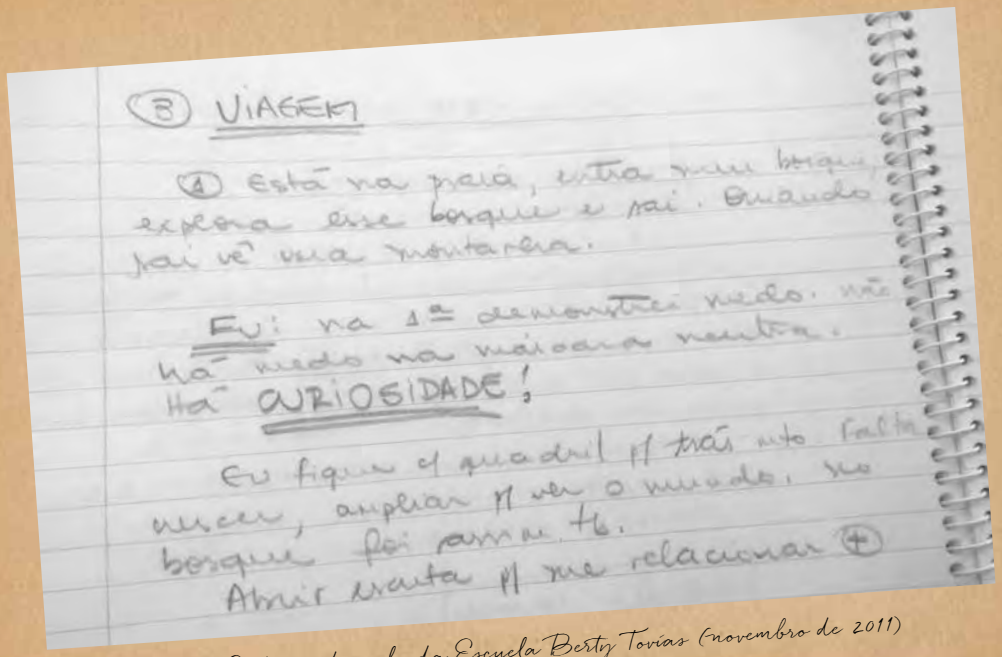
⊗ trabalhar o corpo inteiro como unidade, tirando vícios → quando o corpo trabalha por igual e o público enxerga o corpo todo agindo, sem nenhuma parte específica chamando a atenção, está mais próximo do neutro. (Ex. Eclosão = bom exercício)

⊗ trabalhar o aqui e agora, sem passado, futuro, pensamento → É AÇÃO”.

“(EU: Mão travada, tensão. Ando visualizando bem pouco nos últimos tempos. Estou pensando demais e vivendo pouco. – Enfrentar x Vivenciar.)”

“Questão: como treinar o corpo "neutro" na impro? → O corpo tem que reagir à onda que bate ou que passa. A interferência é externa, o corpo tem uma dinâmica real dentro da água. E, se estamos falando de "o ser humano", como representar isso de forma ampla e generalizada, mas, ao mesmo tempo, com o olhar particular do ator diante desse mundo."

“Questão: como é neutro e pessoal ao mesmo tempo? É ‘neutro’ em relação a quê?”



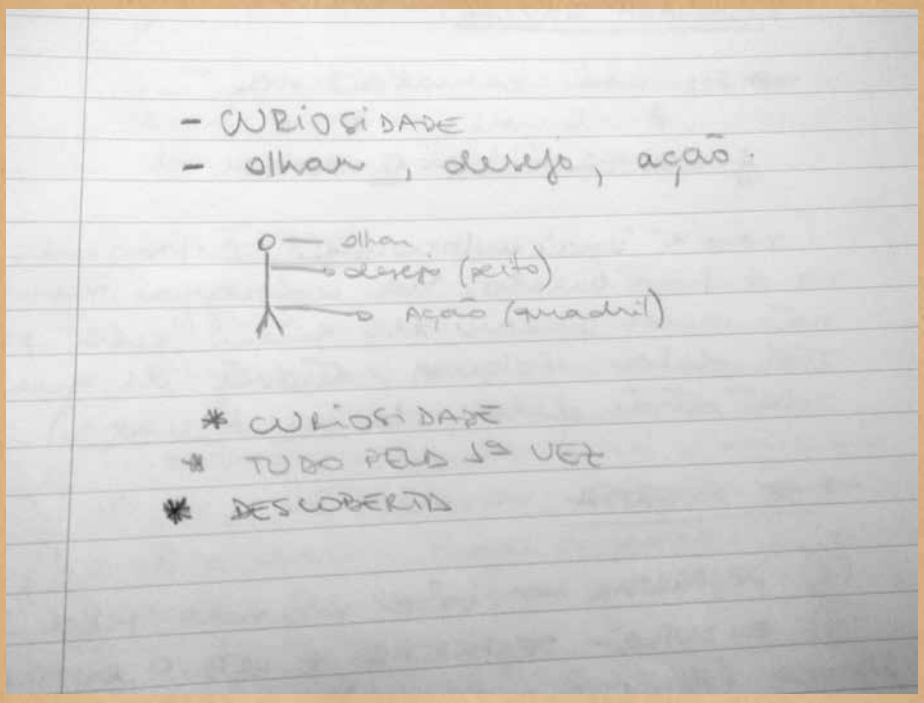
(8) VIAGEM

(1) Está na praia, entra num bosque, explora esse bosque e sai. Quando sai vê uma montanha.

Eu: na 1ª demonstrei medo. não há medo na maioria. Há CURIOSIDADE!

Eu fiquei c/ quadril p/ trás pto falta crescer, ampliar p/ ver o mundo. No bosque foi como tb.
Abrir cruta p/ me relacionar (+)

29. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias (novembro de 2011)

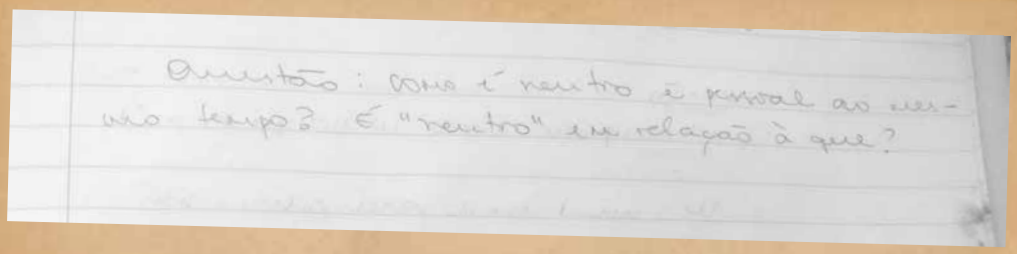


- CURIOSIDADE
- olhar, desejo, ação.

olhar
desejo (peito)
Ação (quadril)

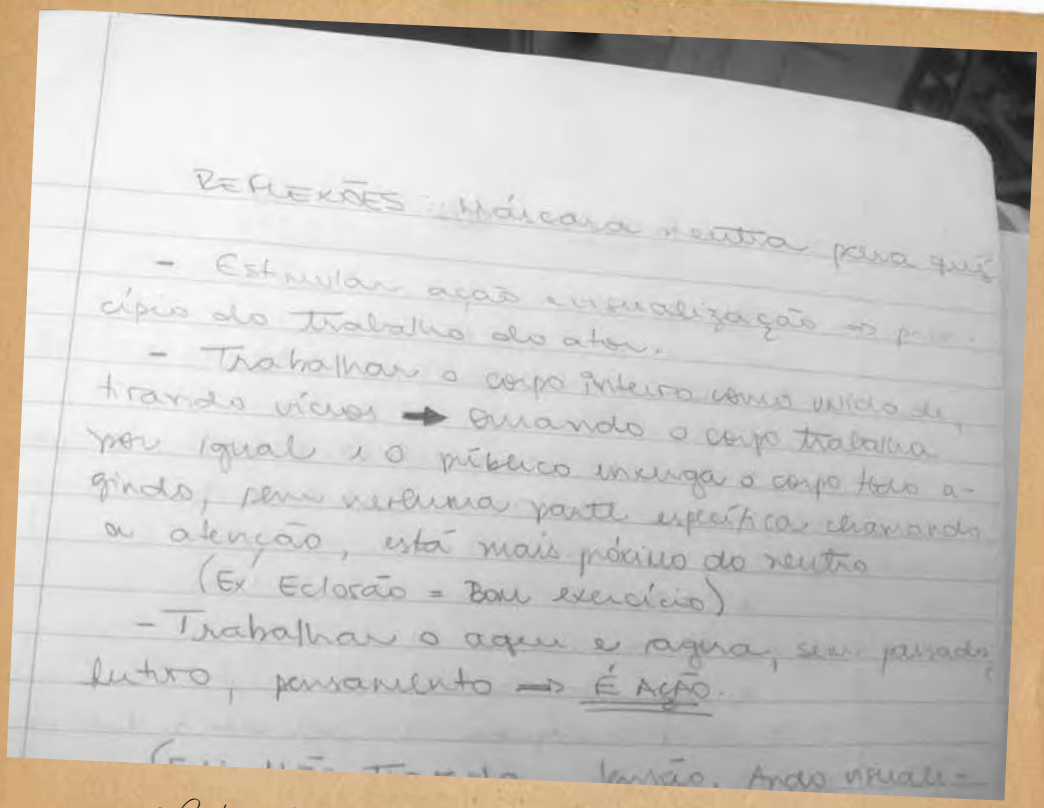
* CURIOSIDADE
* TUDO PELA 1ª VEZ
* DESCOBERTA

30. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias (novembro de 2011)



Questão: como é neutro e natural ao mesmo tempo? É "neutro" em relação à que?

31. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias (novembro de 2011)



REFLEXÕES: Máscara neutra para quê

- Estimular ação e visualização → princípios do trabalho do ator.
- Trabalhar o corpo inteiro como unido de, tirando vícios → quando o corpo trabalha por igual e o público enxerga o corpo todo agindo, sem nenhuma parte específica chamando a atenção, está mais próximo do neutro
(Ex: Eclosão = Bom exercício)
- Trabalhar o agora e agora, sem passado, futuro, pensamento → É AÇÃO.

(Ex: Não: Tarada ... lenção. Ando visual-

32. Caderno de aula da Escuela Berty Tovias (novembro de 2011)

Eu nunca mais parei de pesquisar a máscara neutra: meus laboratórios acontecem quando uso, leio e/ou dou cursos dessa máscara. Muitas das dúvidas dessa época de estudos em Barcelona foram **compreendidas** nesse caminho de investigações e **experiências**.

Digo "experiências" porque, ao longo desses anos, percebo que é muito difícil alguém usar uma máscara neutra e não ser transformada por ela. Ela possibilita a abertura de tantos espaços em nós, para que sejamos atravessadas – para "que algo nos passe" – que é improvável que uma vivência com essa Máscara não seja uma experiência.

E uso "compreendidas" no lugar de "respondidas" porque também acredito que não há respostas exatas para as questões da máscara neutra. Na minha percepção, as compreensões adquiridas com a sua utilização não passam, na maioria das vezes, por uma compreensão intelectual ou racional. A maior parte da compreensão da máscara neutra é feita através do próprio corpo, uma compreensão psicofísica. Trata-se de uma investigação empírica, relacionada com a percepção e a atenção.

Como disse, muitas das dúvidas dessa época de estudos em Barcelona foram compreendidas nesse caminho de investigações e experiências. Revendo as anotações, noto que algumas impressões foram modificadas (falarei sobre elas) e outras tantas perguntas surgiram – esse movimento de perguntar, compreender, voltar a perguntar continua acontecendo.

Isto posto, não fica difícil perceber que acredito com fervor que a máscara neutra é uma ferramenta pedagógica potentíssima para qualquer trabalho das artes da cena – arrisco dizer, inclusive, para qualquer coisa que queiramos fazer na vida. E ainda, para além disso, a importância que essa ferramenta teve para minha compreensão sobre o trabalho com as outras máscaras fez com que fosse inevitável que eu a escolhesse como parte do treinamento deste processo de criação com meia máscara expressiva.

Considerada alicerce para este tipo de trabalho, ao mesmo tempo que é experimentada como ponto de partida para quem está começando a se aventurar no universo das máscaras, pode ser infinitamente utilizada como forma de treinamento em diferentes momentos da vida de artistas da cena. A partir da minha experiência, afirmo que sempre haverá o que descobrir em um exercício com máscara neutra. Pode-se repetir a mesma improvisação mil vezes e sempre haverá algo novo para perceber, criar, desvendar.

Se você não conhece muito sobre o assunto, posso fazer uma pequena introdução (mas torço para que se anime em conhecê-la na prática):

a máscara neutra é uma máscara pedagógica, “introduzida no Ocidente e chamada de máscara nobre por Jacques Copeau e, posteriormente, aperfeiçoada por Jacques Lecoq e Amleto Sartori” (LINARES, 2010, p. 13).

Segundo Lecoq (2010, p.71):

> "Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos. E para os que, na vida, estão muito em conflito consigo mesmos, com seus próprios corpos, a máscara neutra auxilia-os a encontrar um ponto de apoio em que a respiração é livre. Para todos, a máscara neutra torna-se um referencial."

A partir desta citação de Lecoq, retomo a pergunta que fiz lá em 2011 e que sempre retorna, estimulada por provocações diferentes: “É ‘neutro’ em relação a quê?”. O que significa, afinal, “trabalhar o movimento a partir do neutro”?

Tanto na escola da Espanha quanto nos diversos cursos que fiz, ouvi de alguns professores e colegas que essa neutralidade é utópica e que o “neutro” é na verdade uma busca. Mas o que de fato estamos buscando?

Inclusive depois de voltar de Barcelona, como o treinamento com o Núcleo de Máscaras da Escola Livre de Teatro do Santo André sob a condução de Cuca Bolaffi em 2016.

Também me lembro de uma aluna questionando a possibilidade de a máscara neutra provocar a “padronização de corpos”, ou outro aluno que alertou-nos sobre a possibilidade de uma “postura colonizadora” por trás dos exercício com máscara neutra.

Todas essas questões me provocaram muito e, revendo as anotações, noto que uma questão parecida (mesmo que mais ingênua) já rondava meus pensamentos na época em que estudava no exterior: “como é neutro e pessoal ao mesmo tempo?”.

Ainda não tenho uma resposta exata sobre o que significa de fato a neutralidade buscada, mas compartilho algumas visões que emergiram desse tempo de prática e pesquisa.

De fato, percebo que, como cita Lecoq, a experiência com a máscara neutra possibilita ao artista encontrar um “ponto de apoio em que a respiração é livre” e, no meu ponto de vista, isso se dá pelo fato de que, com o

rosto coberto pela máscara, são revelados, sem cerimônias, padrões e automatismos de movimentos e posturas que habitam nosso corpo, arraigados, provavelmente, por conta de nossa história no mundo, nossa cultura, nosso ambiente de convívio, nossas vivências.

A tomada de consciência desses padrões graças ao uso da máscara neutra possibilita um tipo de liberdade que emerge da diluição ou transformação deles. Ela acontece quando, depois que os identificamos, realizamos pequenos deslocamentos em nossas ações e movimentos, abrindo espaço para uma nova forma de existir: aquela que se faz em fluxo, na relação com aquilo que, de fato, está disponível no momento de Jogo, tornando-o mais potente.

Ao mesmo tempo que essas dissoluções acontecem, a artista com máscara neutra passa a compreender que, em vez de representar qualquer ação, o que é necessário para que essa potência emerja é, de fato, agir em resposta àquilo que se apresenta – sejam as imagens sugeridas nas instruções para a improvisação, sejam outras imagens internas criadas pela artista ao longo do jogo.

"Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e **percebe-se o corpo mais intensamente**. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com a máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto o corpo! Todos os movimentos revelam, então, de maneira potente. Ao retirar sua máscara, se o ator a utilizou bem, seu rosto está relaxado." (Lecoq, 2010, p. 71)

"A máscara, em geral, pressupõe uma transposição ou exposição. **Ao cobrir o rosto, revelamos o corpo e muito do que está velado em nós. É um elemento exterior norteador de comportamentos externos e internos. Um instrumento modificador, que ao invés de esconder, como poderia ser a primeira impressão, inverte o sentido e expõe: corpo, alma e expressão do intérprete." (VIEIRA, 2016, p. 38)**

"A máscara neutra representa a instalação do estado físico da calma e pode-se dizer que este é o primeiro contato em que o ator fica ao serviço de **um estado interior ativo que deve estar sob seu absoluto controle. [...] É um estado de absoluta presença, de extrema abertura para a vivência do tempo presente. Utilizar de forma ativa todos os sentidos requer uma integral atenção e domínio para fazer o essencial, estando com total controle dos impulsos mais sutis. Esse estado é presente e é ativo, pois esta calma não é passividade e para ser sustentada deve haver um grande gasto de energia."** (LINARES, 2010, p. 107)

A máscara neutra habita o agora. Não tem passado nem futuro e, por isso, **sempre vê o mundo pela primeira vez**. E isso é o que a deixa tão bela! Ela se relaciona com cada coisa com inteireza, porque toda sua atenção está voltada para aquilo no tempo presente; observa, relaciona-se com os sentidos, age e se integra ao espaço e ao objeto com o qual interage.

Dessa forma, entendo que a busca pela neutralidade não tem a ver com a anulação do sujeito em ação, a colonização, nem com uma espécie de padronização de ações ou busca por uma essência que ameaça colocar todas e todos nós, humanas e humanos, num tipo de categoria homogênea que responde da mesma forma a todas as coisas. Entendo que a busca pela neutralidade é a busca pela **potência inerente ao devir**, a essa forma de existir em "fluxo no presente do presente". A criação torna-se, então, a própria maneira da artista nascer e renascer no mundo.

> "A máscara neutra desenvolve, essencialmente, **a presença do ator no espaço que o envolve**, ela o coloca em estado de **descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber**, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no **frescor de uma primeira vez**. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um ser genérico neutro. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em **estado de equilíbrio, de economia de movimentos**. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações."
> (Lecoq, 2010, p. 71)

Talvez por isso a máscara neutra assuste a tantas pessoas que entram em contato com ela pela primeira vez. Porque ela nos coloca nesse lugar da vulnerabilidade necessária para o Jogo, para o Fluxo. Ela exige que nos rendamos, que não saibamos nada de antemão. O sujeito da máscara neutra, se se deixa levar por ela, torna-se um *sujeito da experiência*.

"O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da

experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade." (BONDÍA, 2002, p. 25)

"O homem imitou a natureza. Podemos ainda nos lembrar disso graças às danças africanas. Elas têm pegada. Então, vamos nos divertir, armados e protegidos por uma máscara neutra, vamos movimentar o universo! Por que eu digo "armados" e "protegidos"? Porque as rugas (o passado) não modificaram a liberdade da máscara, sua ingenuidade. Um homem que esconde seu rosto é mais ágil".
(GAULIER, p. 41)

O estado a que a máscara neutra nos conduz é essencial para o Jogo com a meia máscara nessa jornada processo. Contudo, é importante colocar luz sobre a importância da presença do público para que o jogo da máscara e todas as qualidades citadas anteriormente aconteçam. O público é espelho da máscara e "é por seu intermédio que o ator consegue descobrir se suas ações e atitudes traduzem as suas intenções com eficácia" (LINARES, 2010, p. 149).

Não obstante, nesta pesquisa, estou sozinha na sala de ensaio na imensa maioria das vezes – escolho colocar uma câmera filmando as improvisações com o intuito de que elas sirvam como uma espécie de "olhar externo". Por isso, relato aqui sobre minha experiência e levanto alguns questionamentos e apontamentos sobre a prática solitária com a máscara neutra.

Depois do exercício "Olhar, Desejo, Ação", pego a máscara neutra nas mãos e me posiciono no fundo da sala de ensaio, de costas para a câmera. Com os pés paralelos e bem apoiados no chão, convoco a imagem da Árvore para retomar a conexão comigo e com o espaço em todas as direções. Fecho os olhos, observo minhas sensações. Abro os olhos e fito a máscara com atenção. Quando me sinto preparada, a coloco no rosto e faço uma pausa durante o tempo que julgo necessário antes de começar a improvisar.

Escolho, para o início dos treinamentos com esta ferramenta, improvisar o "Despertar da Máscara" (a máscara desperta no mundo pela

primeira vez) e o “Grande Adeus” (a máscara se despede de alguém que vai embora em um barco), dois exercícios bem conhecidos entre os estudantes e pesquisadores da Pedagogia do Corpo Poético.

Assim como na prática das Análises de Movimento, proponho o experimento em ciclos: quando acabo a primeira improvisação, imediatamente me posiciono para a segunda experimentação do mesmo exercício e assim sucessivamente, numa sequência que varia entre três e sete vezes.

Nitidamente existe uma diferença importante entre improvisar sozinha na sala de ensaio diante de uma câmera e improvisar diante de uma plateia, principalmente no que diz respeito à percepção da eficácia da comunicação através das ações e, inclusive, da potência do Jogo. Mas ainda assim insisto na prática, levando alguns aspectos em consideração.

O primeiro tem relação com o tempo de pesquisa que levo com a máscara neutra. Por estudar e improvisar com ela há muitos anos, já possuo um arsenal de referências sobre a energia necessária para sua utilização e a economia de gestos e movimentos que, quando estou atenta, consigo detectar pelo menos em partes. Colocar a máscara neutra no rosto, principalmente depois dos exercícios que realizo previamente às improvisações, já me aciona a dilatação física exigida pelo trabalho com ela: caminho um patamar a mais em relação à energia, percepção do espaço e justeza dos movimentos. Claro que sempre há o que aprofundar e descobrir e, diante dos olhos outros, é diferente a forma como detecto e coloco em prática alguns desses elementos durante a improvisação. Mas sinto que já existe uma autonomia na relação corpo-máscara que facilita a entrada no estado que desejo ao inserir a máscara neutra nesse experimento.

O segundo ponto corresponde às repetições: improvisar diversas vezes sob a mesma proposição me dá a possibilidade de comparar as improvisações entre si. Ainda exercitando a auto-observação, durante cada improvisação e entre uma e outra, procuro detectar se as ações estão sendo deveras criadas ali na hora, em relação com o espaço, as imagens (internas e externas) e as regras estabelecidas ou se, automaticamente, reproduzo algo que havia feito na vez anterior e que, empiricamente, acreditava ter sido potente. Naturalmente, quando isso acontece, a ação perde toda sua potência. Tento perceber, portanto, se os pensamentos interferem nas ações ou se consigo “diluir o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir” (FABIÃO, 2010, p. 322).

2- Máscara neutra

- Tomada completa: era concentrada, era não. Entendi a base. Estava grande e muito concentrado em cima. Faltava enraizar. (arvore? Pq não fiz?)

- Despertar simples (3 vezes) => consciência da criação no aqui/agora. Aqui ficava claro o corpo construído, montado diferente do corpo vivo mais fluído. Foi essa a brusca. Tentei observar (ali no meio me caiu essa ficha) o pequeno e o grande, o mais e o menos amplo).

33. Diário de bordo (maio de 2016)

Essa proposta da repetição novamente resgata o princípio da espiral: noto, em experimento, que, ao mesmo tempo que verticaliza minha atenção para o frescor (ou não) do Jogo, aprofunda a relação atriz-máscara-espaço-roteiro, potencializando a conexão sistêmica, o trabalho físico extracotidiano e o exercício da totalidade.

O terceiro ponto é sobre a filmagem: depois da sequência de improvisações anoto minhas percepções e assisto aos vídeos. A ideia inicial é comparar as sensações com a imagem captada pela câmera, buscando, com certo distanciamento, fazer algumas constatações a partir de fundamentos contidos na pedagogia de Lecoq.

Nesse aspecto, detecto algumas lacunas: no início é bem difícil tomar esse distanciamento. Ansiosa, na sala de ensaio, não consigo fazer os exercícios sem pensar no resultado e logo corro para a câmera para ver o que aconteceu na improvisação. É um exercício árduo conseguir distanciar-me e estar ali, em jogo, naquele momento, somente como atriz. Porque não sou, é claro. E ser atriz e pesquisadora, neste momento, não me ajuda a jogar com liberdade. O exercício torna-se, então, o de tentar concentrar-me totalmente na ação e no Jogo, sem deixar-me influenciar pelos pensamentos de resultados e novos procedimentos, necessidades e fracassos.

Demoro um tempo para conseguir fazer isso, mas no decorrer da prática relaxo um pouco mais.

Outra observação sobre a câmera: o que vejo ali são apenas imagens. A potência do Jogo não pode ser detectada através de uma tela. Contudo, comparar minhas sensações com as imagens que vejo nos vídeos me dá, sim, algumas dicas, pelo menos sobre a comunicação e a justeza dos movimentos. No que diz respeito à potência do Jogo, nesse momento confio nas minhas percepções e auto-observação. Dessa forma, o uso da máscara neutra também me serve, inclusive, para exercitar mais uma vez a Atenção.

Insisto na máscara neutra. Nem mesmo sozinha saio ilesa da sua transformação.

"Nesta etapa inicial do treinamento do nível pré-expressivo, com a máscara neutra, o foco se encontra na escuta de si, que é abordada como uma curiosidade total que devemos desenvolver com os cinco sentidos. A partir dessa curiosidade extrema, o ator poderá vivenciar um estado de abertura que lhe permitirá aceitar e se relacionar com todos os elementos que o rodeiam de forma completa, intensa, gerando 'uma escuta ativa direcionada e transformadora da ação ou da situação', pois a curiosidade tem esse caráter ativo do desejo irreprimível de saber, ver, ouvir, sentir, interferir e, portanto, é 'transformadora', também, do próprio indivíduo.

Assim, o verdadeiro contato modifica as ações no aqui/agora. Por isso, tudo com que o ator se relaciona em cena deve atingi-lo e promover uma resposta de um quilate maior e num tempo cada vez menor do que ele está acostumado nos padrões cotidianos e que, portanto, ecoará com mais força em sua sensibilidade, conduzindo-o a fazer escolhas mais intuitivas do que racionais. Isto se aplica a todos os

elementos que fazem parte da cena. A começar pelo contato que o ator estabelece com as imagens criadas em seu próprio interior; por mais fugazes que elas sejam.

Ao exercitar os sentidos de forma renovada, tudo atingirá a sensibilidade do ator com mais força. O ator, como vimos, não deve tentar reconhecer intelectualmente os estímulos, mas, ao contrário, deve recebê-los como se fosse a primeira vez que entra 'fisicamente' em contato com cada novo elemento que o estimula e deixar que eles o atinjam com maior intensidade. Uma vez que cada experiência vivida sempre é particular, nova, se entramos em contato com ela de forma aberta e verdadeira, ressoará sempre viva a cada novo contato. Estamos colocando, assim, uma lente de aumento direcionada para os nossos cinco sentidos e isto nos obriga a dar um valor maior do que costumamos dar cotidianamente à nossa autopercepção." (LINARES, 2010, p. 110)

34. Diário de bordo (outubro de 2016)

MÉTODO DAS TRANSFERÊNCIAS: ANIMAIS

Sugiro que você assista ao vídeo "Primeira apresentação no Brasil" da playlist "Máscara-Mundo, Cena-Mundo".

Deixo a máscara neutra e abro novamente meu diário de bordo: depois de toda a preparação, entrarei no universo da meia máscara expressiva.

Tomo a máscara de Buba nas mãos.

Tenho na memória um experimento cênico que foi apresentado em Barcelona (o projeto de conclusão da formação na Pedagogia de Jacques Lecoq) e outro, transformado, que foi apresentado no Brasil e é sobre este último que vou improvisar, em diálogo com as proposições elaboradas.

Apresentei "Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão" em um sarau no Rio Grande do Sul em fevereiro de 2014. Para esta apresentação, fiz algumas mudanças na cena. Posteriormente, apresentei a mesma estrutura no Cepeca, em 2015, antes de ingressar no mestrado.

Elas surgiram quando revi os vídeos das apresentações da cena e relembrei das devolutivas dos meus professores e colegas de Barcelona e dos meus companheiros do CEPECA. Sempre me questionaram sobre a fragilidade da relação corpo-máscara e a consequente superficialidade das ações e da relação com o peixe, o espaço e a narrativa. Berty queria ver mais momentos de silêncio, me lembro mais uma vez: "a fábula está bem elaborada. Mas onde está a Máscara?".

Todas essas questões foram provocadoras para que eu pensasse a primeira das perguntas que estimularia a criação das proposições para a improvisação: "Quem é essa máscara?". Intuo que essa questão me provoca a definir o caráter de Buba e, ao aprofundar a compreensão sobre ele através, principalmente, do aprimoramento da relação corpo-máscara, poderei produzir, com mais facilidade, novas respostas criativas e obter um Jogo vivo.

Ainda discutirei, neste trabalho, a eficácia desta pergunta como disparadora da elaboração de perturbações para a improvisação neste processo. No caminhar da pesquisa, percebo que esta pergunta não é potente o suficiente para me colocar em Fluxo durante as improvisações. No entanto, acho importante relatar quais foram as estratégias criadas e suas reverberações, inclusive para questioná-las e discuti-las em diálogo com as percepções que tive como atriz criadora e as vozes que me ajudam a costurar este trabalho.

"A máscara expressiva, sendo inteira ou meia, é um caráter expresso pela combinação das linhas de seu rosto que também nos sugere um estado de ânimo, um estado de humor." (VIANNA, 2017, p. 76)

Assim, a partir da questão "Quem é essa máscara?", opto por utilizar mais uma vez a ferramenta que experimentei exaustivamente durante minha formação na pedagogia de Lecoq, o "Método das Transferências"...

"...que passa de uma técnica corporal a uma expressão dramática (justificativa dramática das ações físicas, transferência das dinâmicas da natureza para as personagens e situações)". (Lecoq, 2010, p. 42)

Como já mencionado neste trabalho, o Método das Transferências trata da busca por um "fundo dinâmico existente nas relações de ritmo, espaços e forças" (LECOQ, 2010, p. 50) de cada elemento estudado e, na transferência dele para personagens e ações.

"Também são aplicadas, no 'método das transferências', as identificações com animais. **A observação do comportamento dos animais e a procura por pontos de referência equivalentes no corpo humano.** Nesta observação, busca-se uma aproximação com cada animal **para descobrir as suas principais dinâmicas, as relações de peso e seus pontos de apoio, agilidade e prontidão característicos, as atitudes mais significativas** etc. Com cada animal privilegia-se uma determinada parte do corpo como, por exemplo, com os felinos podem-se trabalhar mais as omoplatas, a coluna vertebral. Assim, o reino animal propõe o que Lecoq denomina de uma ginástica animal, que tem uma finalidade claramente pré-expressiva. O trabalho de identificação com animais serve ao estudante para realizar a transposição para um universo teatral não-naturalista em que devem ser encontrados as atitudes e os sentimentos humanos equivalentes, para utilizá-los no momento da criação, colocando-os ao serviço das situações, dos tipos ou personagens e afastando-se dos perigos da identificação destes com as suas próprias características pessoais." (LINARES, 2010, p. 46)

Na tentativa de responder à questão elaborada, proponho experimentar a transferência da **dinâmica de alguns animais** durantes as improvisações do experimento cênico.

Acredito que explorar o fundo dinâmico, as forças, os espaços, os apoios e o ritmo do animal e transferir isso para o corpo-máscara-Buba me auxilia a criar as primeiras relações do corpo com as linhas da máscara e, portanto, pode ser um primeiro passo para responder à questão que elaborei.

A proposta também me parece interessante porque tenho uma máscara nova em mãos. Apesar de a máscara ter sido confeccionada tendo como referência a anterior, a diferença das suas linhas e formas provoca naturalmente uma dinâmica distinta de movimento e de postura. Investigar o animal é, então, uma forma de descobrir como o novo Buba se move.

Em uma das aulas do período de estudo dos animais em Barcelona, Angel Bonora nos propôs uma improvisação: o Despertar de alguém num dia comum do seu cotidiano, mas todas as ações deveriam estar preenchidas pelas qualidades e dinâmicas de movimento de algum animal, transferidas durante o Jogo. Podíamos, inclusive, usar a transferência de diferentes animais em uma mesma ação.

Lembro-me de algumas partes do Jogo que criei: acordei assustada com o despertador e andei em círculos, desnorteada, com joelhos e mão no chão como os cachorros que querem cheirar o próprio rabo. Levantei-me rapidamente e, para escolher a roupa que usaria no dia, usei a dinâmica da galinha que bica o chão para comer o milho, mas com as mãos: a mão entrava e saía rapidamente do armário imaginário, cada vez com uma roupa diferente. Coloquei um vestido com a dinâmica da serpente e um sapato de salto alto que me fazia andar desajeitada, como um pelicano. Cada um desses animais me estimulou a dar uma dinâmica diferente para ações (em relação a ritmo, espaço e forças) ou, a partir da sua forma de se movimentar, estimulou minha imaginação para a criação da própria ação, como a ave e o salto alto: a ideia do andar da ave me estimulou a pensar no salto e não ao contrário, nesse caso.

É exatamente essa ideia que tenho ao pensar em incluir exercícios inspirados no Método das Transferências dos animais para estimular a criação durante a improvisação do roteiro a partir da pergunta disparadora.

Escolho, para investigar, animais cuja dinâmica de movimento me parece coerente com o que suponho ser o caráter de Buba. São eles: o chimpanzé (que eu já utilizava na composição do antigo Buba e gostaria de ver se ele funcionaria com o atual), o bulldog e a tartaruga marinha.

> "Duas abordagens são possíveis nessa metodologia. A primeira consiste em humanizar em elemento ou um animal, dar-lhe um comportamento, fazer com que tome a palavra, colocá-lo em relação com outros… Fazer o fogo falar é expressar a angústia ou a raiva. Humanizar o ar é 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 a lugar nenhum.
> (...)
> 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 os animais que o constituem profundamente. Vejamos, por exemplo, um homem que, procurando alguma coisa em sua carteira, fará surgir o camundongo que há dentro dele (...). (LECOQ, 2010, p. 80)

Organizo-me para realizar a experiência da seguinte forma: em casa, assisto a muitos vídeos do animal escolhido para experimentar no próximo ensaio e coloco minha atenção na sua dinâmica de movimento, nas suas expressões, posturas, pontos de apoio e atitudes.

Na sala de ensaio, revejo um vídeo ou outro e, sem máscara, começo a explorar seus movimentos. Nesse momento, desloco-me pelo espaço "100% animal". Exploro locomoções, pausas, ações.

Em seguida, experimento o mesmo processo, mas dessa vez 75% animal e 25% humano, ou seja, busco pontos de referência equivalentes à dinâmica do animal no meu corpo humano, nas minhas ações. Já me encaminho para a postura bípede e busco poucas ações mais humanizadas.

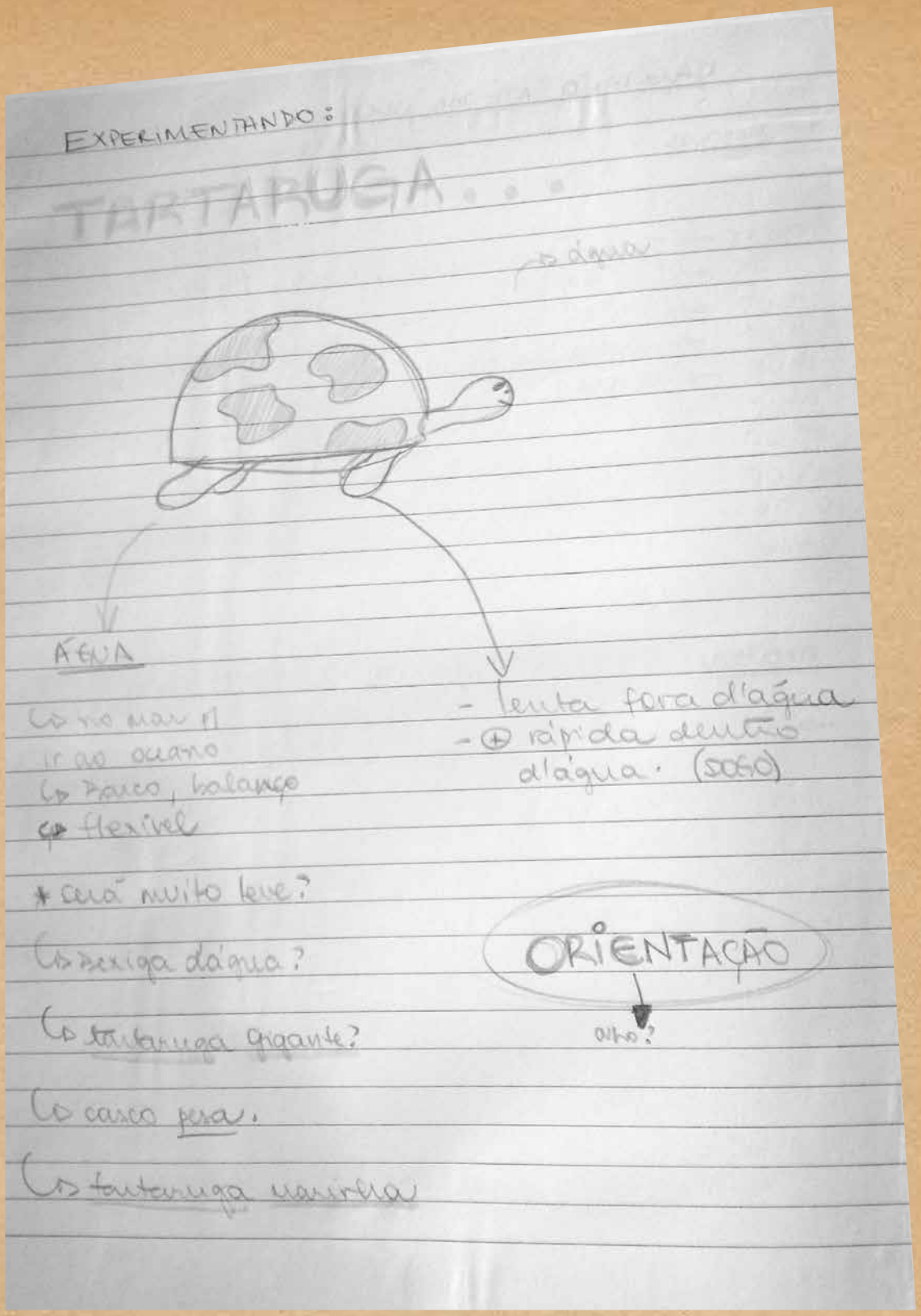
Num terceiro momento trabalho com o inverso: 25% animal, 75% humano. Nessa etapa, apenas um fundo dinâmico do animal permanece nas ações, já bastante humanas.

Aquecida por essa investigação, coloco a máscara expressiva e improviso a cena buscando aplicar a dinâmica descoberta.

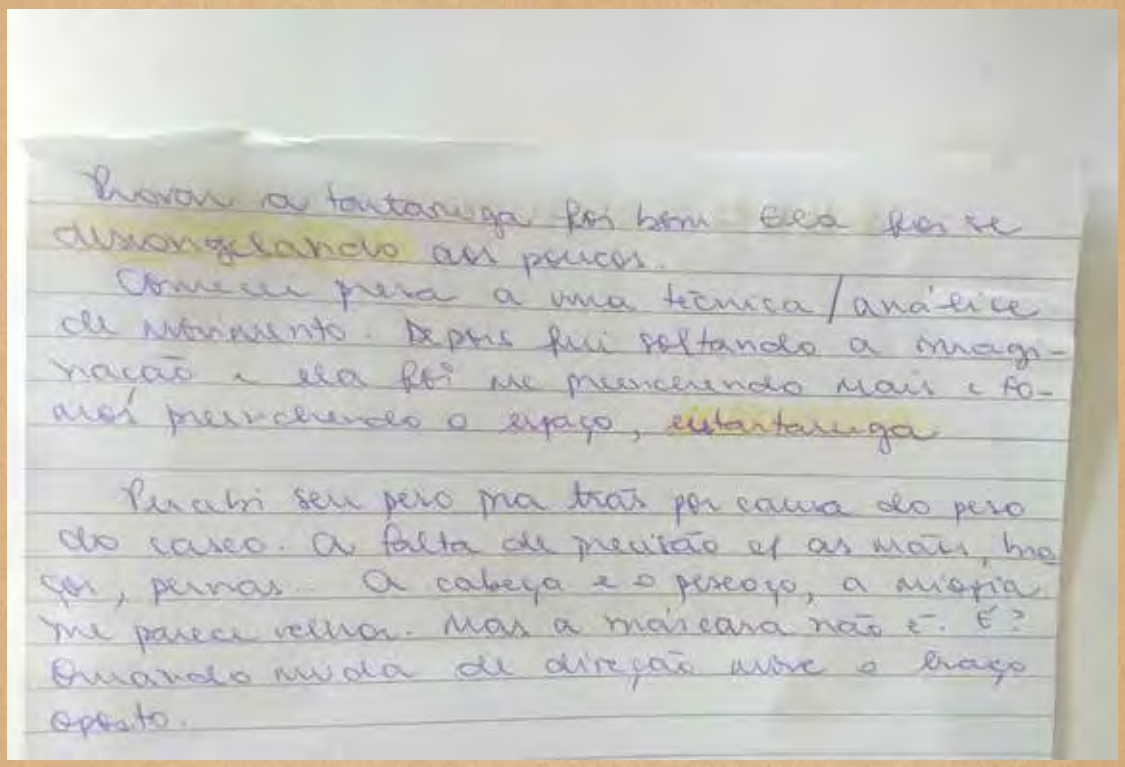
A proposta é esta, mas nem sempre consigo realizar essas etapas dessa maneira. Como nessa etapa também uso a câmera, não tenho a presença de plateia, e ainda estou ansiosa pelos resultados, muitas vezes investigo o animal e, em vez de deixar o corpo acomodar a experiência e a partir das reverberações e sensações ir para a improvisação e ver o que acontece, paro e vou correndo assistir ao vídeo para ver se a transferência provocou algo que, pela imagem que assisto, julgo potente para usar no Jogo. Outras vezes, enquanto improviso a cena, me prendo em formas de movimento, na busca de uma exatidão de posturas que me tira da espontaneidade do Jogo, impedindo a concentração, a exploração mais profunda de cada elemento descoberto e o distanciamento necessário da posição de diretora/pesquisadora para investigar principalmente como atriz.

Às vezes alcanço uma fluidez que me desloca para um Jogo um pouco mais vivo, mas esses momentos são, na maioria das vezes, fugazes e difíceis de recuperar. Analiso a situação e muitas vezes confirmo que o bloqueio acontece por causa da ânsia pelo resultado.

"O corpo/máscara não é uma forma fixa aplicada sobre um corpo preparado para sustentá-la. A forma, neste contexto, é uma composição resultante do diálogo entre as afetações sofridas por um corpo, que percebe e se relaciona com os acontecimentos interna e externamente, dando-lhes a concretude da fisicalidade. Então, ao olhar para uma máscara cênica não procure explicar o que vê. Tente se abrir para receber os impulsos gerados pelo encontro entre seus olhos e o objeto máscara e se deixe levar por eles, para que sua coluna responda e antecipe o que a razão, pelo excesso de informações que opera, ainda não consegue explicar, mas um dia, pode acreditar, se você insistir, vai explicar."
(VIANNA, 2017, p. 43)



35. Diário de bordo (maio de 2016)



Provar a tartaruga foi bom. Ela foi se desenvolvendo aos poucos.
Comecei pela a uma técnica/análise de movimento. Depois fui soltando a imaginação e ela foi me preenchendo mais e fora dos preenchendo o espaço, eu tartaruga.

Perdi seu peso pra trás por causa do peso do casco. A falta de previsão e as mãos, braços, pernas. A cabeça e o pescoço, a miopia me parece velha. Mas a máscara não é. É? Quando muda de direção usa o braço oposto.

36. Diário de bordo (maio de 2016)

Depois de experimentar os três animais, escolho aprofundar a investigação a partir da tartaruga marinha. Confesso que essa decisão é muito racional, mais que pelas sensações da vivência. Assistindo aos vídeos – do animal e da improvisação – noto que ela traz uma variação de ritmo que me parece interessante para as ações de Buba e a investigação da contramáscara.

Opto por verticalizar a investigação do animal utilizando a máscara neutra. Primeiro visto a Máscara e simplesmente exploro as dinâmicas de movimento e características básicas que descobri assistindo aos vídeos. Repito esse exercício muitas vezes – aproximadamente vinte minutos cada.

Em seguida, exploro a improvisação do "Despertar da máscara neutra" transferindo para as ações a dinâmica das tartarugas marinhas e, desse exercício consigo finalmente elaborar algumas percepções: esse bicho é muito lento quando caminha na areia, mas bem mais rápido quando nada no mar.

A imagem do casco me provoca um peso para trás quando estou na posição bípede (já mais humanizada), postura que altera a qualidade dos meus movimentos e deslocamentos e também gera um estado diferente, que me remete à velhice e a como se algo impedisse essa máscara de avançar.

E por fim, descubro a lentidão para falar e a dinâmica de retração e expansão de membros e cabeça para dentro e fora do casco. Esses movimentos me encaminham para a exploração da relação entre máscara e contramáscara.

Ao assistir aos vídeos, noto que começam a aparecer ações mais vivas no Jogo com a máscara neutra. A exploração torna-se mais interessante e essas descobertas parecem, em diversos momentos, apontar caminhos para investigar e criar o caráter de Buba.

Depois deste momento, tiro a máscara e exploro as dinâmicas pelo espaço com o rosto livre e, por fim, volto à improvisação com a máscara expressiva.

A dificuldade reaparece quando experimento a transferência da tartaruga no roteiro. Em vez de vivenciar o Jogo com liberdade e brincar com as possibilidades que a tartaruga me oferece, fico de novo presa a pensamentos relacionados a sensações de erros e acertos e a busca por uma forma desenhada, porém vazia. Noto que essa dinâmica me impede de criar novas ações porque mal consigo imaginar e visualizar os elementos do jogo, tamanha minha atenção ao desenho do corpo-máscara. Muitas vezes me canso (ou desacredito) rapidamente e desisto, no meio da improvisação.

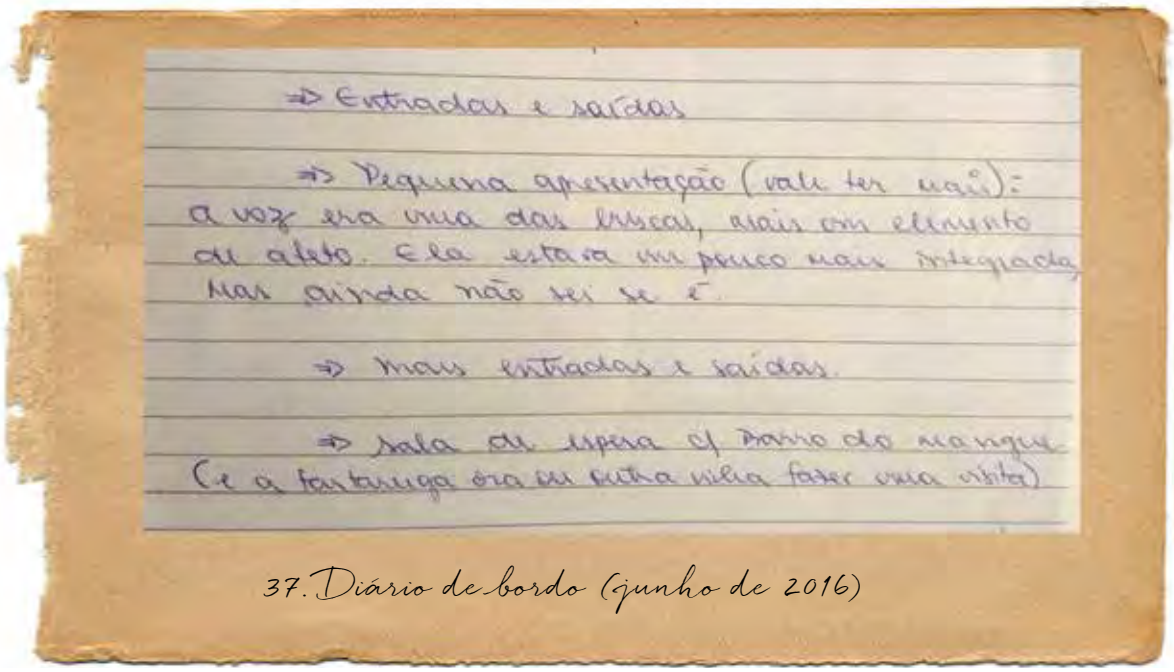
Insisto.

Frustrada por não conseguir aprofundar a exploração da tartaruga na improvisação da cena com Buba (funcionava na improvisação com a máscara neutra) e sem tanta consciência de que isso ocorre também por uma questão de insegurança, tento novas estratégias, dentre elas, exercícios de "entradas e saídas": coloco uma barreira que serve como uma espécie de biombo, que separa os espaços "dentro do Jogo" (para onde aponta a câmera) e, "fora do jogo" ("coxia") e experimento diferentes possibilidades de entradas e saídas ainda contaminada pela dinâmica da tartaruga.

Decido de onde venho e para onde vou. Entro (corpo-máscara) no espaço com essas informações e, no meio do caminho encontro algo que modifica meu estado (improviso essa situação). Minha saída acontece em reação àquilo que me modificou, me afetou.

Novamente o exercício é interessante, percebo mais integração entre corpo e máscara diversas vezes (intuitivamente e assistindo aos vídeos), mas quando vou para a improvisação, novamente algo se perde no meio das expectativas e da pressa (e, noto também, da falta de um olhar outro, vivo, de platéia).

Ora ou outra uma pequena chama se acende e a vida parece querer rebentar, mas rapidamente é minguada pelos desejos ansiosos.


⇒ Entradas e saídas

⇒ Pequena apresentação (vale ter mais): a voz era uma das buscas, mais um elemento de afeto. Ela estava um pouco mais integrada, mas ainda não sei se é.

⇒ mais entradas e saídas.

⇒ sala de espera c/ barro do mangue (e a tartaruga ora ou outra volta fazer uma visita)

37. Diário de bordo (junho de 2016)

PARTILHA: ONDE ESTÁ A MÁSCARA?

Ainda assim faço uma demonstração de processo na Teatro Escola Macunaíma. Recebo colegas, alunos, ex-alunos e, inclusive, amigos que não estudaram ou não trabalham com as artes cênicas.

Quem sabe diante desses olhares descubro novidades?

No último dia de prática que antecede este encontro, defino a estrutura que será apresentada. Parte dela é composta por ações que já compunham a escritura básica do roteiro com o qual estava improvisando e outra parte foi preenchida por poucas novas ações criadas durante os últimos experimentos. Continuo com a ideia de transferir a dinâmica da tartaruga sobre todas as ações na busca de uma qualidade de movimento mais justa para a máscara e de uma cena mais viva.

Estou sozinha no espaço, alguns bons minutos antes dos meus convidados chegarem. Organizo a cenografia e retomo na memória a estrutura básica que tenho para improvisar. Uso como referência um ciclo com quatro fases:

1. a pesca do peixe e o primeiro contato com o capitão
2. a espera e a fome
3. o desespero e a morte
4. o ritual de despedida do peixe e a espera para pescar, retornando à fase 1

Tentei, ao longo desses primeiros meses, encontrar algum tipo de referência ou imagem que me guiasse na improvisação dessa sequência, uma linha ilustrada que me revelasse as etapas principais do roteiro, bem como seu desenho rítmico. Pensei em usar como metáfora a dinâmica das estações do ano em paralelo com as diferentes fases da vida, como experimentei em Barcelona no primeiro ciclo desta investigação: fase 1 – primavera/infância, fase 2 – verão/adolescência, fase 3 – outono/vida adulta, fase 4 inverno/velhice.

No entanto, nesse período, estava mais preocupada e focada em responder à questão “Quem é essa máscara?” e não encontrei espaço para explorar essa camada da cena. Meu ponto de atenção foi o jogo com a tartaruga marinha.

Os convidados vão chegando pouco a pouco, enquanto acabo de acomodar os últimos objetos e releio anotações dos ensaios. Quando sinto que estamos prontos para a partilha, posiciono-me e começo a demonstração.

Apresento a cena tentando resgatar tudo o que vivi nesse primeiro período de práticas no mestrado, mas, ainda sem ter encontrado uma perturbação que me lance com potência e liberdade para o Jogo, recebo as mesmas devolutivas: dramaturgia interessante, fábula bem construída, encenação interessante, mas... e a máscara?

> "Ao assistir a diversas abordagens do uso da máscara, em que as mesmas são trabalhadas dando-se ênfase, apenas, ao apuro, à limpeza e ao domínio dos seus códigos técnicos, sem a dedicação prévia, ou concomitante, ao trabalho pré-expressivo que prepare o corpo-em-vida do ator, tenho percebido que, de qualquer forma, nestas situações pode ser conquistado certo efeito de ilusão, porém os gestos tornam-se por demais estilizados. Mesmo que a princípio ocorra um determinado impacto, logo a técnica se faz tão visível que a máscara perde a sua respiração. Esta é uma máscara cuja graciosidade se esgota muito rapidamente, pois temos a sensação de que o sangue não circula livremente pelas suas veias e é como se ela tivesse um coração fraco que lhe impede que aflore o seu espírito próprio." (LINARES, 2010, p. 69)

Num misto de decepção e alegria – essas partilhas, por mais duras que possam ser as devolutivas, quase sempre me estimulam a querer encontrar novos caminhos para a criação – intuo que talvez ainda não tenha compreendido qual é a real necessidade que tenho, nesse momento, como atriz criadora. Há algo que precisa ser feito antes de fomentar a criação a partir do Método das Transferências?

Parece que preciso, antes de qualquer coisa, resgatar a liberdade e o prazer de vivenciar as improvisações. Encontrar uma forma que impeça ou, pelo menos, diminua a interferência de pensamentos que bloqueiam o

Fluxo do Jogo, nessa pesquisa e criação solitária. Preciso me relacionar com algo que me coloque num estado de urgência, de brincadeira e de Vida.

É preciso estar mais em risco!

> "Por volta do meio dia, angústias e incertezas começam a despontar na cabeça de um ator. Elas o lembram do compromisso à noite. Será que ele conseguirá jogar como se deve? Com leveza, fantasia, humor? Será que conseguirá estar à altura da apresentação? Conseguirá estar presente no jogo? Concentrado? Ampliado? Dilatado? Criativo? Comunicativo? Será ele capaz de retomar todo aquele prazer da infância, quando brincava de esconde-esconde, de bandido e mocinho? Será que conseguirá se esbaldar na luz?
>
> Um ator precisa de jogo e de luz, uma luz brutal, violenta, erótica, carnal, impura, luxuriante, voluptuosa, sibarítica".
>
> (Gaulier, 2016, p. 95)

Onde é lá?

Tempestade

> "O desejo de qualidade do artífice cria um perigo motivacional: a obsessão de fazer com que as coisas saiam à perfeição pode deformar a própria obra. Sustento que nos arriscamos mais a fracassar como artífices em virtude de nossa incapacidade de organizar a obsessão do que por nossa falta de habilidade." (SENNETT, 2009, p. 21) abre o capitulo.

No segundo semestre de 2016, participei da disciplina Corpo Sem Vontade: Testemunhos de um Mover entre Esquecimentos, ministrada pela Prof. Dra. Helena Bastos dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP.

Com o objetivo de fomentar nossas discussões sobre a relação Corpo e Cidade, Helena nos trouxe uma proposta prática de investigação: em uma das manhãs de aula, atravessaríamos a rua Augusta experimentando as ações de um ***flaneur***.

Durante aproximadamente duas horas, subimos grande parte da rua, desde o bairro do Jardins até o centro da cidade, no papel de observadores e observadoras muito discretas dos transeuntes, da paisagem urbana visível e sonora, de nós mesmos transitando a cidade.

Entre as diversas imagens, cenas, perspectivas, cenários e situações interessantes pelas quais fui presenteada durante aquele experimento – os seres humanos são muito interessantes! – me lembro de pensar inquieta: "pra onde todas essas pessoas estão indo? Por que elas têm tanta pressa?".

De fato, me invadia um misto de curiosidade e inquietação. Na minha posição privilegiada, brincando de flaneur, me dando espaço para a pausa, a escuta e a observação do meu entorno, percebia a maioria das pessoas caminhar ininterruptamente (e arrisco dizer, automaticamente) aos seus destinos – seja lá qual fossem –, quase sem olhar para os lados, imersas em seus mundos internos. As pessoas locomoviam-se contaminadas pela dinâmica da cidade, da capital, da rua Augusta.

Claro que tudo isso era uma interpretação minha. Imaginei que elas tinham o desejo de chegar a algum destino, talvez para cumprir as exigências do trabalho, da vida pessoal, as demandas do mundo ocidental contemporâneo.

Flaneur *é um observador que vaga pela cidade para experimentá-la sem ser notado.*

E nem eram todas as pessoas que agiam assim. Havia homens pendurados para fora de prédios em construção, concentrados na realização de seus trabalhos. Havia algumas pessoas olhando vitrines. Outras sentadas nos pontos de ônibus esperando a condução. Vi algumas pessoas lavando a calçada. Mas muitas, inúmeras andando para frente, precisas e determinadas e, ao que me parecia, querendo chegar a algum lugar. O que havia em volta quase não importava.

Flagrei-me pensando nessas questões incontáveis vezes ao longo das semanas que se seguiram a este experimento e enquanto cumpria as disciplinas e realizava as práticas e leituras do mestrado. Também, por muitos dias, continuei andando na rua observando a cidade e as pessoas.

Para onde todas elas estão indo? E, indo mais longe: para onde todos estamos indo? Aonde, afinal, queremos chegar?

Não vejo motivo para relatar todas as reflexões que rebentaram em mim naqueles dias seguintes e nem é meu objetivo, aqui, entrar nessa discussão que poderia ser estendida por horas infindas em uma mesa de bar ou em encontros de filosofia. Resgato esse episódio não só porque ele dialoga com o enredo do experimento cênico que estou criando, mas também porque perturbou essa pesquisa de forma muito categórica e ilustra, justamente, a questão (e as consequentes sensações) que tenho neste exato momento do processo: que lugar é esse aonde quero chegar com esta pesquisa? Ou ainda: estou determinando um lugar aonde deva chegar?

Passada a última demonstração de processo no Teatro Escola Macunaíma, encontro-me emaranhada em perguntas e descrenças: então aquilo que propus não está funcionando? Deveria abandonar tudo e recomeçar? A ideia da Espiral, a proposta da transferência dos animais, os sistemas… Por que está tão difícil elaborar estímulos potentes para a criação, uma vez que já tive êxito diversas vezes fazendo isso em sala de aula? Como resolver a dificuldade de ser a artista da própria pesquisa? Afinal, não era esse o desafio da própria pesquisa? O que é esta pesquisa, afinal?

Reconheço que um caminho fértil foi elaborado no que diz respeito à preparação para o Corpo Cênico e o Estado Cênico, antes de colocar a máscara expressiva. Mas supunha que esse arcabouço somado a proposta da transferência dos animais seriam potentes para estimular a criação de ações vivas durante a improvisação da cena. E, como foi relatado, as questões que me foram feitas nas partilhas de processo continuam as mesmas.

Revisito o caminho trilhado até agora – como já mencionei, esta é uma

prática constante neste trabalho. Releio minhas anotações, revejo os vídeos, escrevo, escrevo, escrevo... até ter uma ideia do próximo passo.

O próximo passo.

Surpreendida, percebo que nesse segundo ciclo de investigação estive tentando definir muitos dos passos seguintes, os mais longínquos que minha imaginação e minha ideia de "sucesso nos resultados" podia alcançar.

Noto certa incoerência entre meu discurso e minha prática!

Minha proposta – um tanto desafiadora – é mapear um processo de criação no qual sou autora do discurso cênico e atuadora do experimento, que me convoca a fazer escolhas e criar caminhos **a partir daquilo que se apresenta a cada instante**, a partir de como a prática se configura e a partir dos elementos que me afetam nesse caminhar, sejam eles o próprio fazer, as leituras, as disciplinas, as conversas, a vida.

Além disso, percebo minha tentativa de reproduzir com muita exatidão aquilo que vivi na formação da Pedagogia de Jacques Lecoq no que diz respeito à transferência da tartaruga marinha. Esqueço que me apropriei daquelas vivências naturalmente contaminada por minhas experiências anteriores, assim como continuo sendo contaminada por diversas outras depois que regressei ao Brasil.

Onde está o espaço para a revelação dessas contaminações e desse novo fazer que pode emergir delas? Que, da mesma forma que não deve ignorar a potência e a beleza que vi na Pedagogia do Corpo Poético quando tive a oportunidade de estudá-la, não deve ignorar as críticas que faço e a necessidade de atualização a partir das minhas vivências, das forças que me afetam e das vozes com as quais dialogo.

Talvez o exercício cênico que venha a criar não se assemelhe tanto às tantas cenas que criei em Barcelona nos autocursos, como imaginava. Talvez sim. De qualquer maneira, percebo que não estou abrindo o espaço para surpreender-me.

Reprimida e oprimida pela necessidade desse resultado idealizado, me fecho para a experiência.

"O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeitao definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que **perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera**. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, **o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade."** (BONDÍA, 2002, p. 25)

Permaneço alguns meses tomada por essas inquietações e confusões. Continuo os experimentos bastante insegura e perdida. Enrosco-me em leituras que me desviam do caminho, perco a força da prática. Tento criar lógicas duras, acreditando que podem legitimar meu trabalho. Desconfio da sua legitimação a partir do vivido, da vida. Crio molduras, ataduras, armaduras. Num momento que pede, quiçá, mais flexibilidade, maleabilidade, buracos, alvéolos, fissuras.

38. Diário de bordo

(março de 2017)

Se isso a que me proponho aqui é uma jornada que se faz no caminhar, não estou aproveitando a viagem.

Afinal, o que me parece mais emocionante e empolgante em uma viagem?

Para mim, olhar, cheirar, tocar os lugares novos pelos quais passo, comer aquilo que nunca vi, descobrir caminhos, ouvir a música – a dos músicos locais e a da paisagem –, perder-me em ruazinhas residenciais – e suas particularidades reveladas pelas minúcias penduradas nas janelas –, surpreender-me com cantos inusitados onde às vezes há histórias marcadas nas paredes, pedir informação como desculpa pra ouvir o sotaque e diluir fronteiras e, enfim, encontrar a via que me leva de volta ao lugar onde estou hospedada.

Se esta pesquisa é uma jornada, uma viagem, devo assumir que os passos são por trilhas deveras desconhecidas – ainda que eu tenha bússolas e radares, o mapa é desenhado no caminhar. Tenho de admitir que posso (e devo) ser surpreendida nesse percurso. Então, por que não soltar as blindagens e de fato desvendar caminhos, criar atalhos, saborear aquilo que me é oferecido e que desconheço, decifrar os sinais "pendurados nas janelas", dialogar com as vozes que cruzam as minhas, assim como faço quando vou viajar? Descobrir as *formas que me ajudem a diluir fronteiras: a do pensar e do fazer, a do criar e conceituar*, a do medo de falhar e o ímpeto de fazer nascer. Formas que me ajudem a existir de maneiras diversas e inaugurais tantas e tantas vezes, atriz-pesquisadora-pedagoga-mulher.

Lembro: *esta é uma investigação que nasce (e renasce) da vida. Da vida que é criada em processo por uma artista que vive as experiências da pesquisa ao mesmo tempo que a faz acontecer. Uma artista que, para continuar sendo artista enquanto pesquisa, se ampara no seu fazer, na sua prática, na vida mesma que nasce ali, do próprio processo de criação*. Escrevi isso no início desse trabalho, lembra?

Respiro profundo e comprido.

Relembro dos encontros que tive nesses períodos mais nebulosos. Por sorte, pude encontrar parceiros – artistas, colegas, professores, orientador e membros da banca de qualificação (Renato Ferracini e Felisberto Sabino da Costa) – que, com suas provocações bastante desestabilizadoras, porém afetuosas, ajudam-me a encontrar o rumo outra vez.

Respiro de novo
e de novo
e de novo.

Qual, então, o próximo passo?
O seguinte, só esse agora.

39. Diário de bordo
(março de 2017)

Próximo passo: **CRIAR NOVAS PERTURBAÇÕES** para colocar em Jogo nas improvisações de forma que, amparada por um Corpo Cênico e um Estado Cênico, eu seja estimulada a criar ações inéditas com a meia máscara expressiva, que integrem o canovaccio e revelem um Jogo potente e vivo.

Devo, portanto, rever e quiçá reelaborar minhas perguntas pretendendo que elas balizem a criação de tais perturbações.

Como estimular a criação de AÇÕES VIVAS durante a improvisação do experimento cênico?

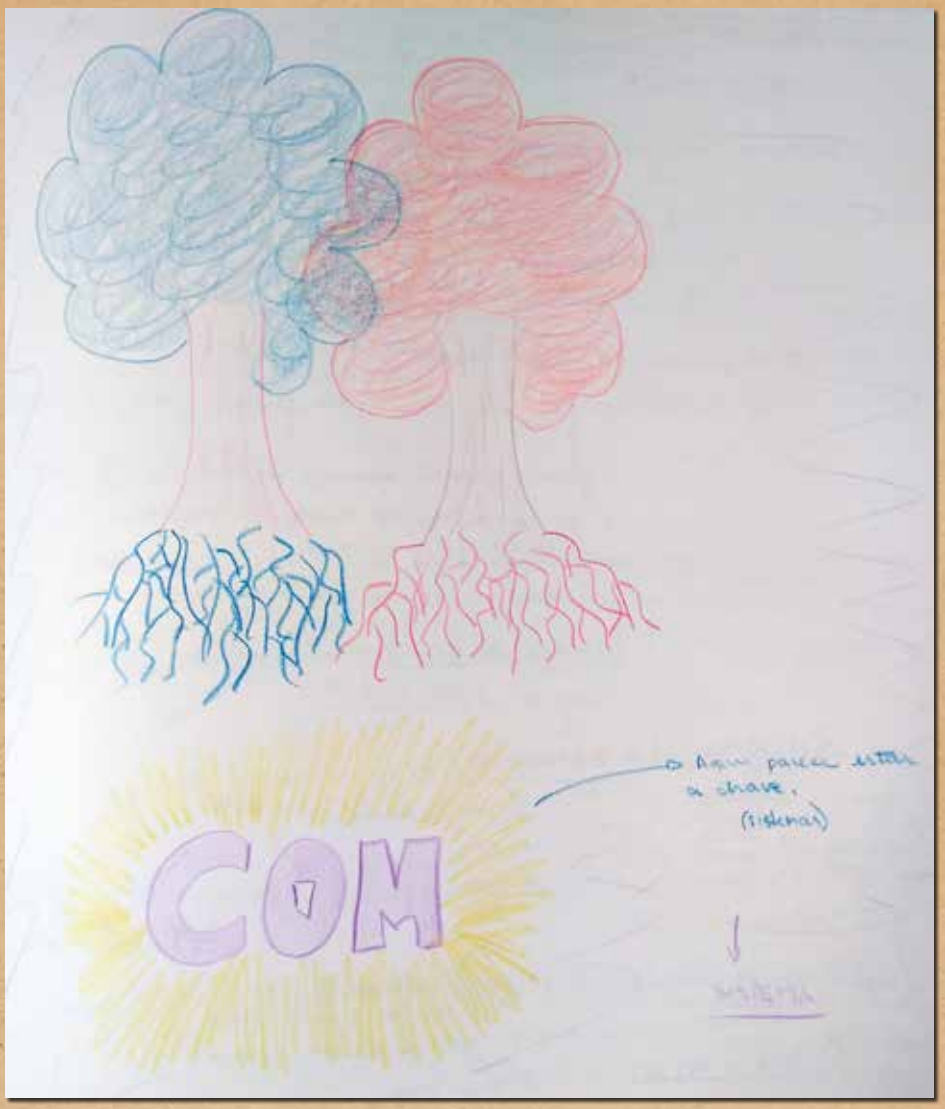
Primeiro, faz-se necessário recordar que estamos dialogando nesta pesquisa com o conceito de ação que revela sua característica RELACIONAL – está sempre em conexão com algo externo –, e que o que define sua qualidade de potência (ou vida) é justamente SUA CAPACIDADE DE SER AFETADA, DE SER POROSA, DE SER CONECTIVA.

Nas preparações do segundo ciclo, criei um espaço bastante expressivo no que dizia respeito a auto-observação e a escuta do corpo, visando principalmente a identificação da flutuação entre a repetição de padrões de ação e movimentos e os possíveis deslocamentos que geram ações vivas e inaugurais. Além disso, através do exercício da Árvore e do uso da máscara neutra, procurei verticalizar a busca por um corpo receptivo e dilatado, que escuta, que percebe a si, ao espaço, aos outros corpos, portanto, poroso e com maior capacidade de conexão.

Contudo, também faz parte da conceituação de ação com a qual dialogo neste trabalho o fato de ela ser produzida a partir da CAPACIDADE DE COMPOSIÇÃO do corpo com os elementos e forças externos que o rodeiam.

> "No corpo, assim como a matriz poética, o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição. A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que em uma capacidade de agir tecnicamente e de forma somente precisa pelo espaço-tempo. [...] O ator busca compor com o mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas microações." (FERRACINI, 2013, p. 118)

Por isso, acredito que nesse momento do processo deva elaborar perturbações que estimulem o corpo a desenvolver sua capacidade de composição, de criar COM os elementos externos disponíveis no momento do Jogo.



40. Diário de bordo

(março de 2018)

Sob meu olhar pedagógico, já constatei que a perturbação da transferência da tartaruga marinha não foi forte e efetivo o suficiente para provocar a criação de ações vivas neste momento do processo em que eu estive controlando demasiadamente tanto a perturbação quanto os resultados.

Certa vez, partilhando minha pesquisa com colegas da disciplina O Texto Corporal do Ator em Cena, ministrada pelo meu orientador Prof. Dr. Eduardo Coutinho na ECA USP e que realizei no primeiro semestre de 2016, fui questionada por uma delas: "se você propõe que as perturbações externas estimulam a criação de ações na improvisação, onde estão realmente as perturbações externas? Me parece que as perturbações com as quais você se relaciona em Jogo são completamente controladas por você. Seriam perturbações?".

Portanto, intuo, nesse momento, que preciso de perturbações mais desestabilizadoras e surpreendentes, que me coloquem num estado de urgência enquanto estou em Jogo, de conexões mais efetivas com o externo, a fim de que, de fato, me lancem para a EXPERIÊNCIA da criação – aquela que forma e transforma.

Preciso me colocar mais em risco.

"O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião." (BONDÍA, 2002, p. 25)

Além disso, também sob um olhar pedagógico, noto que a pergunta **"Quem é essa máscara"** parece me conduzir, diante de todos aqueles controles, à busca de uma forma, de uma identidade que, neste momento do processo e nesta pesquisa me deixa aprisionada, não me ajuda e me parece incoerente com o que proponho. No contexto em que me encontro, essa busca tende a me levar para uma espécie de solidificação de ideias construídas sobre as possibilidades de ação da Máscara Buba, um terreno reduzido de possibilidades criativas.

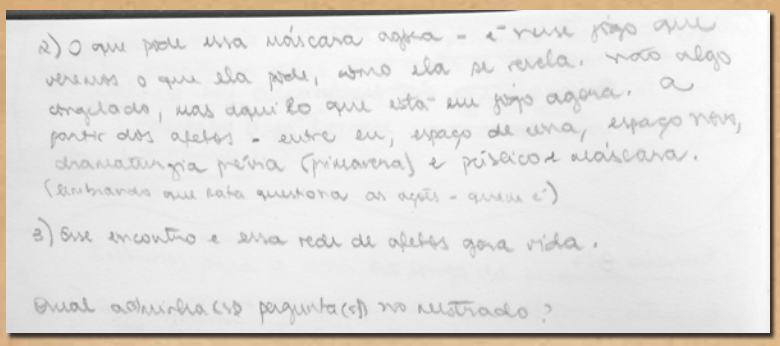
Assim, da mesma forma que procuro fazer pequenos deslocamentos nas minhas ações e movimentos quando sinto que são familiares, quando percebo que estou navegando num mar já conhecido e organizado por mim em algum momento anterior, nesse momento da pesquisa, vejo a necessidade de fazer um pequeno deslocamento da pergunta que guiará a criação das proposições.

A pergunta **"O que pode essa máscara?"** me parece mais estimulan-

"A primeira necessidade de quem veste a máscara é dar-lhe vida. Descartamos qualquer possibilidade de dar-lhe somente a forma física. O que anima uma máscara, além da energia do corpo físico que a veste, é sua capacidade de afetar e ser afetada. Como acontece a cada um de nós, seres vivos." (VIANNA, 2017, p. 76)

te, provocativa e coerente com esse processo cuja proposta é existir enquanto corpo-máscara a partir das relações e composições com os elementos que compõem aquele sistema que é o Jogo.

Essa questão, suponho, abre-me um território mais amplo de possibilidades. Reconheço que há uma série de linhas na máscara que pedem ao corpo uma justeza e coerência de movimentos e atitudes. Mas, dentro dessa margem que também é um dispositivo e uma regra do Jogo, a nova pergunta me dá a seguinte sensação: quase tudo pode acontecer, dependendo daquilo com o que eu e

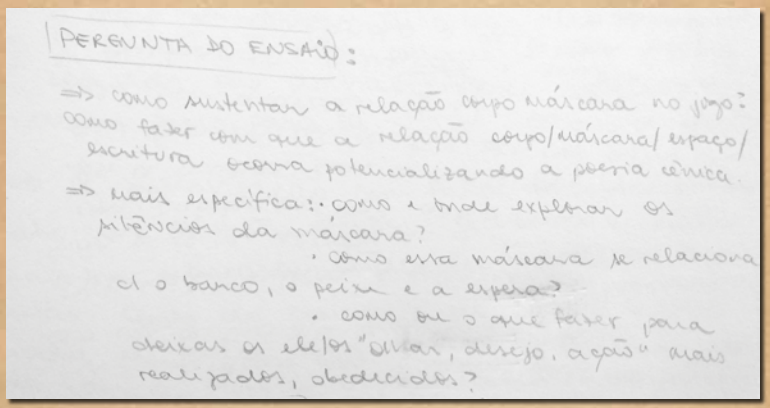

2) O que pode essa máscara agora - é nesse jogo que vemos o que ela pode, como ela se revela. Não algo congelado, mas daquilo que está em jogo agora. A partir dos afetos - entre eu, espaço de cena, espaço-voz, dramaturgia prévia (primavera) e físico e máscara. (lembrando que cada quinzena as ações - quem é)

3) Seu encontro e essa rede de afetos gera vida.

Quais ainda(s) pergunta(s) no ensaiado?

41. Diário de bordo

(setembro de 2017)


PERGUNTA DO ENSAIO:

=> como sustentar a relação corpo máscara no jogo? como fazer com que a relação corpo/máscara/espaço/escritura cena potencializando a poesia cênica.

=> mais específica: · como é trabalhar os silêncios da máscara?

· como essa máscara se relaciona c/ o banco, o peixe e a espera?

· como ou o que fazer para deixar os ele/os "olhar, desejo, ação" mais realizados, obedecidos?

42. Diário de bordo

(setembro de 2017)

Buba, nós Corpo-Máscara encontrarmos no caminho.

O que posso, corpo-máscara diante desse novo mundo?

Novamente esse é um estímulo a ser testado: os resultados – quais perturbações serão criadas e o que será gerado a partir delas – agora já não têm uma forma pré-definida.

Volto à lembrança das caminhadas pelas ruas de São Paulo após o exercício do flaneur.

Poucas semanas depois da experiência na rua Augusta, esbarrei em duas novas situações que me captaram profundamente e me fizeram recordar as perguntas que pairavam em meus pensamentos.

A primeira aconteceu na minha rua. Era um dia comum e eu andava apressada até o supermercado. Reconheci, na mesma calçada em que eu caminhava, o morador de rua que usualmente se hospeda por lá. Dessa vez ele estava sentado, encostado no muro de um prédio pintando um livro de colorir. Diminuí o passo. Era um livro desses de banca de jornal, com desenhos bem simples, e ele tinha ao lado uma caixa de lápis de cor. Pintava muito concentrado e entregue, parecia estar alegre realizando aquela atividade – nós, que passávamos apressadas e apressados rumo aos nossos destinos naquele dia comum, não parecíamos incomodá-lo.

A segunda aconteceu quando, poucos dias depois, eu voltava de uma manifestação da qual participei na Avenida Paulista. Estava bastante afoita por ter presenciado uma intervenção bem violenta da polícia militar. Eu, que já estivera em outro momento entre as bombas de gás lacrimogêneo, naquele momento tinha o único desejo de chegar logo em casa. Estava chovendo leve e, para seguir meu rumo, comecei a descer a rua Augusta outra vez.

Entre aquela aflição para chegar ao meu destino e a tentativa de me proteger das gotas geladas, deparei-me com outro morador de rua. Ele estava sentado, lavando os pés na corrente de água que descia beirando a calçada. Havia chovido mais forte pouco tempo antes e o fluxo estava relativamente intenso, correndo rua abaixo. Ele lavava os pés e brincava na água – banhando-se, vez em quando dava tapinhas com as solas dos pés, da superfície em direção ao chão.

Detive-me, discretamente. Aquela situação me colocou em suspensão por um momento, do qual não sei dizer a duração. Ele, como o outro, esta-

va completamente entregue àquela ação; parecia-me, inclusive, completamente tomado pelo prazer que aquele jogo lhe causava. Não havia euforia, mas tive a impressão de que havia, sim, alegria. Acho que ele não queria ir pra lugar algum, pelo menos naquele instante. Só me revelava, sem a menor intenção, o transbordamento da sua alegria e do seu prazer.

Sem querer discutir os limites entre a vida real e a ficção no que diz respeito às artes da cena, me fiz uma pergunta horas depois que saí dali: seria esse o prazer que eu, poeticamente, deveria convocar em cena? O que é este "prazer" que tanto já ouvimos ser necessário quando estamos em Jogo?

Essa história me conduz a uma última pergunta:

o que há em comum entre o prazer e a vida da cena?

3º Ciclo

Máscara-Mundo, Cena-Mundo

Levantar velas!

CONFECÇÃO DA MÁSCARA: TERCEIRO BUBA

A primeira vez que entro no ateliê sou tomada por certo encantamento. Se deixo escapar meu lado ingênuo e infantil, arrisco dizer que me sinto transportada para os tempos de Gepeto e Pinóquio. Ao primeiro olhar, há mesas de madeira dispostas em círculo numa sala grande e relativamente fria. Mas quando paro para ver com um pouco mais de cuidado, desvenda-se um mundo de objetos, máquinas, minuciosidades e mistérios. Em um canto, caixas grandes cheias de argila. Em outro, blocos de madeira e pedaços de couro. Chego perto dos armários e vejo inúmeras gavetas com ferramentazinhas das mais variadas que servem para tolher, arrancar, lixar, moldar, polir, riscar. Também há máquinas lixadeiras, serrotes, pincéis e tintas. E há objetos de que não sei o nome. Há jovens em volta das mesas com suas argilas apoiadas, prestando atenção no professor mascareiro, que, com sabedoria, transita por diversos assuntos relacionados ao mundo da confecção: fala sobre anatomia humana, qualidades dos materiais, luz e sombra e conta histórias do teatro que se fazia na Itália no século XVI.

Estou no Centro de Pesquisa da Máscara em São Paulo, onde Fernando Martins (de quem eu já falei neste trabalho) me recebe gentilmente para orientar-me na confecção de uma nova máscara para a pesquisa.

***Centro de pesquisa**, criação e formação na linguagem das máscaras fundado em 2010 por Fernando Martins e Aline Grisa.*

Noto no fim do ciclo anterior que o controle, os pensamentos e a ausência do público me impedem de fluir nas criações. Contudo, percebo também que a máscara que eu estava utilizando não potencializava o Jogo como poderia: as linhas não estavam muito bem definidas, dificultando a sensação de mobilidade e vida, mesmo quando colocada em relação com o corpo.

"[...]
descobri que nem
toda máscara, por mais
bela que seja, é uma máscara
teatral. É interessante
perceber que, às vezes, por
mais que você trabalhe sobre os
códigos desta linguagem, que lhe
dê o corpo adequado, que tenha o
domínio de seus movimentos, gestos
e ações, a máscara não se move,
não tem vida, parece estática,
incapaz de ser afetada."
(VIANNA, 2017, p. 45)

Percebo com mais clareza a importância de se ter uma boa máscara para entrar em cena. Portanto, acredito ser necessário criar um novo Buba e, dessa vez, preciso ser mais certeira na confecção.

Peço ajuda para Fernando Martins novamente, agora procurando entender melhor o que ele quer dizer com a "necessidade de marcar com mais clareza as linhas da máscara".

Muito atencioso, ele me convida a acompanhar o módulo "Comédia Humana" do curso "Formação através da máscara" que coordena e ministra no Centro de Pesquisa da Máscara. Aceito o convite com alegria e começo a confeccionar o novo Buba junto com as outras alunas. Meu ritmo é um pouco mais lento que o delas – temos objetivos diferentes para a utilização da máscara. Portanto, quando as estudantes terminam o processo de confecção, continuo o trabalho de feitura do Buba em horários diferentes dos das aulas, mas sem deixar de acompanhar a turma em todo o processo que permeou aquele módulo: desde a confecção até a utilização e criação de cenas.

Esse novo percurso de criação da máscara é muito mais detalhado e cuidadoso.

No primeiro dia, antes de pensar em colocar a mão na argila, fazemos um estudo sobre o caráter da máscara que queremos confeccionar. Escrevemos um pequeno texto, uma fábula inventada que revela as características de personalidade do personagem idealizado.

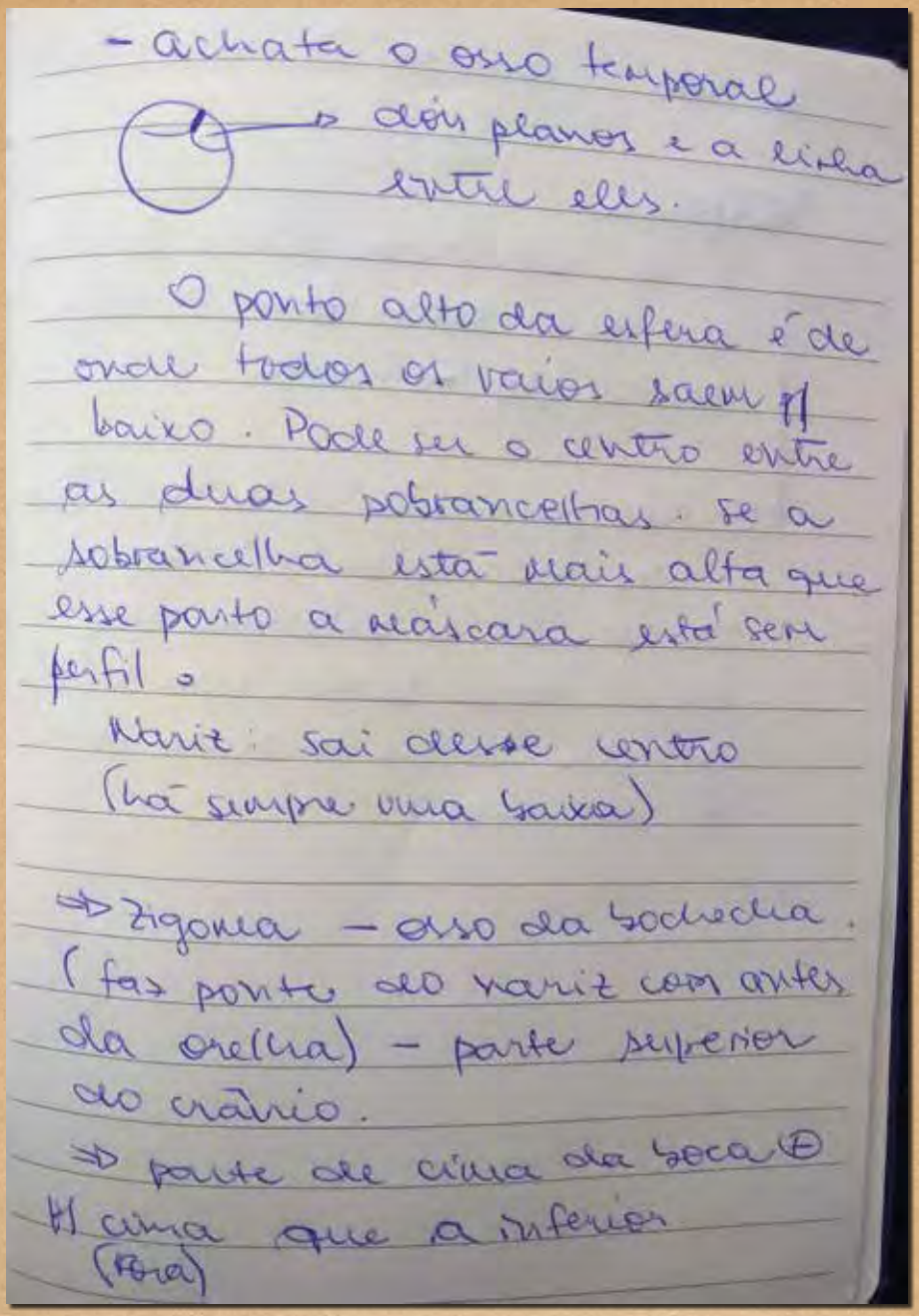
Fernando nos entrega, então, uma tabela elaborada pelo **Centro** Maschere e Strutture Gestuali. Ela relaciona características diversas que podem orientar a confecção.

A primeira coluna contém o que ali é chamado de "sentimento". Dentre as diversas possibilidades, escolho "Humildade", que se relaciona, na tabela, com as seguintes qualidades:

- → Estado paralelo: obediência, complacência.
- → Personalidade oposta: orgulho.
- → Tipo/caráter: monge.
- → Idade: 50 anos.
- → Animal: cachorro.
- → Movimento: descendente.

Centro de pesquisa *multidisciplinar que se dedica aos estudos de vários aspectos etnológicos, antropológicos e espetacular que envolvem a realidade da máscara corporal, estrutura gestual e o mascaramento urbano. Foi fundado em 1979 por Donato Sartori, o cenógrafo Paolo Trombetta e a arquiteta Paola Piizzi*

Para deixar o animal um pouco mais específico, escolho o cachorro da raça Boxer para me inspirar na confecção. Fernando nos dá liberdade para incluir novos elementos inspiradores além dos da tabela ou para mudar alguma característica que acreditemos ser mais potente para auxiliar-nos na feitura da máscara.


- achata o osso temporal
dois planos e a linha
entre eles.

O ponto alto da esfera é de
onde todos os raios saem
baixo. Pode ser o centro entre
as duas sobrancelhas. Se a
sobrancelha está mais alta que
esse ponto a máscara está sem
perfil.

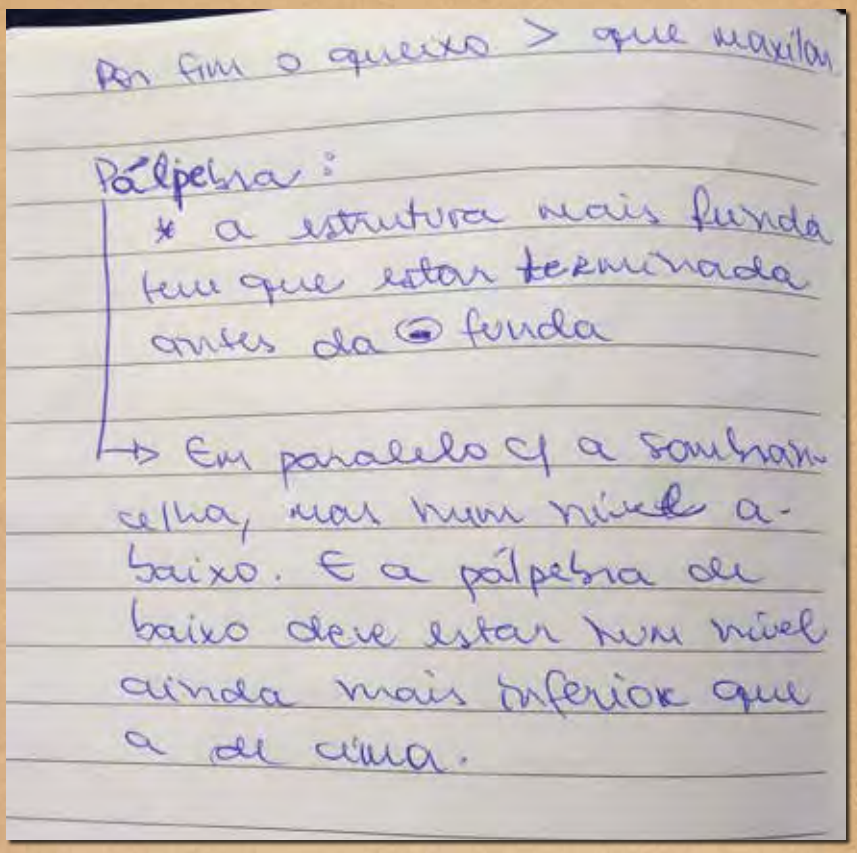
Nariz: sai desse centro
(há sempre uma baixa)

⇒ Zigoma - osso da bochecha.
(faz ponta do nariz com antes
da orelha) - parte superior
do crânio.

⇒ parte de cima da boca ⊕
tem cima que a inferior
(fora)

43. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins.

(agosto de 2017)



Por fim o queixo > que maxilar

Pálpebra:

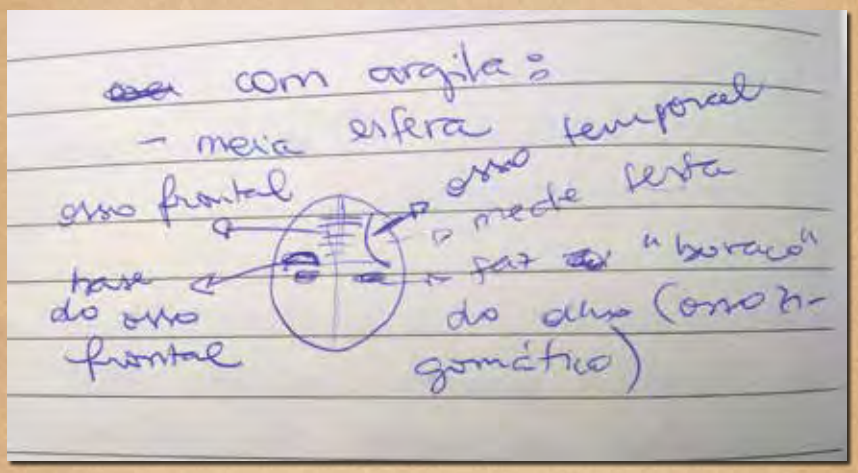
* a estrutura mais funda tem que estar terminada antes da funda

→ Em paralelo c/ a sombrancelha, mas num nível abaixo. E a pálpebra de baixo deve estar num nível ainda mais inferior que a de cima.

44. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins. (agosto de 2017)

As imagens que encontro dos cachorros dessa raça apresentam expressões e linhas que, de alguma forma, assemelham-se às que espero de Buba, também tendo como referência as máscaras anteriores. Além disso, revejo a máscara Tuogno que já havia usado como inspiração no segundo ciclo desta investigação.

Assim, alimentadas por essas pesquisas e criações iniciais, fazemos um esboço desenhado da nossa futura máscara num papel.



45. Anotações sobre confecção de máscaras sob orientação de Fernando Martins. (agosto de 2017)

Só então sentamos em frente do bloco de argila.

Antes que possamos manipular o barro, Fernando nos explica com detalhes e muita apropriação sobre as proporções da anatomia da face humana. Tiramos medidas do nosso rosto com compasso e traçamos linhas na argila, que servirão para nos orientar. Marcamos onde ficam os olhos, o nariz e a boca, o tamanho da testa, as proporções do osso zigomático. Com essas

referências, à medida que vamos manipulando a argila, confirmamos se nossa criação está compatível com as medidas do nosso rosto.

Passo muitos dias mexendo e remexendo aquela argila, sempre buscando orientação. Fernando me explica e me mostra a importância de marcar bem os planos e linhas e como devo fazer isso para obter uma boa máscara. Manipulo, faço, mostro, refaço e muitas vezes ele também manipula meu molde para me ajudar.

Para fazer os olhos, observo atentamente a foto da máscara Tuogno, a foto do Boxer e manipulo muitas das máscaras que existem no ateliê, principalmente para entender onde começa e onde acaba cada parte. Revejo fotos do Tartaglia. Um dia, fico quatro horas seguidas trabalhando em uma única pálpebra. Fernando se aproxima algumas vezes dizendo: "está melhorando, estude mais um pouco".

Algo parecido acontece com as bochechas. Não quero perdê-las e ele insiste em me dizer que estão grandes demais e que, proporcionalmente, não são críveis. Devagarzinho vou me acostumando com a ideia e as bochechas vão ganhando um tamanho mais harmônico com o resto do rosto que estou criando.

Meu desejo é ficar ali estudando, estudando, estudando… mas tenho um tempo restrito, porque preciso começar a colocar a máscara em prática novamente. Por isso, me aproximo dele algumas vezes e digo que preciso de ajuda para avançar. Então, ele pacientemente vem até mim e me dá dicas mais exatas ou coloca a mão na argila e ajusta as linhas e proporções para mim.

Sou orientada em cada etapa da confecção. Depois da argila, tiro o negativo no gesso (me auxilia também Murilo Sanches, aprendiz e assistente do Fernando no Centro de Pesquisa da Máscara) e em seguida empapelo, dessa vez com papel jornal e cola.

Corto, furo olhos, nariz e espaço para colocar o elástico. Passo massa corrida, lixo e vou pintar.

A pintura dessa vez é diferente. Crio luzes e sombras com tinta acrílica em tons claros e, em seguida, passo betume, para só então envernizar.

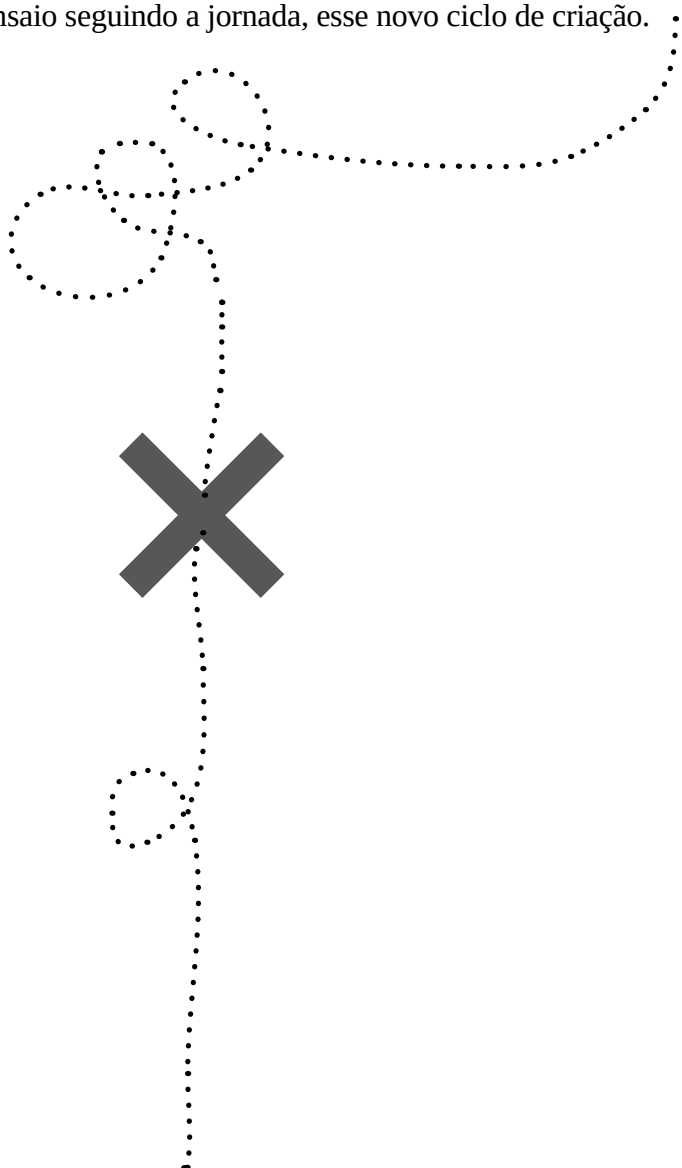
Coloco o elástico.

O novo Buba é a melhor máscara que confeccionei até agora. Rapidamente ganha vida quando entra em relação com o corpo.

46. Terceira máscara Buba confeccionada em setembro de 2017.

> "A máscara cênica precisa ter condição de mover-se, isto é, de dar a quem a vê a sensação de que respira, de que é um ser vivo que altera seus estados de humor, suas intensidades. O caráter permanece o mesmo, mas seus estados de ânimo se alteram de acordo com as situações, por meio da recomposição dos traços que constituem a máscara, no movimento de cabeça em relação ao movimento de corpo dos artistas que a utilizam em cena. Por isso, ao construir suas linhas, temos que buscar uma composição que nos dê a sensação, apesar de seus traços fixos, de que ela se movimenta." (VIANNA, 2017, p. 45)

Deixo o ateliê, o cheiro do barro, do gesso, da tinta e do verniz. Deixo as companhias de Fernando e das alunas curiosas. Minha acompanhante, agora, está em um saquinho de pano: a nova máscara de Buba. Com ela em mãos, volto para a sala de ensaio seguindo a jornada, esse novo ciclo de criação.



CHEGANÇA: RELAÇÃO CORPO–CORPO

Deitada, busco uma posição cômoda. Meus olhos estão fechados, sinto o cheiro do linóleo e um pequeno cansaço. Entrego meu corpo para o chão.

Pouco a pouco, vou cedendo na direção do centro da Terra.

Respiro… observo… respiro e observo... respiro-observo.

Atentamente.

Cedo mais. Respiro mais.

Noto: é possível ceder mais um pouco?

– o corpo entrega seu peso para o chão. Sim.

Relaxo.

Nesse novo ciclo de criação e pesquisa, depois de arrumar o espaço, inicio minhas práticas, inspirada por um encontro feliz.

No primeiro semestre de 2017, começo a frequentar os encontros "Improvisação e outros estudos" conduzidos por Cristiane Paoli Quito no Estúdio 8 Nova Dança, em São Paulo. Ali, além de ficar completamente maravilhada com o trabalho de Quito – já havia assistido a espetáculos dirigidos por ela, mas nunca havia tido oportunidade de vivenciar seu trabalho na prática – encontro um diálogo íntimo e profundo com minhas práticas e pensamentos da pesquisa. Deparo-me com vários pontos comuns em nossos fazeres e, estar com ela, sua maestria e experiência, ajuda-me também a dar contornos às experiências e intuições que emergem desta investigação.

Dessa forma, durante esse período de trocas, desenvolvo minhas investigações práticas em dois espaços simultaneamente: levo questões e experimentos das minhas salas de ensaio para o Estúdio 8 e trago algumas práticas, experimentos e questões desses encontros para meu local de pesquisa. Esse novo espaço torna-se também o meu lugar de preparação para a criação com meia máscara expressiva.

No Estúdio 8, os estudos com Quito começam sempre da mesma forma: todas as manhãs de quinta-feira chegamos no espaço de aula e nos espalhamos deitadas pelo chão; as veteranas frequentadoras desses encontros nem esperam por algum comando, já sabem que, nesse contexto, o chão é o lugar do início do trabalho.

Cristiane Paoli Quito *é atriz, produtora e diretora. Foi diretora da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) de 2005 a 2009, onde ainda leciona. Ministra o curso "Improvisação e outros estudos" no Estudio 8 Nova Dança, em São Paulo.*

O Estudio 8 Nova Dança *é um espaço localizado em São Paulo que abriga processos de criação e formação inspirados na trajetória da Cia. 8 Nova Dança. Criada e dirigida por Lu Favoreto em 2000, a Cia. tem como elemento primordial de investigação a relação entre estrutura corporal, movimento vivenciado e obra cênica. Seus artistas caracterizam-se por unir a investigação artística e a pedagogia do movimento com o aporte de técnicas somáticas.*

Enquanto buscamos deixar nosso corpo ceder, ela nos fala, entre outras coisas e sempre muito afetuosa, sobre a necessidade de "RELAXAR PARA ESTAR VIVA".

Com muito respeito àquilo que nos passa em cada momento – o que quer que seja –, respiramos, observamos nossas sensações, soltamos sons de alívio (um suspiro, sons de vogais) e acolhemos aquilo que notamos, entregues ao solo. Percebemos nossa relação com o céu e com a terra.

– TUDO O QUE TOCA O CHÃO É TERRA, TUDO O QUE TOCA O AR É CÉU – ELA DIZ.

"Um intérprete deitado no chão depois de um momento de relaxamento e introspecção para o **aterramento, ou a sensação de enraizamento de nosso corpo no chão, deixando-o ser atraído pelo ímã do centro da terra, com vetores verticais aceitando a gravidade; a respiração consciente,** profunda, para oxigenação do corpo, a recepção do toque (massagem) em um osso ou conjunto de ossos específicos, como a coluna ou as escápulas, ou a tíbia e a fíbula, por exemplo." (VIEIRA, 2016, p. 56)

E eu me percebo maior do que o que me mostra a pele. Mais integrada do que às vezes me dizem os pensamentos.

Ainda seguindo as orientações de Quito, entregue ao chão, me viro para outra posição: se estou de barriga para baixo ou para cima, viro de lado. Se estou de lado, viro de barriga para baixo ou para cima (passamos sempre pelos quatro lados). Imóvel ou movendo-me para trocar a postura, mantenho-me sempre atenta. Além de perceber a sensações, visualizo as imagens evocadas pelo meu corpo.

Para ativar essas percepções, Quito utiliza algumas imagens ou metáforas de trabalho, como a de que um giz contorna o corpo e deixa uma silhueta marcada no solo ou a ideia dos **fotogramas de cinema** que nos auxilia a visualizar as imagens de nosso corpo a cada instante de movimento, enquanto mudamos de posição, por exemplo.

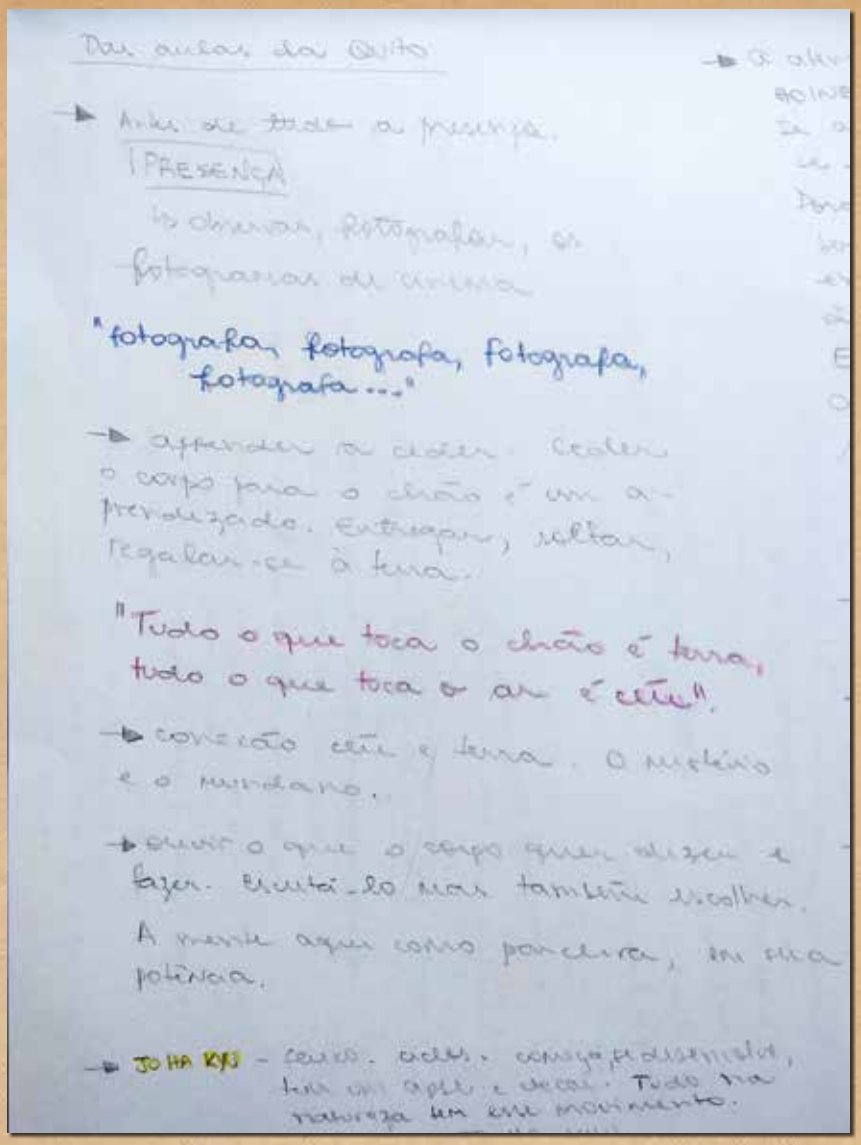
"Imagino que todo movimento constitui por si só uma imagem, e se fotografarmos essa imagem talvez ela nos ofereça sentido, ou não. Quando fazemos a leitura objetiva de uma imagem, isso para mim, em princípio, se constitui uma ideia, mesmo que essa imagem seja abstrata. Existem imagens que são objetivas, outras subjetivas, cotidianas ou extracotidianas. O fundamental é o intérprete

estar consciente da imagem que projeta no espaço e seu possível sentido ou leitura. [...] O intérprete deve estar presente na observação de cada instante de movimento, fotografando mentalmente a passagem de transformação do movimento e verificando as alterações das imagens e suas possíveis significações (ideias) ou não. As pausas são muito bem-vindas para essa compreensão. Assim, gosto de lembrar do 'fotograma de cinema', no que tange a construção de múltiplos quadros, em que a somatória dessas imagens (fotografias) em movimento gera uma ideia." (VIEIRA, 2017, p. 57)

Quito propõe um fundamento que chama de "movimento-imagem-ideia". Não aprofundarei aqui a discussão sobre ele, mas destaco uma de suas camadas que dialoga com minha pesquisa nesse momento: ela parte do princípio de que em todo movimento há uma imagem a ser reconhecida e preenchida pela atriz, assim como suas sensações devem ser vivenciadas. Para tanto, deve ser parte da preparação da artista da cena o olhar para si e a atenção.

[...] **'movimento-imagem-ideia', um fundamento para que o intérprete reconheça a imagem desenhada por ele no espaço**. Nem sempre quem se movimenta reconhece o desenho da imagem projetada no espaço e sua leitura para quem vê. **Vivenciar as sensações das imagens é fundamental. Para isso, as pausas são necessárias, sobretudo para reconhecer cada instante de movimento, suas imagens e sensações**. A somatória desses "movimentos-imagens-sensações", permeadas de pausas, oferece ideias, às quais podemos nos agarrar e por elas seguir, ou simplesmente descartá-las, para que outros e infinitos movimentos-imagens-ideias surjam." (VIEIRA, 2016, p. 54)

Dessa forma, entendo que Quito também nos estimula à auto-observação e, a sua maneira, também nos sugere a existência de um olhar que se volta ao corpo que se move. A atenção, diz Quito durantes os encontros, deve estar 100% dentro e 50% fora: devemos ter 150% de atenção enquanto realizamos nossas preparações e as improvisações de movimento.



Das aulas do Quito

→ Antes de tudo a presença.

PRESENÇA

→ observar, fotografar, ou fotografar de verdade

"fotografar, fotografar, fotografar, fotografar..."

→ aprender a cair. Cair o corpo para o chão é um aprendizado. Entregar, soltar, regalar-se à terra.

"Tudo o que toca o chão é terra, tudo o que toca o ar é céu".

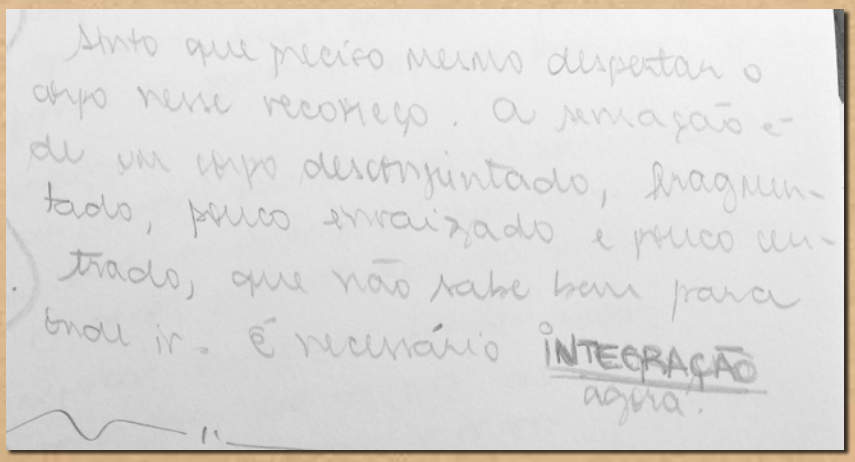
→ conexão céu e terra. O místico e o mundano.

→ ouvir o que o corpo quer dizer e fazer. Escutá-lo mas também escolher.

A mente aqui como parceira, em sua potência.

→ JOHA RYJ - cerco. ciclo. consciência, desenvolvimento, tem um começo e um fim. Tudo na natureza tem esse movimento.

47. Diário de bordo
(Setembro de 2017)



Sinto que preciso menos despertar o corpo nesse recomeço. A sensação é de um corpo desconjuntado, fragmentado, pouco enraizado e pouco centrado, que não sabe bem para onde ir. É necessário INTEGRAÇÃO agora.

48. Diário de bordo
(Setembro de 2017)

Essas práticas que descrevi também são realizadas naqueles encontros como uma espécie de ritual: repetimos essa sequência de maneira bem parecida todas as manhãs de quinta-feira. Eu, inspirada por esse intercâmbio, também passo a repetir esses procedimentos no início dos meus trabalhos sozinha na sala de ensaio, em diálogo com as práticas que já realizava nesse momento de chegada para o trabalho.

Como mencionei, encontro na condução de Quito pontos comuns com as propostas que havia elaborado no segundo ciclo de criação, que sugerem um espaço de acolhimento e o exercício da atenção, na busca da preparação de um corpo receptivo e conectivo. Experimentar isso com ela me ajudou a confirmar a importância de explorar estas camadas de atenção nesta pesquisa.

> "Hiper-atento o corpo torna-se radicalmente permeável."
> (FABIÃO, 2010, p. 322)

Pouco a pouco, tanto nas minhas salas de ensaio quanto nos encontros do Estúdio 8, os movimentos de mudar de posição vão se transformando em uma dança improvisada. Nos momentos em que estou sozinha durante esse período da pesquisa, a prática da dança improvisada se entrelaça com outros procedimentos que realizo e vai tendo desdobramentos diversos, que passam a dialogar com as necessidades que detectei no final do ciclo anterior, e me ajuda a preparar-me para criar com a meia máscara expressiva. Relato a partir de agora tais desdobramentos e as descobertas que essa dança me gerou.

Dançar o corpo dançante

Movimentar o corpo! Como é prazeroso dançar.

Nessa dança inicial, proponho-me um jogo bastante livre no que diz respeito à improvisação de movimentos. Proponho-me brincar com o corpo, despertá-lo para o trabalho. Nesse sentido, esse momento é um desdobramento do exercício da música que fazia no segundo ciclo desta pesquisa, no qual agia ou me movimentava a partir das imagens e universos suscitados pelas canções que colocava aleatoriamente para me inspirar. Se lembra?

Nesse primeiro momento, coloco algumas perturbações para estimular a improvisação dançada, mas sem grandes intenções de realizar uma composição coreográfica ou analisar qualidades específicas que envolvem o movimento.

Nos encontros com Quito, por exemplo, muitas vezes começamos a improvisar a partir do estímulo "empurrar e ceder" (o corpo em relação ao chão e às vezes ao ar). Nas primeiras vezes sozinha, levei essa perturbação para minhas improvisações e, aos poucos, fui criando novas provocações, das quais falarei mais detalhadamente adiante.

Nesse momento, também não imponho a necessidade de criar universos imaginários com os quais precise me relacionar, como fazia no segundo ciclo. Posso simplesmente me movimentar pelo espaço, mas sempre observando as imagens criadas pelo corpo, o espaço e as sensações que emergem dessas relações. A intenção enquanto danço é, principalmente, me divertir enquanto escuto o corpo, investigo suas possibilidades, os estados de criação e como tudo isso se entrelaça nessa pesquisa de movimento.

Esse ainda é um momento de acolhimento e encorajamento, apesar de eu já estar mais à vontade no espaço cênico sozinha e, nessa etapa do processo, bastante engajada e estimulada com a pesquisa.

Contudo, apesar do mestrado, das nossas pesquisas e desejos, a vida segue seu curso e há dias nos quais estou cansada, pouco concentrada ou indisposta para ensaiar. Acho que isso deve acontecer com todo mundo de vez em quando, não é? Quando estamos assim, o que fazer?

Com o tempo, vou aprofundando a percepção de como é necessário que o movimento e a criação sejam coerentes com aquilo que o corpo revela nesse início de prática a cada dia. Como já comentei, quando estou deitada, uso esse tempo para relaxar e identificar as sensações que me atravessam no momento. Às vezes noto o corpo sem energia e, através dos experimentos, percebo que não adianta tentar fazer com que essa circunstância

se transforme de uma hora para a outra. Muitas vezes, ao relaxar enquanto estou deitada, noto uma mudança de estado corporal. Mas outras vezes, as resistências ao movimento e à criação se prolongam e, quando começo a dançar, ainda tenho essas sensações.

Começo a perceber, então, que o corpo se engaja para o trabalho com mais sucesso quando há coerência entre a criação e o que ele revela em relação a seus estados e necessidades. Quanto mais aproximação e relação da dança com a forma como o corpo se manifesta em cada momento, mais facilmente me encaminho para um Estado Cênico de criação.

Muitas das vezes que fiz meditações ativas de Osho, por exemplo, escutei os facilitadores dizerem "dance isso que acontece com você!". Nos encontros com Quito também éramos orientadas a mover-nos com muito respeito ao que o corpo contava a cada manhã. Misturando essas duas experiências, passo a procurar dançar com as forças que o próprio corpo emite, sem querer forçar outra coisa. Dançar o que o corpo é em cada momento tem sido a chave para criar com coerência em relação aquilo que o atravessa. Aqui fica bastante evidente que o próprio corpo é também produtor daquilo que o afeta enquanto dança.

Também há outra questão: muitas vezes começo o ensaio disposta e animada, mas, como o foco é manter-me atenta à forma como o corpo responde ao "estar em criação", é inevitável notar, enquanto improviso, **flutuações do Estado Cênico e da atenção**.

> E agora? Os meus movimentos estão sendo guiados por pensamentos que buscam o controle de resultados, prevê movimentos antes de realizá-los ou eles são produzidos pelo corpo afetado pelas forças presentes que o circundam? E quando os movimentos não fluem, o que fazer?

Retomo mais uma vez a ideia sobre Estado Cênico utilizada nesse trabalho, para refrescar nossa memória: trata-se de um

"[...] **estado de fluxo** [no qual as] ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece **dispensar intervenções conscientes do agente.**

O agente experimenta a ação como um **fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação** e no qual há apenas uma **pequena distinção entre *self* e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.**"
(FABIÃO, 2010, p. 322)

Aqui, também relacionamos o Fluxo e o Estado Cênico com a **presença**, se recorda?

"O fluxo abre uma dimensão temporal: **o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar esse presente dobrado determina a presença do ator.** [...] A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção." (FABIÃO, 2010, p. 322)

Nos encontros de quinta-feira, Quito também nos estimula a perceber as flutuações do Estado Cênico que, nesse contexto, damos o nome de presença. Temos algumas discussões em torno desse tema. Num deles, por exemplo, ela relaciona essa flutuação com a aceleração ***Jo, Ha, Kyu*** da qual já falei nesse trabalho. Sugere que, se todos os elementos da natureza sofrem esse fenômeno, com o Estado Cênico – ou ainda, com a presença da artista enquanto improvisa –, não seria diferente.

Eu, de fato, passo a notar que existe uma dinâmica cíclica e uma aceleração inerente a nossa capacidade de sustentar a atenção, a porosidade, a relação com aquilo que nos cerca no ambiente em que estamos inseridas durante o Jogo: ela tem um princípio, uma aceleração, um clímax e uma pausa/vazio/latência – que aqui também chamarei de "queda". Muitas vezes, é difícil distinguir com clareza essas três etapas do ciclo *Jo, Ha, Kyu* (Oida já nos ofereceu essa informação neste trabalho, correto?), mas na maioria das vezes identifico com nitidez quando essa aceleração começa e quando a pausa acontece.

Para treinar e aguçar essa percepção, Quito nos propõe um exercício: quando, durante a improvisação, notamos minguar nossa capacidade de fluir – nossa porosidade e capacidade de composição a partir do que nos afeta – levantamos a mão e temos duas opções de ação: sair do Jogo (para

ela essa é uma opção muito valiosa) ou, ainda nele, tentar resgatar essas qualidades. Entendo que ela nos sugere que, ***aproximar-nos dessa flutuação*** inclusive no momento da queda, pode ser potente para a manutenção ou resgate rápido do Estado Cênico.

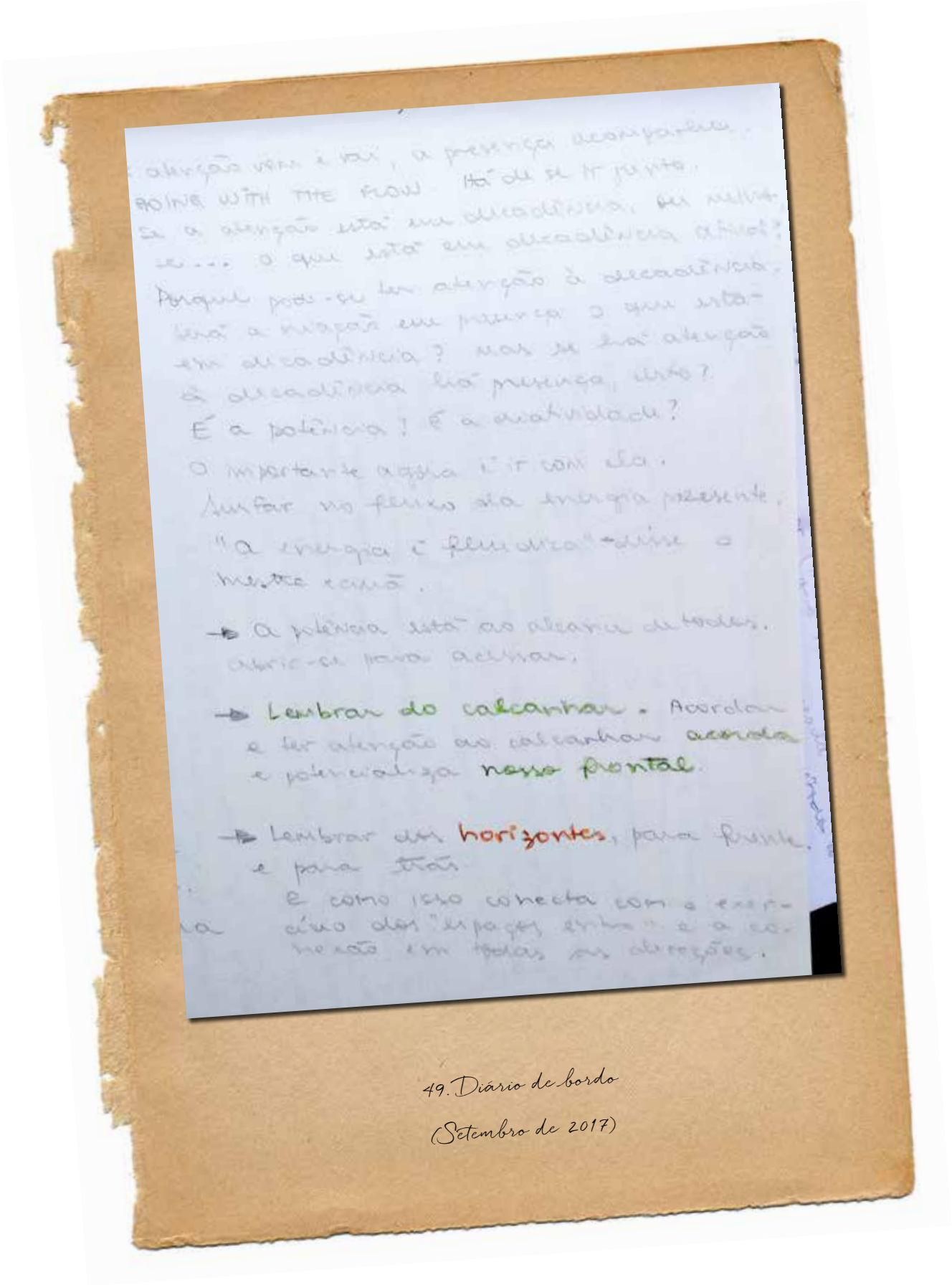
Experimento e reparo: quando, de fato, me aproximo dessa queda (ou pausa/vazio/latência); ou seja, quando observo, me atento, me relaciono, vivo e danço essa diminuição da capacidade de porosidade e composição com os elementos que afetam; quando me mantenho conectada com essa diminuição ou interrupção ***enquanto ela acontece***, ao mesmo tempo fico mais próxima da capacidade de estar porosa e de compor. Esse paradoxo demanda, portanto, seguir uma regra, também enquanto estou dançando: ao invés de julgar ou "brigar" com a suposta queda do Estado Cênico, devo **estar atenta e dançar COM aquilo que acontece com o corpo, ou ainda, dançar AQUILO que acontece com o corpo em cada momento da dança, independente de qual momento dos ciclos a dança estiver.**

A autopercepção e a própria dinâmica cíclica do Estado Cênico – revelada enquanto o corpo dança – e a forma como ele responde a essa flutuação tornam-se, também nesse contexto, mais uma perturbação do Jogo. Nesse cenário, aquilo que o corpo produz faz-se, ao mesmo tempo, um elemento que afeta o próprio corpo, para a própria criação da ação.

"Uma pedagogia do ator deveria levar essas questões em consideração. Não negar as doxas corpóreas na busca de uma essência interior, mas utilizar-se delas para que ele – o ator – possa transbordá-las e entrar em uma zona de experimentação de novas construções e composições. Limpar as doxas corpóreas, neste caso, não seria eliminá-las, mas compor e recompor outras potências e intensidades com elas mesmas." (FERRACINI, 2013, p. 80)

Com "doxas corpóreas" Ferracini (2013, p. 80) refere-se às "opiniões comuns, gerais ou totalizantes" emitidas por nós a partir das informações que adquirimos ao longo da vida e das relações sociais, culturais e históricas. Pelo corpo isso é normalmente revelado a partir de comportamentos e clichês expressivos, preenchidos dessas informações.

Dançar os estados que o corpo revela é uma forma de deslocá-lo a novas propostas de criação, tornando-a menos automatizada, mais viva e presente. Ao longo desse percurso e cada vez mais familiarizada com as possibilidades que crio para esses deslocamentos – essa perturbação que citei acima e outros que virão adiante –, noto que a frequência das flutuações tende a



GOING WITH THE FLOW

É a potência! É a criatividade?

O importante agora é ir com ela.

Surfar no fluxo da energia presente.

"A energia é fluidica" - diz o mestre ecuã.

→ A potência está na alcatra de todos. Abre-se para acionar.

→ Lembrar do calcanhar. Acordar e ter atenção ao calcanhar acorda e potencializa nosso frontal.

→ Lembrar dos horizontes, para frente e para trás.

E como isso conecta com o exercício dos "espaços entre" e a coerência em todas as direções.

49. Diário de bordo

(Setembro de 2017)

diminuir, mas que ela também tem relação com diversos outros fatores, como a época em que me coloco em prática (normalmente, quando fico mais tempo sem entrar em sala de ensaio, elas variam mais), a potência das perturbações escolhidas ou o fato de estar ou não diante do público. Ainda falarei sobre isso mais detalhadamente.

20/03 – Leela

⇒ Hj chão s/ música.

↳ só podia me mover a partir dos sons do espaço. nos silêncios ⇒ pausa.

↳ universo imaginário a partir desses estímulos e do que via também.

↳ estímulos para a imaginação.

↳ dança ⇒ mais fácil se eu respeitava o que tava rolando. O que meu corpo dizia e pedia.

Cansaço – dançar isso! Se forçava não rolava. Depois a energia ia mudando.

Às vezes entrava no automático, mas se estava atenta ao corpo e dançando o próprio corpo era outra história.

↳ precisei de bastante tempo de início hoje antes de pôr a máscara.

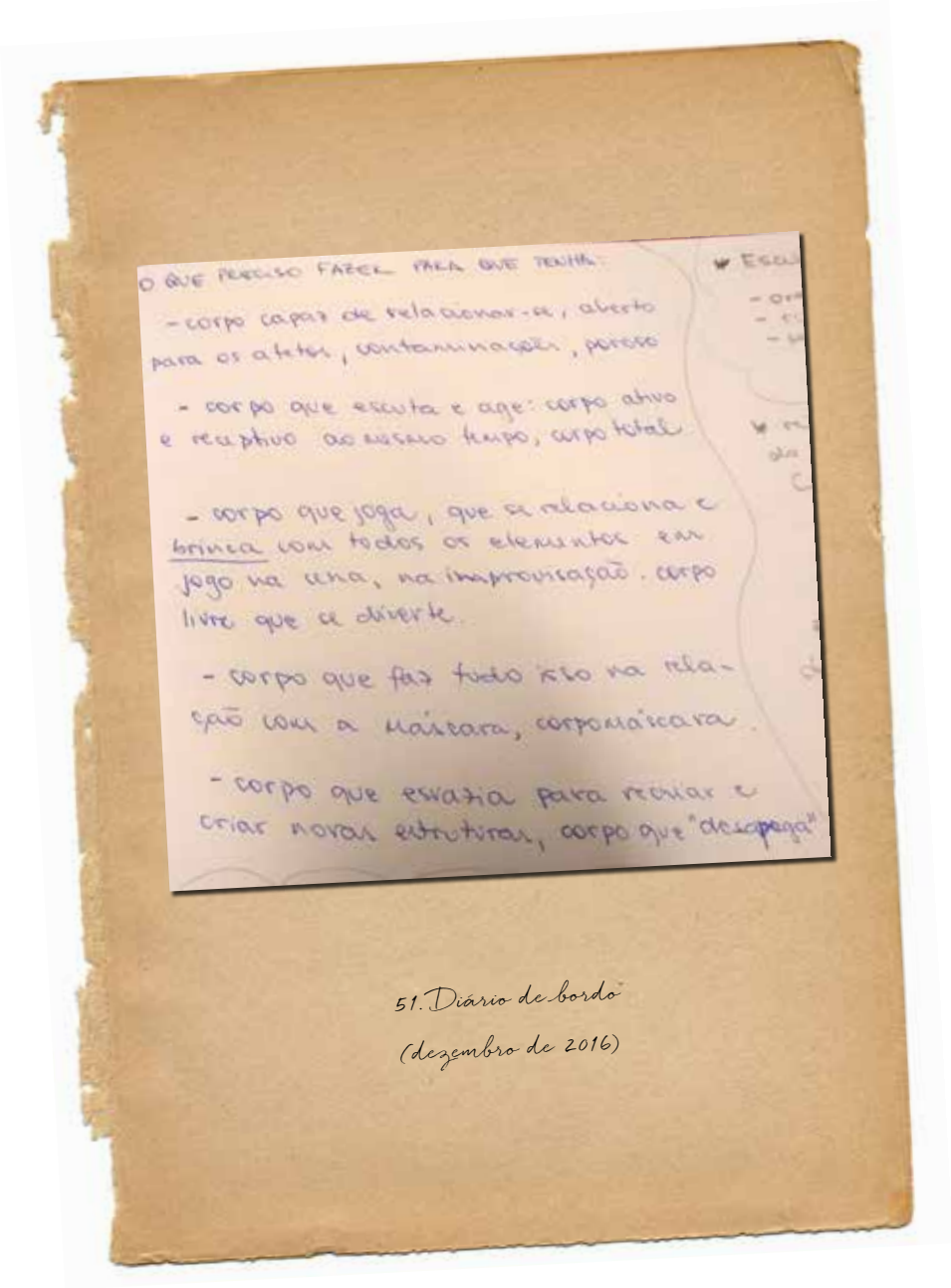
* transferir as dinâmicas da natureza NÃO É REPRESENTAÇÃO!!!

50. Diário de bordo

(março de 2018)

A Árvore Bailarina

O exercício da Árvore continua presente nas minhas práticas diárias de ensaio e pesquisa. Quando revejo meu diário de bordo, há muitas anotações que se referem à potência desse exercício para a convocação do Corpo Cênico e do Estado Cênico a partir da atenção que essa prática invoca esse **"estado de alerta distencionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair"**, como propõe Eleonora Fabião (2010, p. 322). Por isso, resgato esse experimento mais uma vez nesse terceiro ciclo do processo.



51. Diário de bordo
(dezembro de 2016)

Num primeiro momento, realizo o exercício da Árvore depois da dança, mais ou menos como eu costumava fazer no segundo ciclo desta pesquisa, aprimorando as percepções e conexões com o espaço.

Algumas vezes, testo trazer essa prática para o momento anterior à dança: depois do relaxamento que faço deitada, vou me levantando lentamente a partir de um jogo de movimentos e pausas e, em pé, começo a visualizar as raízes, tronco, copa… e assim por diante. Quando começo a dançar, já estimulada por essa metáfora de trabalho, estou bastante conectada com meu corpo e o espaço.

Com o tempo vou integrando o exercício da Árvore à dança – faço os dois ao mesmo tempo, numa espécie de entrelaçamento: às vezes faço pequenas pausas para convocar as imagens das partes da Árvore, até imaginá-la inteira. Outras vezes, vou convocando essa visualização enquanto estou dançando: entre giros, saltos e movimentos dos mais diversos, vou visualizando as raízes e percebendo a força que me puxa na direção do centro da Terra. Imagino o tronco e traciono levemente meu corpo para cima, fortalecendo a relação com o céu. Busco encontrar a "justeza de forças" entre o "empurrar" e o "ceder" que me conduz para uma espécie de acomodação entre "descansar enquanto trabalho e trabalhar enquanto descanso" – outra das tantas orientações sábias que pego emprestada de Cristiane Paoli Quito.

Então convoco os galhos, a seiva, a luz do **olhar**.

O olhar.

Faço aqui um parêntese para dar uma atenção especial à minha investigação sobre o olhar. Por algumas semanas, dedico-me afetuosa e curiosamente a ele, tanto nos meus experimentos em solitude quanto nos que ocorrem no Estúdio 8.

No segundo ciclo, eu já dava bastante importância para o olhar, estimulando esse sentido principalmente no exercício "Olhar, desejo, ação". Aqui, opto por incluir esse cuidado também durante a dança, buscando que ele esteja integrado com os movimentos e seu fluxo "passageiro, instantâneo, imediato" (FABIÃO, 2010, p. 321).

Com Quito, também investigamos o olhar. Enquanto improvisamos, não é raro escutarmos o comando "olha, vê, enxerga". Também me lembro de, durante as conversas, questionar-me como deveria fazer para integrar meu olhar à dança, aos movimentos.

Ainda não tenho uma resposta exata para isso, mas como nesta pesquisa também entendo o corpo como uma totalidade e busco a sua integração durante as improvisações, peço licença para dedicar esse breve espaço para relatar algumas percepções relacionadas ao olhar.

Durante as aulas com Quito, noto que preciso enxergar mais enquanto estou dançando e, seguindo suas orientações – ou a forma como as compreendo –, deixo que as imagens cheguem aos meus olhos, em vez de fazer algum tipo de esforço para vê-las. Entendo, nessa situação e pela experiência que tenho, que a conexão com o objeto visto é mais efetiva se eu abro meu olhar para recebê-lo. Dessa forma, detecto que não devo fazer nada mais a não ser vê-lo, de fato. Essa observação pode parecer banal ou ingênua, mas percebo (e algumas colegas do grupo também) que algumas vezes coloco uma intenção além da necessária nos olhos, trazendo tensão para o rosto e, consequentemente para o corpo. Isso não agrega à minha improvisação e impede o fluxo dos movimentos em sua totalidade.

Minha insistência em relatar esse momento também é justificada porque, depois de algumas semanas de investigação do olhar, deixando que a ação de receber se sobressaia à de intensificar o olhar na direção do objeto, posso notar uma integração e um relaxamento físico acontecendo, além de ficar mais confortável com o contato dos meus olhos com os do público quando improviso diante de minhas e meus colegas.

Retomo algo que já comentei no segundo ciclo: mesmo que a direção do olhar da máscara seja conduzida pelo nariz, preciso ter um olhar vivo atrás dela, não só para detectar os elementos em Jogo, mas também para conectar-me com o público. Essa conexão é fundamental para a meia máscara expressiva e falarei mais dessa relação posteriormente.

Nas minhas salas de ensaio sozinha, não tenho o olhar do público, mas noto que essa conexão mais relaxada com o espaço através do sentido da visão me deixa ainda mais próxima dos elementos que me rodeiam, permitindo que minha relação com eles ocorra com mais intensidade.

Além disso, noto que o relaxamento que meu corpo vive quando recebo as imagens externas pelos olhos e a consequente integração do olhar com as ações e movimentos me provocam uma sensação de liberdade para brincar com eles durante a improvisação. Divirto-me mais em Jogo.

O exercício da Árvore, mais uma vez, conecta-me com diversas camadas de atenção, e, quanto mais conectada, mais livre me sinto para jogar.

“Em aula, para meus alunos, gosto de dizer que nosso corpo é como um playground, um verdadeiro parque de diversões, para que se deixem experimentar com amplitude, com o espírito curioso e livre da criança, que brinca e descobre inusitadas variações de si mesmo.” (VIEIRA, 2016, p. 59)

Ali, mar.

CENTELHA: UM NOVO EXPERIMENTO

A maior parte do percurso dessa pesquisa, até agora, dediquei a preparar o corpo para a relação e composição com aquilo que se manifesta no espaço e no momento em que ele está em ação, em Jogo.

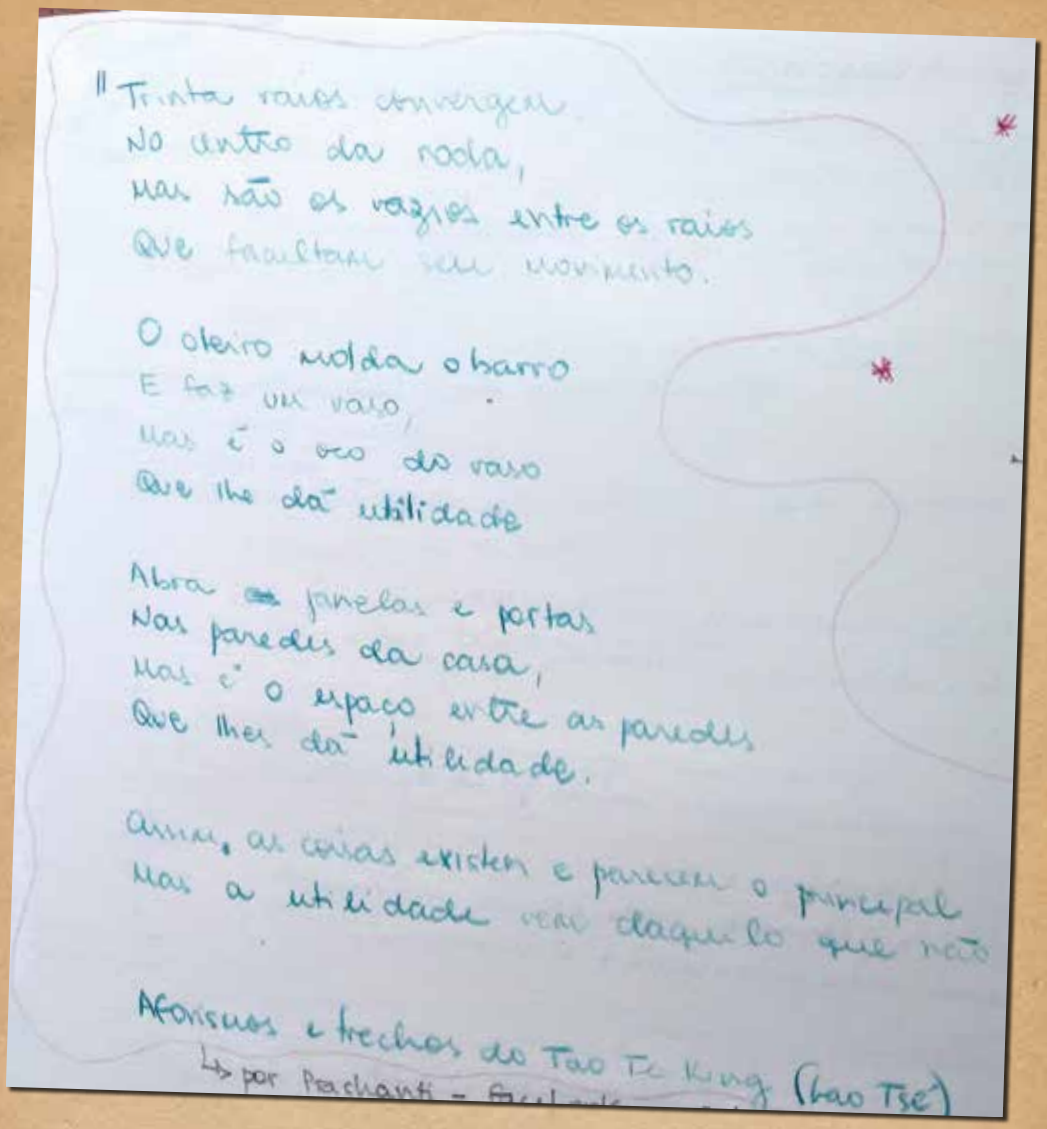
Dediquei-me ao silêncio, à abertura e à receptividade dos sentidos e através deles; a estabelecer a tranquilidade para receber e acolher o mundo, o corpo-mundo, o espaço-mundo, o movimento-mundo, a natureza-mundo, a cena-mundo, a vida-mundo. Toda essa rede de materialidades que forma aquilo que chamamos mundo do qual sou (somos) uma das partes e o qual se estende em mim (em nós).

Dediquei-me a me preparar para estar aberta ao entorno, para afetar e ser afetada por ele – e afetar enquanto sou afetada, ser afetada enquanto afeto.

Procurei criar esse "espaço vazio" do qual já comentei, que nada tem a ver com eliminar aquilo que existe, ignorar as informações que habitam o corpo ou o espaço, mas com um espaço de latência, de possibilidades de devires justamente por meio da relação com aquilo que se apresenta no momento da criação. Neste processo de pesquisa, o vazio é entendido como o que Tiche Vianna chama de "entre espaços de conhecimento":

> "O lugar do vazio é o entre espaços de conhecimento. E o que são os espaços de conhecimento? São como nosso repertório ou material disponível para o processo de criação. [...] Precisamos abrir o espaço vazio entre eles para que possam se mover e nos mover internamente, no plano da imaginação." (VIANNA, 2017, p. 147)

Esse empenho por esvaziar-me, portanto, torna possível a abertura desse espaço de latência para produzir ação e viver experiência.



"Trinta raios convergem
No centro da roda,
Mas são os vazios entre os raios
Que facultam seu movimento.

O oleiro molda o barro
E faz um vaso,
Mas é o oco do vaso
Que lhe dá utilidade

Abra janelas e portas
Nas paredes da casa,
Mas é o espaço entre as paredes
Que lhes dá utilidade.

Assim, as coisas existem e parecem o principal
Mas a utilidade vem daquilo que não

Aforismos e trechos do Tao Te King (Lao Tsé)
↳ por Prachanti - [illegible]

52. Diário de bordo

(fevereiro de 2018)

Busquei constantemente pensar as pontes com o trabalho com a máscara, mas antes de tudo, pensei possibilidades de me relacionar comigo e com todo o material disponível no momento de Jogo (já que a máscara é mais um deles), de forma que tudo isso pudesse (e possa) me impulsionar a criar e, portanto, me transformar.

No segundo ciclo desta pesquisa, propus incluir o Método das Transferências – mais especificamente a transferência da tartaruga marinha – como perturbação do Jogo, com o intuito de responder à questão "Quem é essa máscara?" e tentar desvendar características de Buba, sua forma de estar no mundo e de responder àquilo que lhe é apresentado, principalmente no roteiro de improvisação *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*.

Notei que tanto a pergunta quanto a proposta da transferência da tartaruga não foram eficazes como estímulos disparadores da criação naquele momento do processo, porque, como estava emaranhada na necessidade de gerar resultados idealizados e no medo do fracasso, controlava e previa movimentos e formas do corpo-máscara a *priori*, antes de entrar em Jogo e em ação. Além disso, estava improvisando sozinha, sem ter outro corpo-máscara com quem interagir e a quem reagir. Nesse momento, e sob essas circunstâncias, a proposta da transferência da tartaruga marinha me oferecia tempo e espaço para esse controle acontecer.

Também fui provocada pelo questionamento de uma colega de disciplina que indagou a coerência da proposição de ser "perturbada por elementos externos" se, na verdade, eu estava escolhendo e prevendo os elementos que colocava em Jogo.

Diante desses fatos, me propus repensar estímulos para a improvisação, de forma que as novas propostas não me dessem tempo ou espaço para prever e controlar resultados muito antes de vivê-los, estímulos que me colocassem em ação, de fato, a partir dos atravessamentos de cada instante.

Um dia, me dou conta de que a resposta está literalmente diante de mim.

Surgem as seguintes elucubrações:

Se estou me preparando tanto para relacionar-me com o mundo ao meu redor, se me propus a olhar tão cuidadosamente para aquilo que me rodeia no momento em que estou em Jogo, por que não aproveitar, de forma mais evidente, esses mesmos elementos como provocadores da criação, em vez

de incluir um elemento de fora, escolhido e previsto por mim, abrindo espaço para o controle?

Diante da minha paixão pelo movimento das coisas, da minha profunda crença de que nos transformamos a partir do contato com o mundo através do corpo, diante do deslumbramento pelo mundo que me rodeia – que se intensifica à medida que me abro mais para ele –, que me toca, me perfuma, me vibra, me desequilibra, me atravessa –, por toda essa percepção e pela escuta que se abre, por que não jogar ainda mais com aquilo que de fato está ao meu redor, ou em mim?

Intuo, nesse momento, que pode ser interessante **escolher elementos que naturalmente habitam o espaço e o tempo do Jogo em que me encontro, enquanto a improvisação acontece, e usá-los como perturbação para a criação**.

Mesmo sabendo que a rede de forças e materialidades é muito maior e que ela toda influi na composição e produção das ações sempre que improviso, a proposta aqui é colocar uma lente de aumento em um dos elementos e usá-lo com mais consciência como aliado à criação.

Suponho que eleger um elemento de provocação em tempo real diminui a previsibilidade da criação e pode fomentar a produção de ações com urgência e ineditismo.

A imprevisibilidade característica desta proposta – que discutirei com detalhes a seguir – também pode ser potente para preparar meu corpo para a criação com a máscara porque, como estou sozinha em cena, não jogo naturalmente com a imprevisibilidade das propostas de uma companheira, por exemplo, as quais poderia reagir e fazer avançar a improvisação.

Perante essas questões, a partir das necessidades pedagógicas que se apresentam e inspirada por essa ideia que surge, crio uma série de novas propostas que são inseridas tanto no momento de preparação para o Jogo, quanto nas improvisações com meia máscara expressiva.

Todas elas partem do mesmo princípio pelo qual navegamos até agora: o Jogo é um sistema que, quando sofre alguma perturbação, se adapta e/ou cria novas estruturas para “continuar existindo”. Contudo, nessa nova série de procedimentos, as perturbações escolhidas estão no próprio espaço do jogo – a ela dou o nome de CENTELHA.

Para justificar minha escolha, pego emprestadas as palavras do dicionário **Michaelis**:

CENTELHA

Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/centelha/>. Acesso em: set. 2018.

1. Partícula ígnea ou luminosa que se desprende de um corpo incandescente; fagulha, faísca: *"[…] comemorou como fazem as almazinhas nessas epifanias, riscando o ar de traços e centelhas pelas beiras do Zodíaco" (JU).*

2. Partícula luminosa forte produzida pelo choque entre dois corpos duros ou por um corpo eletrificado.

3. POR EXT O que brilha momentaneamente: *"[…] todas as vezes que seu olhar pousa sobre a virgem tabajara, ele sente correr-lhe pelas veias uma centelha de ardente chama" (JAl1).*

4. ELETR Descarga elétrica entre dois elétrodos, acompanhada de emissão de luz e de ondas sonoras.

5. FIG Inspiração ou imaginação súbita; lampejo: *"Então nessa alma sucumbida, luziu uma centelha. Foi o instinto da elegância […]"* (SEN).

Centelha, por tanto, é a luz produzida quando dois corpos se encontram, é a faísca, o que brilha por um momento e depois se apaga, para dar espaço para uma nova centelha brilhar num momento ulterior.

É essa luz, essa intensidade, essa vida que pretende-se criar a partir do contato dos "dois corpos" durante a criação: o sistema-Jogo e o elemento escolhido em tempo real para perturbá-lo.

Quando introduzo a proposta "Centelha" nesse caminho de criação, decido não abandonar o Método das Transferências, com o qual me identifico e no qual vejo muita beleza. Ao contrário, aproveito esse procedimento dentro na nova proposta: a transferência não ocorre a partir de elementos que escolho a priori, e introduzo no campo de Jogo, mas a partir daquilo que já está diante de mim e que escolho para me relacionar no momento da improvisação. O experimento "Centelha" começa utilizando o Método das Transferências e se desdobra por novos caminhos durante o caminhar.

Inauguro o relato dessa experiência com o que chamo de

Centelha:
a Dança-Mundo.

> Sinto o cheiro da grama úmida. Há sons agradáveis; ora ou outra, o galo se repete a cantar. Deitado no chão, o corpo descansa – tem tido dias cheios e noites mal dormidas. A música toca baixinho e há bastante resistência em começar qualquer movimento. Perpassando a paisagem musical que se desenha, ouço um piano sem destaque, que soa agudo e sutil. Agudos-e-sutis começam a ser produzidos meus movimentos. O piano às vezes se emudece e meu corpo também. Noutras ignoro o silêncio da música e continuo dançando-piano, vagarosamente, enquanto levanto-me, abro os olhos e reconheço as imagens do lugar. A luz entra, reconheço-me-dançando--no-espaço. Estou imersa num campo magnético que me puxa pra todos os lado, danço-piano e, ao mesmo tempo, sou Árvore bailarina. As janelas de vidro rodeiam toda a sala e, lá fora, vejo uma planta, fina e comprida que se move, bem flexível, conduzida pelo vento. Absorvo suas qualidades com o olhar, os ossos e os músculos. A pele. A planta. Leve, estreita, flexível, esguia, discreta. Danço-planta – pra cima, pra baixo, com piruetas, tudo vale –, aquelas qualidades ainda estão lá. Os olhos continuam abertos, faz um pouco de frio. Enxergo o céu: sucumbem as nuvens acinzentadas. Está chovendo. A água cai e o corpo cansado cai como ela, cede pequenininho, dançando-chuva, agora. Pelo espaço pingo, escorrego, danço a transparência da água, que permite ver distorcido o lado de lá. Ouço a serra elétrica e o corpo-água se adensa, dança grave, contínuo, cortante. Dança-serra-elétrica.

Durante todas as etapas deste trabalho, trouxe, entre outros, o olhar de Lecoq que, com maestria, criou um caminho de formação que se apoia na

observação da natureza, da vida, do mundo e seus movimentos, observação esta que nos serve para amparar a criação. Para ele, como já foi comentado aqui, para além de sabermos o que fazer em cena, devemos descobrir **como** fazê-lo e, para estimular essas investigações, nos ofereceu uma ferramenta preciosa que é o Método das Transferências.

Relembremos: este método, ao qual Lecoq se inspira no mimismo proposto pelo antropólogo Marcel Jousse sugere a observação de elementos da vida e da natureza e a transferência do fundo dinâmico desses elementos para o corpo. Esse fundo dinâmico, composto pela relação de ritmo, espaço e força presentes em cada um, serve, num momento ulterior, para compor ações e personagens. É importante lembrar que aqui não se trata de representar aquilo que é observado, senão expressar à sua maneira aquilo que percebeu.

"Mimismo refere-se à busca da dinâmica interna do sentido, através de um mecanismo no qual há um **primeiro momento de absorção daquilo que está fora, e um segundo, onde o indivíduo refaz aquilo que percebeu, expressando-o à sua maneira**. A reprodução ou a repetição podem ser inibidas, mas o certo é que aquilo que havia sido visto e gravado permanece disposto a ser reproduzido. É um conhecimento que permanece impresso no corpo todo, que é de alguma maneira inteligente e expressa pensamento, visto que o homem memoriza com todo ele. Conforme o antropólogo [Marcel Jousse], a expressão humana acontece primeiramente com o corpo em sua totalidade, como um mimetismo global. Por conseguinte, a verdadeira expressão corporal não consiste em fazer exercícios de braços e pernas para exercitá-los, senão em exercitar todo o corpo para expressar a realidade que o indivíduo carrega em si." (SACHS, 2013, p. 62)

No experimento “Centelha: a Dança-Mundo”, utilizo o Método das Transferências para perturbar a criação. Tudo o que percebo e que se encontra no espaço do Jogo pode servir de elemento para provocar e preencher os movimentos: o que vejo, o que escuto, o que tateio, o que cheiro, as sensações do meu corpo, os próprios movimentos criados e até meus pensamentos.

Lecoq não reduzia a possibilidade da transferência apenas às coisas que se movem. Uma cor, uma palavra, um móvel, uma textura, a luminosidade da sala, uma melodia… qualquer coisa pode ser captada e transferida para compor o movimento em improvisação.

> “Quando vemos o mar em movimento, um elemento ou uma matéria, a água, o óleo... estamos diante de movimentos objetivos, que podemos identificar, e que, dentro daquele que observa, trazem sensações semelhantes. Mas existem coisas que são imóveis e nas quais podemos, no entanto, igualmente reconhecer as dinâmicas. São as cores, as palavras, as arquiteturas. Não podemos ver nem a forma nem o movimento de uma cor, porém a emoção que ela nos dá pode nos colocar em movimento, em moção, até mesmo em emoção! Buscamos expressar essa emoção particular graças às mimagens, por meio de gestos não repertoriados no real.”
> (LECOQ, 2010, p. 82)

Além de transferir para o corpo a dinâmica dos elementos que escolho, enquanto danço, mantenho-me atenta buscando integrar o máximo das camadas de percepção investigadas até agora. Também tomo cuidado para não me confundir e representar a forma daquilo que vejo (mimetismo) em vez de, de fato, transferir a dinâmica interna de cada materialidade (mimismo), como sugere Lecoq.

Algumas vezes, detecto que estou produzindo uma representação do elemento com o qual me relaciono ou, quando me desatento, entro em movimentos automatizados e detecto formas de mover-me bastante conhecidas – eles surgiam com mais frequência na dança livre, mas às vezes insistem em aparecer. Contudo, quando isso acontece e tomo consciência, imediatamente busco fazer pequenos ajustes para preencher-me das qualidades transferidas e saborear as dinâmicas de ritmo, espaço e força e as sensações que elas geram em mim.

Esse experimento me coloca em um estado de urgência que não me dá tempo de prever com muita antecedência os resultados poéticos que podem surgir daquela relação. Claro que há escolhas feitas no momento do Jogo, mas a necessidade de eleger os elementos que entrarão em campo no momento em que a improvisação acontece me provoca a buscar respostas rápidas, e as ações são produzidas sem grandes previsibilidades.

19/03 – Leila

⇒ chão
⇒ dança/ universo imaginário
- cabeça cheia – leva tempo
- música
Costinha um piano. "vou acompanhar só esse piano". Quando a atenção foi para o instrumento específico da música, as outras camadas de atenção chegaram – espaço, corpo...
↳ piano + eu vejo/eu sou + imaginário

⇒ Eu vejo/eu sou ⇒ como a máscara se relaciona c/ esses elementos e os revela no corpo?
↳ Fica nunes "quadrado". (O que está no espaço se revela no corpo da máscara. (Como ela se relaciona aqui e agora, c/ o que está aqui e agora?))
(Marcha perdeu elefante ⇒ eu vejo/eu sou elefante)

53. Diário de bordo
(março de 2018)

Anotações pós ensaio

1) Chão:

Optei por fazer s/ música. Pra me conectar e ir sair do espaço e pra ver que não sou tão dependente dela assim.

Demorei um pouco pra me conectar, pensamentos à mil. Aos poucos fui vendo contornos e sensações, fiz passagem pelos chakras conectando cada um c/ céu e terra.

Sentia frio, havia um vento que entrava por algum lugar. Percebi que não podia negá-lo e, se a proposta é pegar c/ o que se tem, deveria incluí-lo. Ele foi o note para eu começar a me movimentar e agir. A primeira ação foi me envolver dele, percebendo o desejo de sair dali. O vento virou meu parceiro de jogo.

Já de pé fiz uma pequena pausa para resgatar a conexão céu e terra. Fiz pausas muitas vezes ao longo da vivência num exercício de confiar no silêncio enquanto improvisava. Quando não sabia o que fazer, eu continuava a ação anterior até que ela se esgotasse, ou parava e respirava, me reconectava. Um respeito ao SOHAKU (inclusive da presença) e lembranças das aulas da Quito.

54. Diário de bordo

(junho de 2018)

Além disso, o fato de selecionar os elementos em tempo real me exige estar ainda mais aberta e porosa para me relacionar com essas materialidades, verticalizando o processo de preparação para a composição.

Dessa forma, quando consigo esquecer os resultados, me desapegar da forma vazia e degustar a "Dança-Mundo", percebo o corpo-em-criação entrar em experiência: ser "tocado", "passado", "atravessado" e "transformado" em novas formas de existir. A "Dança-Mundo", essa criação através do contato sensível com as materialidades e os silêncios que a circundam revela outras possibilidades de movimento – vivas e inaugurais – e gera novas formas de relação que também interferem na criação enquanto ela acontece.

Segundo Lecoq, essa experiência inscreve traçados no corpo que permanecem gravados e podem ser despertados em futuros momentos de criação – passam, portanto, a fazer parte de nossos "espaços de conhecimento". Aqui, no entanto, o intuito não é reproduzir essas materialidades poéticas criadas anteriormente, mas atualizá-las mais uma vez na relação com as novas forças que se apresentem a cada momento de criação.

"O principal resultado do trabalho de identificação são os traçados que se inscrevem no corpo de cada um, os circuitos físicos depositados no corpo, nos quais circulam paralelamente emoções dramáticas que, assim, encontram seu caminho para se expressar. Essas experiências que vão do silêncio e da imobilidade ao movimento máximo, passando por numerosas dinâmicas intermediárias, permanecem para sempre gravadas no corpo do ator. E nele vão despertar no momento da interpretação." (LECOQ, 2010, p. 81)

Centelha: Voz-Dança-Mundo

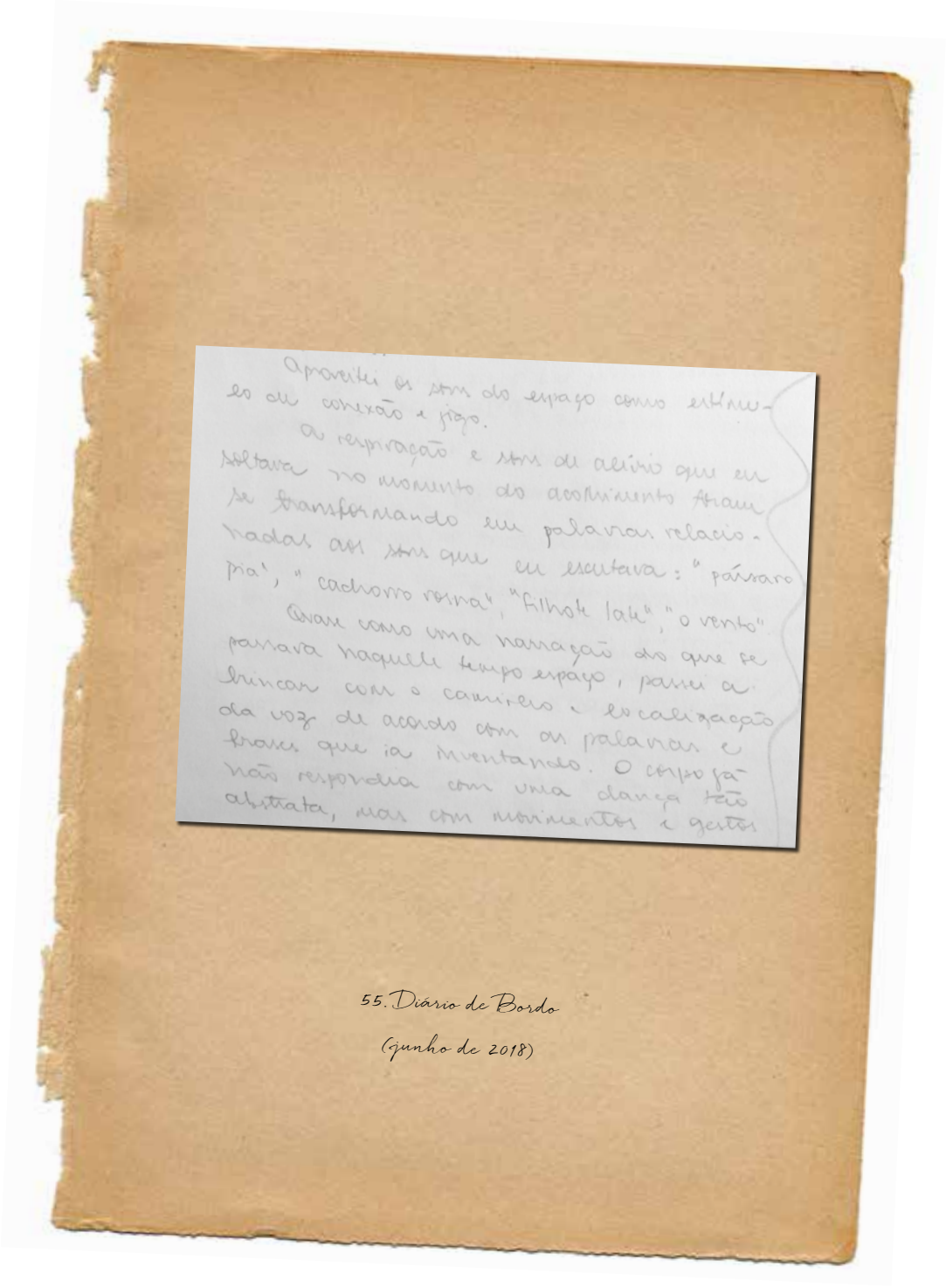
Nesse experimento, também encontro espaço para explorar a voz. Aqui, a intenção não é fazer essa investigação a partir de um método específico de preparação vocal, mas buscar uma forma de estabelecer uma relação próxima entre a emissão de som e palavra e o corpo, suas sensações e atravessamentos.

Inspirada nas experimentações que fiz no primeiro ciclo dessa pesquisa, em Barcelona, procuro, antes de tudo, notar a influência de minhas posturas, movimentos e sensações na respiração.

Depois, tendo o Método das Transferências como principal aliado desse momento de pesquisa, procuro transferir, também para a voz, a dinâmica interna dos elementos dançados, encontrar as sonoridades a partir dessa relação entre espaço, força e ritmo presente em cada um. Vou tentando des-

cobrir a voz que emerge desse conjunto de fatores e brinco com a variação de sons e palavras a partir dessas influências.

Começo a exploração vocal emitindo sons de vogais, sempre preenchidas pelas dinâmicas e sensações exploradas. Depois passo a jogar com palavras: primeiro o nome das coisas com as quais me relaciono e, em seguida, frases elaboradas a partir das palavras exploradas, retiradas daquilo que noto no espaço ou em mim. Comunico aquilo que noto, preenchida pelas forças que me atravessam durante o entrelaçamento entre dança e produção vocal.



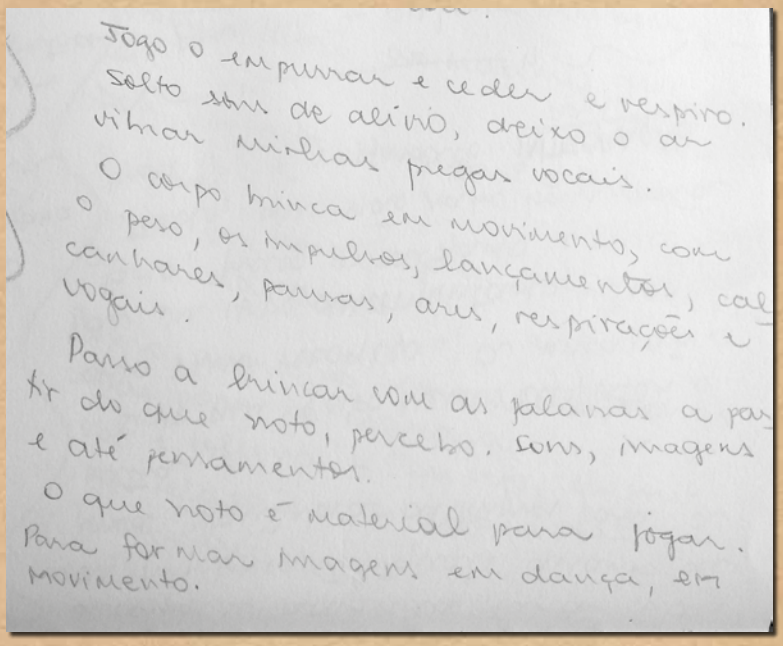
Aproveitei os sons do espaço como estímulo ou conexão e jogo.

A respiração e sons de alívio que eu soltava no momento do acolhimento foram se transformando em palavras relacionadas aos sons que eu escutava: "pássaro pia", "cachorro rosna", "filho(a) late", "o vento".

Avaliei como uma narração do que se passava naquele tempo espaço, passei a brincar com o caminho e localização da voz de acordo com as palavras e frases que ia inventando. O corpo já não respondia com uma dança tão abstrata, mas com movimentos e gestos

55. Diário de Bordo

(junho de 2018)



Jogo o empurrar e ceder e respiro.
Solto sons de alívio, deixo o ar
vibrar minhas pregas vocais.
O corpo brinca em movimento, com
o peso, os impulsos, lançamentos, cal-
canhares, pausas, ars, respirações e
vogais.
Passo a brincar com as palavras a par-
tir do que noto, percebo. Sons, imagens
e até pensamentos.
O que noto é material para jogar.
Para formar imagens em dança, em
movimento.

56. Diário de bordo

(junho de 2018)

"A este tipo de máscara soma-se também a necessidade de encontrar um tipo de voz específica, que componha o caráter expresso por ela: uma voz jovial, velha, masculina ou feminina, grave, forte, aguda, leve e assim por diante. Repare que usei o verbo encontrar. Para reforçar sua atenção sobre um fator importante desta construção: não se trata de colocar uma voz na máscara, mas encontrar na sua própria voz, a voz da máscara em questão, da mesma maneira que é preciso encontrar no seu corpo o corpo da máscara."
(VIANNA, 2017, p. 81)

Dessa forma, com o tempo de prática vou buscando ajustes para que essa voz esteja cada vez mais conectada ao corpo, que não seja uma invenção descolada de movimentos, sensações e respiração. Com essa preparação, procuro sensibilizar o corpo não só para encontrar a voz da meia máscara expressiva, mas também para que essa voz possa fluir junto com a mudança de estados da máscara de forma coerente e conectada com o resto do corpo.

"Pensemos que se a palavra existe como musicalidade, sentido, ritmo e outras possibilidades expressivas além do seu significado, quando dita por uma meia máscara também revela sua afetação e seu estado. O modo como uma máscara fala, [sic] nos mostra muito de sua vontade, seu prazer, sua dúvida, sua reflexão, seu medo etc.

Ao sonorizar a palavra, a meia máscara nos faz ver seu sentimento, uma vez que o modo de pronunciar o que fala representa como ela está, como pensa e quem é naquilo que lhe acontece. [...] Atenção: quanto mais corpo, mais voz. Quanto mais palavra, mais corpo."
(VIANNA, 2017, p. 92)

Centelha:
Narrativa-Mundo

Depois de um tempo, o experimento "Centelha: a Dança-Mundo" se desdobra em uma nova prática: as sequências de movimentos da dança se transformam em sequências de ações que compõem a criação de narrativas ficcionais (esse tipo de narrativa dialoga com a criação ulterior com a meia máscara expressiva), igualmente produzidas a partir da perturbação dos elementos que compõem o campo de Jogo.

Esse exercício também é um desdobramento da prática com a música que fazia no segundo ciclo, mas dessa vez, além da canção, todos os outros elementos com os quais me relaciono através dos sentidos podem ser disparadores e perturbadores da criação.

Olho, cheiro, ouço, tateio o espaço e me abro para que a sensação ou a imagem recebida por esse contato sensível estimule minha imaginação e a criação da ação. Essa ação desperta uma nova sensação/percepção/imagem que continua provocando a imaginação e a criação de novas ações sucessivas, gerando quadros de ações, movimentos, pausas e silêncios que, juntos, num fluxo de criação, revelam a narrativa criada.

Vejo uma janela quadriculada. Nasce na minha imaginação/memória/atualidade a imagem de uma prisão. Seguro as grades imaginárias diante de mim. T**ento direcionar meus olhos através dos buracos: não há ninguém me olhando agora.**

Preciso fugir! – penso.

Vejo no espaço um pneu deitado (ele faz parte da cenografia da cena de Buba e está no chão, perto da parede da sala).

Por ali! – penso outra vez.

Pulo pra dentro do pneu: **entro no buraco que havia cavado no chão da cela por dias e dias. Me desloco agachada por dutos estreitos que perpassam a prisão. Paro por um momento.**

"O contato com o mundo exterior pelos órgãos dos sentidos nos provoca diversas sensações. Se nos deixamos levar por elas, estas se ampliam e estimulam a imaginação a criar imagens mais complexas. Por exemplo: no estado de neutralidade em um espaço cênico vazio, um ser (atuação) focaliza um ponto qualquer (relação com o lado externo do corpo). **Sua sensação diz aridez, sua imaginação diz caverna, enquanto a razão, que está no compartimento do conhecimento, mas afastado de nosso foco de atenção, diz: esta é a parede cinza do Barracão Teatro.** A informação sobre a parede está em nossa mente, apenas não lhe damos atenção e deixando-nos levar pela sensação (aridez) que, projetada em nossa imaginação e músculos (interno do corpo), nos provoca, nos movemos pelo espaço, expressando com nosso corpo o que este espaço nos causa a cada passo, a cada nova descoberta da imaginação." (VIANNA, 2017, p. 148)

Escuto a cabra do vizinho (estou no interior de São Paulo).

Para lá! – alguém disse.

Me mantenho silenciosa até não ouvir mais nada.

Sigo caminho pelos dutos.

Percebo o piso frio (há um linóleo na sala, mas não é suficiente para impedir a sensação gelada do chão).

Me encolho e esfrego a pele – devo estar perto do ar condicionado.

. . .

Vejo uma mancha na parede – estou em uma sala de madeira e cada ripa tem diversas manchas. A que vejo tem uma forma que se assemelha a um elefante.

É um dia sem apresentação no circo onde moro, e hoje é preciso lavar os elefantes. Ensaboo, esfrego, enxaguo. Meu corpo está cansado de sempre realizar essa tarefa. O circo está falindo.

Ouço um som agudo lá fora.

Estão subindo a lona. Será que vamos nos apresentar?

Me alegro. Levo o elefante para passear.

"Considerando que imaginar é fabular, inventar, não é necessário seguir nenhum padrão de verdade senão o caminho lógico da relação entre seu corpo e os corpos externos a ele. Esta 'lógica', que nada tem de racional, é uma composição que se estabelece em fluxo, a partir de um primeiro estímulo [...]." (VIANNA, 2017, p. 149)

"Para nós, criar em cena é o reflexo da nossa capacidade de nos deixar afetar por tudo o que nos acontece ao nos envolvermos em qualquer relação que atravesse nossos corpos físicos e sensoriais em estado cênico." (VIANNA, 2017, p. 149)

Diversas narrativas são criadas durante essa prática na qual eu também procuro estar atenta ao corpo, ao espaço, às sensações, às imagens criadas, às flutuações do Estado Cênico, ao fluxo.

A prática – e a atenção – me proporciona inúmeras descobertas, inclusive porque encontro alguns percalços no caminho.

Percebo no início da exploração desse experimento, por exemplo, que

mais do que dançar, fui deixando meu corpo
responder ao espaço sem obrigações grandes. Só ser
afetado e gerar movimentos ou ações.

Fui muito atenta para respeitar os tempos sem a
necessidade de responder a duas coisas ao mesmo tem-
po ou querer criar demais. Vi que posso me atentar
a vários estímulos e elementos do espaço, mas não
necessariamente eles precisam gerar movimentos ou
ações diretamente. Olho pra eles, os percebo, mas posso
escolher não usá-los.

Outra percepção foi quando de fato vivo e sou
afetada pelo elemento externo e quando "conto"
que estou sendo afetada - aconteceu algumas vezes
hoje e percebi que estava fazendo isto nos outros
treinamentos. É mais interessante e gostoso (para mim,
de dentro, pelo menos), quando eu dou o tempo de
ser atravessada pela perturbação. Às vezes quero criar
a resposta antes de ser atravessada de fato.

Me fixei bastante na relação ~~do~~ com o espaço, o
entorno, as coisas, os sons, tudo o que me cha-
mava atenção. Elas me provocavam, na maioria
das vezes ações, a criação de ações e, ~~em~~ alguma
vezes, qualidades diferentes de movimento.

57. Diário de bordo

(junho de 2018)

diversas vezes, enquanto crio as ações a partir dos estímulos do campo de Jogo, perco-me em dois tipos de situação: tento incluir muitíssimos elementos na narrativa, sem dar os tempos necessários para que cada ação se desenvolva e, em algumas improvisações, torno-me muito dependente desses estímulos para criar – encontro um bloqueio de criação quando olho para um objeto do espaço e ele não me suscita nenhuma ação.

Essas constatações me fizeram pensar se esse estímulo estava me ajudando ou paralisando minhas criações, e cogitei transformá-lo. Porém, com o tempo de prática, pude analisar com cautela cada situação e encontrar caminhos para solucionar essas questões.

Examinando a primeira situação, noto que preciso de mais calma. Muito mais calma. Relembro e me apoio nas descobertas da máscara neutra, nesse estado que ela me proporciona de olhar, ver, enxergar, me relacionar com cada coisa ao seu tempo.

Também me apoio nas investigações da progressão *Jo, Ha, Kyu* que tem sido uma grande aliada das experimentações desse processo de pesquisa. Durante a criação, busco engajar uma atenção aguçada para perceber até que momento a ação permanece viva (em fluxo) e quando ela começa a morrer (entram pensamentos que bloqueiam a criação, me prendo na forma, produzo as ações no meu pensamento muito antes de realizá-las).

Cada ação segue a progressão "princípio, aceleração e clímax" e, quando noto que ela alcança esse último estágio, tenho duas possibilidades de atuação: ou transformá-la ou criar uma nova.

Acredito ser importante dizer que essas percepções e decisões são tomadas em espaços muitíssimo curtos de tempo e isso só é possível se estou atenta e porosa. Ao mesmo tempo, quanto menos atenta ou quanto mais preocupada sobre minha criação eu estiver, mais claros ficam esses tempos de escolhas e tomadas de decisão enquanto crio.

Apoiar-me na percepção da aceleração *Jo, Ha, Kyu* ao longo do tempo de pesquisa desse procedimento me ajuda não só a aguçar essa mesma percepção, como também me traz mais calma para a criação. Essas duas qualidades influem diretamente na posterior criação com meia máscara expressiva, como discutirei adiante.

A mesma calma adquirida me permite escolher qual o momento mais justo para introduzir a interferência de um novo elemento na criação, mesmo estando consciente de diversos deles enquanto realizo minhas ações. Às vezes, percebo muitos deles ao mesmo tempo, mas ainda estou envolvida com

a ação que está acontecendo. Quando isso ocorre, sigo realizando-a até achar que é o momento de transformá-la ou criar outra ação, e isso pode (ou não) ser feito com a influência de outro elemento presente no campo de Jogo.

Com o tempo dessa prática, vou descobrindo uma espécie de equilíbrio entre aquilo que se manifesta “dentro” e “fora” de mim.

. . .

Outra camada é incluída no experimento “Centelha: Narrativa-Mundo”. Trata-se, mais uma vez, do Método das Transferências.

Os estímulos do espaço, além de me servirem para criar novas ações, também podem servir para preenchê-las.

> Fuga da prisão: **me equilibro em cima de um muro para atravessar de uma ponta à outra**. Enquanto realizo essa ação, escuto o barulho do vento que vem de fora da sala de ensaio. Transfiro a dinâmica do vento para o meu corpo e, consequentemente, passo a brincar com um estado de desequilíbrio e leveza realizando essa mesma ação.

Com essa perturbação, volto a atentar-me a “como” realizar as ações e não só ao “que” estou fazendo.

Outras vezes transfiro para meu corpo e minha ação para a dinâmica interna do próprio objeto imaginário que estou manipulando.

> Quando seguro a grade imaginária da prisão, por exemplo, visualizo que **ela é feita de ferro, é fria e cinza. Enquanto seguro os ferros dessa grade e olho para os lados para ver se nenhum policial está me vigiando**, transfiro a dinâmica interna desse objeto e minhas ações de ver e segurar a grade ganham mais uma camada de qualidades expressivas, que tem relação com as dinâmicas internas do **ferro**, do **frio** e do **cinza**.

Ao mesmo tempo que a transferência me provoca novas sensações e imagens internas que podem estimular a criação de novas ações, essas outras camadas de qualidades expressivas da ação são externalizadas pelo corpo, pelos músculos, ossos, articulações, pela minha respiração, pelo meu olhar,

"Se faço um movimento de lançamento do disco, por exemplo, eu posso lhe transferir a um estado interior; empurrar alguém para fazê-lo cair não é somente um ato físico, posso empurrá-lo para fazê-lo cair, mas posso lhe empurrar para que saia do seu lugar também. Numa sociedade onde a hierarquia é tão forte, podemos lhe empurrar para tomar o poder. Então sempre há esse lado da transferência, uma coisa é análoga a outra, e tudo é relativo à gravidade. É interessante como o corpo humano retém tudo isto! Há também a transferência das coisas da natureza: se eu pego uma matéria, o óleo, e o deixo derramar no chão, esse movimento me produz uma sensação interna, eu tombo e escorrego no chão, me alongo, e digo 'desculpa', ou 'obrigada', ou qualquer outra coisa, mas eu me diminuo diante dos outros, é terrível. Agora, quando algo se diminui, há qualquer coisa que aumenta, eleva-se, e, tome cuidado, esse que vai se elevar pode se aproveitar disso!" (LECOQ no vídeo de ROY; CARASSO, 1999).

dando mais possibilidades para a espectadora criar suas próprias imagens e sensações a partir do que vê.

Por fim, também incluo nesse experimento a prática "Olhar, desejo, ação" que explorei no segundo ciclo, para novamente investigar, preparar-me e me apropriar dessas matrizes básicas da linguagem das máscaras enquanto improviso.

Sinto, com o tempo de prática, que a experiência com a proposição "Centelha: Narrativa-Mundo" estimula minha capacidade de composição durante a improvisação, justamente uma das capacidades que desejo desenvolver neste ciclo de criação e pesquisa. Ao mesmo tempo, noto que a necessidade de criar respostas rápidas a partir das provocações escolhidas também estimula mais profundamente as capacidades de estar porosa e disponível durante o Jogo, inclusive por não me dar tempo de prever com muita antecedência os resultados da criação.

Além disso, recordo mais uma vez que estou sozinha em cena, improvisando sem ninguém a quem possa reagir. Esses estímulos me ajudam a criar novas ações e desenvolver a narrativa. O mesmo ocorre quando improviso com a meia máscara expressiva e também discutirei isso com mais detalhes adiante.

Por fim, volto a colocar luz no fato de que ainda não tenho um olhar externo e essas percepções podem ou não ser alteradas durante a realização da mesma proposição diante de uma plateia.

"A compreensão de dinâmica e de composição é justamente o que se quer ter despertada para o momento do jogo, da brincadeira, da criação. A capacidade de estabelecer relações com os outros em cena, de **estar ao mesmo tempo em jogo e atento à imagem que está sendo criada de maneira constante**. Ter consciência da maneira como se dá o movimento em cena, das imagens que são criadas, sejam de pessoas, animais, ou outros seres – sempre a partir do corpo, 'fazer com o corpo'." (SACHS, 2013, p. 148)

CENTELHA E MÁSCARA NEUTRA

Máscara neutra: espelho do mundo

Insisto na máscara neutra. Colocá-la antes de vestir a máscara expressiva, para mim, continua sendo fundamental, mesmo sozinha na sala de ensaio.

Ela complementa o processo de preparação do corpo para o Jogo com Buba. Quando improviso com ela, aprofundo as condições de calma e atenção que tenho investigado ao longo de todo o percurso e posso notar a integração e a implicação do corpo de forma mais profunda, preparando-me para o trabalho posterior com a máscara expressiva. Como já comentei anteriormente, suponho que isso ocorra, mesmo sem a presença do público, por causa da memória psicofísica dos estados que ela provoca, que foi adquirida nesses anos de prática e se atualiza a cada vez que visto a máscara. Essa memória somada à preparação que faço antes de vesti-la me deslocam para esse espaço de escuta e tranquilidade necessário para o Jogo com ela.

Improvisar com a máscara neutra neste momento do processo também me ajuda a lembrar das matrizes estruturantes da linguagem das máscaras, para as quais já olhamos neste trabalho. O olhar da máscara parte do nariz, não posso esquecer-me disso jamais! Quando visto a máscara neutra, naturalmente essa memória também é ativada.

E por fim, a importância desta máscara na preparação para a cena com Buba também se dá por ela ser silenciosa. Não poder falar durante as improvisações me obrigada a comunicar-me através do corpo e das ações, e preparar-me para esse tipo de comunicação me ajuda a também praticá-la quando estou com a meia máscara.

Dessa forma, me lembro que a **palavra também é ação e nasce do silêncio.** Com Buba, noto, em alguns momentos, a tendência de racionalizar a improvisação, falar muito e esquecer das ações que posso produzir na relação com o capitão, com o espaço e com o roteiro.

"Surge, porém, um perigo, que aparece com frequência, desde os mais iniciantes aos mais experientes, que é substituir a ação física pela ação do intelecto através da fala. Há que se tomar muito cuidado com esta inversão porque é bastante inconsciente em nós, que somos 'animais falantes'!" (VIANNA, 2017, p. 77) (bola)

"Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes, ainda não falamos, encontramo-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. [...] O outro silêncio vem depois, quando não há mais nada a dizer." (LECOQ, 2010, P. 60)

Confesso que, em um dia de prática, depois de fazer o exercício da Árvore, sinto o corpo tão presente, potente, dilatado e vivo que questiono seguir usando a máscara neutra no percurso da preparação. Penso que o fato de ter a máscara expressiva no rosto já despertaria a implicação do corpo e a relação com as matrizes estruturantes. Contudo, noto também que, nos dias em que essas qualidades não são ativadas com tanta intensidade nos exercícios anteriores, o uso da máscara neutra me ajuda a estar atenta e me coloca em Estado de Jogo. E o silêncio… é fundamental!

"Verifico, experimentando a máscara neutra e observando artistas da cena em trabalho, que quando alcançamos este estado neutro, **a percepção se altera e o raciocínio se modifica. Esta outra percepção facilita o reconhecimento dos impulsos que nos movem e que são frutos das relações que se estabelecem a partir de algum contato entre o mundo exterior com o corpo e seu interior. Neste estado, somos fisicamente afetados ao nos relacionarmos com as dimensões do espaço que nos circunda e com tudo que estimule à relação entre corpos** (dos demais artistas presentes no mesmo espaço, objetos, sons, móveis, tecidos etc.)." (VIANNA, 2017, p. 148)

Por isso insisto na máscara neutra.

Imagem: máscara neutra – não sei se ainda funciona

Nesse novo ciclo, começo minhas práticas refazendo o experimento da repetição das improvisações. Fiz no segundo ciclo, recorda? Improviso um mesmo roteiro diversas vezes, buscando criar ações inéditas em cada uma.

⇒ chão
⇒ universo imaginário
⇒ árvore ⇒ conecta muito!
⇒ olhar, desejo, ação ⇒ JOHAKYU – fim e começo (acerta!)

* como abarcar todas as camadas de atenção?

⇒ Máscara neutra

*"Ela serve sem platéia?"
↳ coloco a máscara e meu corpo se acalma e se dilata muito rapidamente.
↳ muita atenção ao corpo que "trabalha e descansa" ao mesmo tempo. (tônus justo)

* funciona porque tenho experiência?
* ainda preciso da máscara neutra?
↳ ela me ajuda a olhar o/o nariz.
Talvez a própria máscara do Butoh cumpra essas funções. Mas talvez usar a neutra me dê esse espaço de conexão c/ a máscara.
Ela me ajuda no "olhar, desejo, ação".

58. Diário de bordo

(março de 2018)

Como não tenho público, analiso o suposto ineditismo das ações a partir das sensações do meu corpo (fluo, estou envolvida de forma total na criação ou me perco em pensamentos e formas?) e da comparação com as improvisações anteriores (essa ação está sendo produzida agora a partir da relação com o meu corpo, com as sensações e as imagens do espaço que visualizo, ou estou reproduzindo formas de agir que descobri em alguma improvisação anterior ou que previ muito antes de realizar?).

Deixo de lado a câmera. Acredito nesse momento ser mais importante estar atenta às minhas sensações do que às imagens. Como me proponho estar mais próxima do público nesse ciclo de criação (comento sobre isso em breve), opto por não usar a câmera, confiar nas minhas percepções e compará-las com as que tiver no ulterior contato com a plateia usando a máscara expressiva.

Depois de um tempo, inspirada pelas experimentações com o Método das Transferências na dança e na criação das narrativas, opto por inclui-lo com mais consciência nos Jogos com a máscara neutra.

Explico porque digo "com mais consciência": na pedagogia de Lecoq, a máscara neutra é uma ferramenta muito utilizada para explorar o Método das Transferências. Utilizando essa máscara, nós pesquisamos, durante grande parte do primeiro ano de formação, as dinâmicas dos elementos da natureza (água, terra, fogo, ar), dos materiais (como a madeira, o plástico, o aço, o azeite) e até cores, poesia e música, como já comentei. Realizamos também diversas improvisações cujas narrativas se passam em distintas paisagens imaginárias e, nesses casos, somos sempre orientadas a explorar as transferências dos principais elementos que compõem esses espaços.

Na Viagem Elemental, por exemplo, considerada o tema piloto da máscara neutra por Jacques Lecoq, essa prática é abordada com bastante clareza:

> "A natureza fala diretamente ao neutro. Quando atravesso a floresta, eu sou a floresta. No topo da montanha, tenho a impressão de que meus pés são o vale e de que eu sou, eu mesmo, a montanha. Uma pré-identificação começa a surgir." (LECOQ, 2010, p. 76)

Trata-se de uma jornada imaginária. Se olharmos para o espaço onde a improvisação ocorre sem convocar nossa imaginação, só veremos a atriz com

a máscara e um espaço onde não há nada mais. Dessa forma, para que a viagem se concretize em sua poesia imaginária, todos os outros elementos que compõem a narrativa (os espaços, as ações, o roteiro) devem ser revelados pelo corpo-máscara enquanto age e se movimenta, alimentado pela imaginação.

É através das ações que essa narrativa é revelada, mas, como sugere Lecoq, não apenas o que fazemos, mas como fazemos nos ajuda a contar essa história. Sobre isso já falamos algumas vezes.

Portanto, como já mencionei, realizo as improvisações com a máscara neutra nessa etapa da pesquisa, colocando bastante atenção no Método das Transferências.

Escolho a Viagem Elemental como principal roteiro a ser improvisado no presente ciclo e, num primeiro momento, dou atenção, principalmente, para as transferências dos elementos principais das paisagens por onde a máscara passa.

Quando transfiro as dinâmicas internas desses elementos para o corpo (o mar, a montanha, a floresta, o rio, o pôr do sol), como propõe Lecoq, também construo com mais aproximação e detalhes, esses espaços na minha imaginação e, por isso, passo a conhecê-los mais profundamente.

Consequentemente, eles influenciam a forma como realizo minhas ações e, para além disso, quando utilizo a ideia "quando atravesso a floresta, eu sou a floresta", proposta pelo pedagogo francês, a floresta é revelada através de mim. Portanto, crio novas camadas de qualidades expressivas que me ajudam a construir "dentro" (através de imaginação, sensações) e "fora" de mim (através de músculos, ossos, articulações, olhar etc., responsáveis por fazer visíveis as ações) esses espaços que percorro durante a cena.

Mesmo ainda sozinha em sala de ensaio, reflito que criar essas camadas é, também, poder oferecê-las ao público: esses matizes diversos revelados pelo corpo oferecem mais possibilidades para a espectadora criar, também em sua imaginação, os espaços que visualiza na narrativa, enquanto a improvisação acontece.

Por isso, passo a dizer que a máscara neutra é o "ESPELHO DO MUNDO".

"O grande tema piloto da máscara neutra é a Viagem elemental. Nessa viagem pela natureza, andamos, corremos, escalamos, saltamos. Esse tema é interpretado individualmente, sem interferências dos outros atores, mesmo que vários alunos o façam ao mesmo tempo. Ao nascer, vocês saem do mar e descobrem, ao longe, uma floresta, para onde vão se dirigir. Vocês cruzam a areia da praia, e depois entram na floresta. Ali, em meio a árvores e outras plantas que, progressivamente, vão se tornando cada vez mais densas, vocês buscam a saída. De repente, uma surpresa: vocês saem da floresta e encontram uma montanha. Vocês 'absorvem' a imagem dessa montanha, depois se põem a subi-la; os primeiros aclives, suaves, até os rochedos, chegando até a parede vertical, que é preciso escalar garimpando. No topo da montanha, descortina-se uma vasta paisagem: um rio que atravessa um vale, mais adiante a planície e, por fim, no fundo, o deserto. Vocês descem a montanha, atravessam a correnteza do rio, andam na planície, cruzam o deserto e, ao final, o sol se põe." (LECOQ, 2010, p. 75)

"Toda a qualidade de representação estará na habilidade do ator de colocar em jogo esta vida secreta, escondida **por trás da primeira imagem reconhecida**. Para mimar o mar, por exemplo, não se trata de imitar as ondas no espaço com as mãos para fazer compreender o que é o mar, mas de **captar os diferentes movimentos e reverberar seus ritmos mais secretos em todo seu corpo, fazer o mar viver nele e, pouco a pouco, tornar-se o próprio mar, como propunha Lecoq.**" (SACHS, 2013, p. 89)

Noto que essa proposição provoca o estreitamento da relação corpo-máscara-espaço, possibilitando a existência de um sistema-cena mais coeso e integrado. Por isso, intuo que, se convoco essa prática para uma improvisação com máscara diante do público, terei mais elementos para fazer dela um Jogo vivo e potente.

Num segundo momento, passo a transferir para as ações também a dinâmica interna observada em objetos e elementos menores, sobre os quais ajo ou que manipulo enquanto faço o percurso da Viagem Elemental. A concha da praia, o arbusto da floresta, a formiga, o pássaro que vejo, o barco que passa no rio…

Novamente, o corpo é preenchido pela conjunção de forças, espaços e ritmos observada em cada um desses objetos. O movimento "imaginação provoca sensação, sensação provoca imaginação e ambas provocam ação" deixa minhas ações mais vivas e cria novas camadas expressivas de composição. É importante dizer que isso tudo só acontece quando estou ancorada pela atenção e porosa.

"Centelha: Narrativa-Mundo" na Viagem Elemental da máscara neutra

No terceiro experimento com a máscara neutra, resgato a proposta "Centelha: Narrativa-Mundo": além de transferir as dinâmicas internas daquilo com o que me relaciono para minhas ações, também aproveito a relação com alguns objetos/elementos reais do espaço em que me encontro (sons da rua, objetos da sala, cheiros, temperatura) para estimular a criação de imagens internas e, consequentemente, a criação de ações, sempre apoiada pelo roteiro da Viagem Elemental.

Eu (corpo-máscara neutra) caminho pela praia depois de sair do mar. Olho para o céu. Vejo a lâmpada

da sala de ensaio e imagino **o sol. Viro o rosto porque a luz é muito forte. Está quente esta manhã.**

.

.

Avanço por entre as árvores da floresta. Ouço o barulhinho dos morcegos que moram no telhado do espaço onde estou ensaiando. **Olho para o céu e vejo passarinhos que piam ao voar de galho em galho. Um deles desce e pousa em minha mão.**

.

.

Ainda caminho pela floresta. Passo sobre um colchonete macio que está no chão. **Sinto o lodo, atravesso pela margem do manguezal e brinco com os caranguejos.**

Essa experiência é muito interessante e empolgante. Faço a Viagem Elemental há anos e sempre busquei um Jogo vivo com ações inéditas, mas muitas vezes caía em um universo de ações bastante conhecido. Algumas vezes, repetia ações que já havia feito muitas vezes e conseguia recriá-las com potência. Mas, mesmo muitas vezes criando ações vivas, na maioria do tempo transitava por paisagens muito semelhantes – na floresta, por exemplo, relacionava-me com árvores, pássaros, pedras.

Inserir a proposição "Centelha: Narrativa-Mundo" na Viagem Elemental da máscara neutra me auxilia a criar, com certa facilidade, outras paisagens e ações que nunca havia criado. Ao associar a imagem de um objeto do espaço com a imagem de algo que pode estar no espaço imaginário da cena, me tira do universo clichê que eu costumava reproduzir, ainda que estivesse porosa e potente durante a improvisação. Aparecem mangues, emaranhados de galhos que levam a um barranco e caranguejos. No rio, vejo passarem barcos de vários tipos (sempre incluo a contemplação de um barco atravessando o rio como ponto obrigatório pelo qual a máscara deve passar no roteiro da Viagem Elemental).

Mais uma vez, fico atenta ao ciclo *Jo, Ha, Kyu* presente nas ações e em cada etapa do roteiro. Dessa forma, busco encontrar os tempos justos para que esses elementos externos perturbem a cena quando eu acho que é necessário e positivo.

→ Jornada elementar c/ ações perturbadas ou criadas a partir dos elementos externos.

Primeiro acredito que seja um trecho muito bom porque tenho que seguir uma linha de ação que já existe e preenchê-la com pequenas ações que são criadas a partir da perturbação dos elementos externos.

(sempre a primavera, nunca as mesmas flores)

Há, portanto, a necessidade de atenção tanto à escritura da jornada, que deve ser respeitada quanto às novas ações e aos elementos externos que as provocam. E ainda a atenção ao corpo e espaço para sustentar o jogo da máscara - a presença.

Quando todas essas atenções se encaixam o jogo é potente; crio novas ações que saem dos padrões de ação que costumo criar. Fico presente e viva no jogo. Brinco e me divirto mais. Percebo mais qualidade pela variação de matizes e apropriação das dinâmicas no corpo. Os "cortes" são mais profundos e inteiros, totais.

Lembro que sempre tenho a consciência da totalidade da história/escritura base e, portanto, a criação fica (ou parece ficar) coerente.

59. Diário de bordo

(junho de 2018)

Nem sempre a cena flui harmonicamente com essas interferências, mas o tempo de prática vai aprofundando as percepções e o Jogo passa a ficar mais fácil, leve e divertido.

Por fim, esta proposta se revela coerente e eficaz na preparação para o Jogo com a meia máscara expressiva, porque também me propõe produzir ações inéditas dentro de um roteiro que já existe e que tem uma progressão preestabelecida.

Este roteiro exige que eu recrie ações que obrigatoriamente devem ser realizadas (subir a montanha, ver o pôr do sol) e, ao mesmo tempo, me dá espaço para produzir ações diversas dentro de um contexto específico (ao atravessar a floresta, inúmeras ações podem surgir, por exemplo), mas, em ambos os casos, tenho uma narrativa a seguir e comunicar.

Portanto, essa perturbação dialoga com a proposta que investigo neste trabalho: produzir ações vivas na improvisação de um roteiro também preestabelecido, o *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão.*

Acredito ser importante frisar que, neste experimento com a máscara neutra, estou bem apropriada do roteiro – improvisei a Viagem Elementar inúmeras vezes, desde que comecei a pesquisar esta máscara – e, portanto, observo muita liberdade para criar sem me perder na narrativa. Ganho espaço e tempo para criar ações e divertir-me enquanto estou em Jogo.

Pra lá, o oceano!

CENTELHA E O ENCONTRO COM O PÚBLICO

Cara companheira de viagem, quantos passos demos até agora, não é verdade? Foram muitos.

Olho para o mapa desta jornada cujo caminho tem sido construído no próprio caminhar (bonito e intenso caminhar) e relembro o trajeto que trilhamos até aqui.

Nesse terceiro ciclo, tenho buscado aprofundar a relação corpo-corpo: percebo-me mais atenta ao que acontece em mim. Muitas vezes, consigo dançar aquilo que o próprio corpo demanda ou oferece, e ele mesmo é a perturbação da própria criação.

Também tenho procurado aproximar a relação corpo-mundo. Os experimentos "Centelha" exigem que eu tenha respostas rápidas aos afetos dos elementos do espaço com os quais encontro durante minhas improvisações e, portanto, me provocam a estar mais porosa e atenta ao mundo ao meu redor e estimulam minha capacidade de composição com aquilo que se apresenta diante de mim.

A máscara neutra, minha fiel companheira, nesse terceiro ciclo me ajuda a compreender melhor possibilidades de estreitar a relação corpo-máscara--espaçoficcional-roteiro, relação que também busco entender e viver cada vez mais profundamente com a meia máscara expressiva no experimento cênico que exploro nessa investigação.

Sim, tenho percorrido um caminho intenso de preparação para o trabalho com Buba e, ao revisitá-lo, posso ver um diálogo coerente com as necessidades e desejos que têm me atravessado nesta pesquisa.

Para refrescar a memória, lembro: investigo proposições pedagógicas que me auxiliem na criação de ações durante a improvisação do roteiro *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*. Propostas que me auxiliem a descobrir, a cada Jogo, o que pode a máscara Buba graças a suas relações com a fábula, o peixe e todas as materialidades que atravessam seu campo de ação. Propostas que me ajudem a aprofundar as relações dos elementos do sistema-cena, principalmente aqueles para os quais olho com mais atenção nesse processo de pesquisa: o corpo, a máscara, o espaço ficcional, o roteiro e o público.

Paralelamente às práticas de preparação que descrevi até agora, portanto, trilho um caminhar que abarca experimentações com a máscara de Buba.

Nesse percurso, busco investigar propostas que contemplem os desejos que descrevi acima e, **a cada etapa dessa viagem, busco olhar para uma parte desse conjunto de relações**. Como dou bastante atenção para a relação corpo-corpo no processo de preparação, começo os novos experimentos com Buba investigando a relação corpo-máscara. Em seguida, aprofundo a pesquisa da relação corpo-máscara-espaço ficcional, depois incluo o roteiro.

– E o **público**? – Você pode se perguntar.

E eu te digo, acompanhante de viagem, que, nessa etapa de criação e pesquisa com a meia máscara, a relação com o público ganha muito mais atenção e, por isso, está presente e é investigada em quase todos os experimentos que realizo.

Antes de relatar e discutir esses experimentos, no entanto, gostaria de falar um pouco mais sobre essa relação.

Sabemos que, para o fato teatral acontecer, precisamos que três elementos essenciais coexistam: espaço, artista e público.

No segundo ciclo desta pesquisa, estive a maior parte do tempo sozinha em sala de ensaio, experimentando práticas diversas e também a cena e, por isso, precisei encontrar caminhos para trabalhar com a máscara sem um olhar externo. Contudo, sempre soube que só poderia ver de fato a cena viva e potente na presença da plateia e, inclusive, que esses olhos outros me ajudariam muito a fazer essas criações acontecerem.

Portanto, sim, todo o processo que realizei em sala de ensaio aconteceu sobre um "sistema cênico" incompleto. Ali, o sistema era composto pelos subsistemas corpo, máscara, roteiro e espaço ficcional, e o público de fato não estava. No entanto, essa experiência foi muito importante para que eu me preparasse para o encontro com a plateia.

Por isso, nesse terceiro ciclo de criação, opto por estar diante de espectadoras quantas vezes me forem possíveis e realizo inúmeras demonstrações de processo ao longo desse momento do caminhar. Essa plateia com quem divido o trabalho é composta por convidadas que trabalham ou não, familiarizadas ou não com as artes da cena e o universo das máscaras.

Nesse percurso, os novos procedimentos vão sendo criados a partir dessa relação, das minhas percepções e das devolutivas que recebo a cada encontro.

Também acho importante expor a forma como a presença da plateia é pensada nesta investigação.

Primeiro, neste trabalho, o público não é tratado como aquele que apenas assiste ao espetáculo. Para entendermos isso, precisamos lembrar que,

nesta pesquisa, estamos nos referindo ao ato cênico como um sistema, uma rede de afetos composta por elementos diversos em relação e que, juntos em um processo de afetarem e serem afetados, adquirem uma terceira propriedade que é o que chamamos aqui de Cena ou Jogo.

Como disse, o público é parte desse sistema e, portanto, dessa rede que afeta e é afetada. Assim sendo, não pode ser apenas receptor daquilo que acontece "no palco" da mesma forma que eu, atriz, não sou só transmissora daquilo que acontece na cena. Para além disso, nesta pesquisa, a plateia é entendida como participante do ato cênico e este, por sua vez, pressupõe um entrelaçamento entre atriz e espectadora, assim como sugere Eleonora Fabião:

> "O espectador não é vidente ou visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se." (FABIÃO, 2010, p. 323)

Dessa forma, as ações que crio são completamente relativas a todos os elementos que compõem o sistema cênico, inclusive à espectadora. Além disso, o público tem um papel ativo no evento teatral e exerce uma influência significativa no acontecimento do experimento cênico.

Neste trabalho, também entende-se a atividade da espectadora à medida que ela cria, enquanto assiste, a própria obra ou, como sugere Rancière (2012, p. 17) ao falar do Espectador Emancipado, "compõe o próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si":

> "A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema

que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é porposto." (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Assim sendo, a cena não é vista aqui como algo a ser transmitido por mim e recebido pelo público, a cena é essa terceira propriedade que não pertence a nenhuma das partes envolvidas no sistema e não depende de apenas uma para viver. Ela surge justamente de todas essas relações ativas e receptivas ao mesmo tempo e acontece "entre" artista e plateia.

> "[...] a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramatúrgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem ser vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá 'em', mas 'entre', ela funda um 'entre-lugar'. Ação cênica é co-labor-ação." (FABIÃO, 2010, p. 323)

"Na lógica da emancipação, há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer trasmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito." (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

Há mais um ponto que gostaria de destacar sobre a presença da espectadora nesta pesquisa: além de ser vista como participante ativa desde o início deste trabalho, ao longo do caminhar vou abrindo mais espaços para que essa participação aconteça, e o público vai sendo colocado com cada vez mais clareza e evidência como cocriador da obra.

Para que isso seja compreendido com mais nitidez, começo a relatar sobre os procedimentos criados para as improvisações com meia máscara neste terceiro ciclo da jornada.

Como comentei, o relato a seguir está dividido em três etapas. Em cada uma delas faço um recorte de uma parte do conjunto de relações que acontecem no sistema cênico, baseada nas relações para as quais estamos olhando nesta pesquisa. A primeira delas é a relação

× *RELAÇÃO CORPO-MÁSCARA-PÚBLICO*

Além do desejo e da necessidade de estar diante de olhos outros, diante do público, essa proposição surge, principalmente, por quatro outros desejos e necessidades detectados ao longo dessa trajetória de investigação.

Primeiro a de aprofundar a relação corpo-máscara que, segundo minhas percepções e a da maioria das pessoas que assistiram às demonstrações de trabalho, ainda está bastante fragilizada. Intuo que, quanto mais improvisar com Buba, quanto mais colocá-lo em Jogo principalmente diante do público, mais compreenderei e aprofundarei a relação entre as linhas da máscara e meu corpo.

A segunda necessidade é a de criar novas ações. As pessoas que assistiram às demonstrações de trabalho que fiz até agora querem saber mais sobre essa situação e sobre essa máscara. Até agora tenho ações claras no início do roteiro – quando Buba se prepara para sair para a viagem – e no fim – quando Buba come o peixe e volta a sua vida solitária –, mas há algumas partes dessa estrutura que podem ser preenchidas por novas ações. O que acontece nessa espera pelo Oceano? Como se revela a relação entre Buba e o capitão nessa situação? O que fazem juntos durante essa viagem? Tudo isso pode ser revelado através das ações da máscara.

Também, a proposição surge da necessidade de me relacionar com outra pessoa em cena. Como já vimos, a máscara reage àquilo que encontra no campo de Jogo. Entre essas materialidades presentes no espaço, ela nor-

malmente reage a outras máscaras e, muitas vezes, é difícil improvisar e criar uma fábula que avança, uma narrativa que progride, se a máscara não tem à quem reagir. Por estar sozinha nesta cena cuja história propõe a relação entre um marujo (máscara Buba) e um capitão (e este último é um peixe de plástico que não me entrega ações reais sobre as quais eu possa reagir), meu trabalho é dobrado: devo criar as minhas ações e as ações do meu companheiro de Jogo (o peixe) à quem devo, além de tudo, dar vida.

"Mas o jogo / a interpretação, só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial: reagir é realçar a proposta que vem de fora. O mundo interior revela-se por provocações que vêm do mundo exterior." (LECOQ, 2010, p. 61)

E, por último, as propostas surgem na relação com a ideia dos experimentos "Centelha": as materialidades do espaço de Jogo são perturbações em potencial para a criação, e o público é uma dessas materialidades. A ideia aqui é aproveitá-lo ainda mais como provocador das improvisações.

Por isso tudo crio o procedimento descrito a seguir.

Sugiro que você assista ao vídeo "Público-Capitão" da playlist "Máscara-Mundo, Cena-Mundo".

Centelha: o público é o capitão!

Nessa proposta, convido minhas convidadas da plateia a participarem da improvisação do experimento cênico improvisando as falas do peixe capitão.

Explico como isso acontece.

O experimento é composto por quatro etapas:

1. Preparação do público.

A etapa "preparação do público" não acontece desde a primeira vez que proponho esse experimento. Ela é inserida depois de alguns encontros experimentando esse procedimento, porque, nas primeiras vezes que ele acontece, as participantes apresentam certa dificuldade de entrar no Jogo, mesmo as que já estão familiarizadas ou são profissionais das artes da cena. Nesses primeiros encontros, apenas explico o que será realizado e já convoco as pessoas para improvisarem comigo, criando as falas do peixe capitão. No entanto, em diversos momentos, noto que elas não se sentem à vontade em participar e, portanto, não propõem falas ou não respondem às perguntas de Buba.

Considero a situação completamente compreensível e, em busca de uma solução, experimento criar um momento de preparação para essas pessoas se aproximarem do Jogo e do contexto da improvisação. Elaboro uma pequena sequência de jogos que aplico no início do encontro, antes de começar a improvisar a cena.

A sequência é a seguinte:

A. Roda e respiração: em círculo, nos olhamos e respiramos três vezes juntas.

B. Jogo do yá: ainda é feito em roda. Instaura-se um universo imaginário das artes marciais (nos cumprimentamos como mestres e discípulas, falamos em uma língua inventada inspirada no japonês), e o objetivo é que, uma de cada vez, direcione um dos quatro golpes existentes no jogo para alguma colega da roda. São eles: "yá!" (golpe direcionado com uma das mãos para quem está diretamente ao seu lado e que segue sempre a mesma direção), "handom!" (golpe que possui o movimentos de puxar as duas mãos fechadas na direção do peito e tem o efeito de devolver o golpe para quem acaba de enviar na sua direção), "Aih!" (golpe que consiste olhar através dos buracos formados entre polegar e indicador quando suas pontas se tocam. Ele, diferente dos outros, não é enviado para a companheira que está ao lado de quem envia, mas para a seguinte, ainda na direção que os golpes estavam fluindo) e "hayá!" (movimento de levar as duas mãos na direção do chão e levantar um dos joelhos entre as mãos, enviado também para a pessoa seguinte a que está ao lado, mas dessa vez na direção oposta da que os golpes estavam fluindo).

C. Dança siga o mestre: em fila, a pessoa que está na frente é a líder dos movimentos. Se desloca pelo espaço puxando a fila e movimentando-se, e aquilo que ela faz deve ser repetido ao mesmo tempo pelas colegas.

D. "Eu sou": formamos uma roda e temos a regra de criar, no centro dela, uma foto coletiva que revele um espaço: um barco em alto mar. Uma pessoa de cada vez vai até o centro da roda e se coloca como uma parte que compõe esse lugar sugerido: um objeto (barril, vela do barco, âncora), um personagem (marujo, tubarão, capitão), um outro elemento do espaço (a água, uma gaivota, o cheiro da maresia). Quando entram no espaço, as pessoas anunciam o que são e se colocam fisicamente ali, paradas e em relação às outras colegas.

Quando a foto é completada por todas as pessoas, recomeçamos o jogo buscando outros elementos desse mesmo lugar.

E. "Eu sou em movimento": a proposta é semelhante à anterior, com a diferença de que não se trata mais de uma foto, mas de uma cena em movimento. Cada uma se coloca como algum elemento de espaço e, independente do que sejam, podem agir e falar. Coloco mais uma regra: nesse barco, é necessário ter pelo menos um marujo ou maruja e um capitão ou capitã.

Noto a atmosfera mudar depois desses jogos. Nas vezes que incluo essa prática, as pessoas se engajam com mais facilidade no jogo seguinte, o de improvisar as falas do peixe durante a cena *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão.*

2. Improvisação da cena diante da plateia

Depois da preparação do público, improviso diante deles a cena *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*. Antes, conto para as participantes que essa improvisação é guiada por um roteiro de ações – um misto daquilo que criei em Barcelona com algumas modificações e novas ações que descobri ao longo dessa trajetória até agora – que contém pontos pelos quais devo passar obrigatoriamente. Contudo, conto também que sempre algo novo pode surgir ou ser adaptado durante a improvisação. Nesse momento, a plateia ainda não improvisa junto, apenas participa como espectadora.

3. Centelha: o público é o capitão!

Nesse momento convido a plateia para o Jogo. As regras são as seguintes: vou improvisar novamente a cena mas, agora que as participantes já estão familiarizadas com o enredo do experimento cênico, podem improvisar as falas do peixe capitão. Todas as pessoas podem criar falas em qualquer momento do Jogo, na hora que lhes der vontade, se lhes der vontade, contanto que tenham calma para se escutar e não falar juntas. Dessa forma, fica mais fácil para eu dialogar com cada uma.

A plateia continua sentada na frente e bem próxima de mim e da cena. Meu olhar direciona-se sempre para o peixe de plástico, mesmo que a voz venha de outro lugar do espaço.

As novas vozes do peixe, improvisadas pelas pessoas que se dispõem a participar do Jogo, me estimulam a criar inúmeras ações inéditas durante o experimento e me surpeendem muito em diversos momentos, exigindo respostas rápidas em reação às provocações feitas por elas. Em meio a essa criação, procuro encontrar momentos para trazer de volta alguma ação do roteiro e colocar-nos outra vez sobre a linha narrativa proposta.

Quando estou em relação com essas pessoas, naturalmente, fica muito mais fácil criar ações e falas com Buba em reação àquilo que se apresenta.

4. Volto a improvisar a cena diante delas, agora sem sua participação direta nas falas do peixe, mas incluindo as novas ações que surgiram no Jogo anterior.

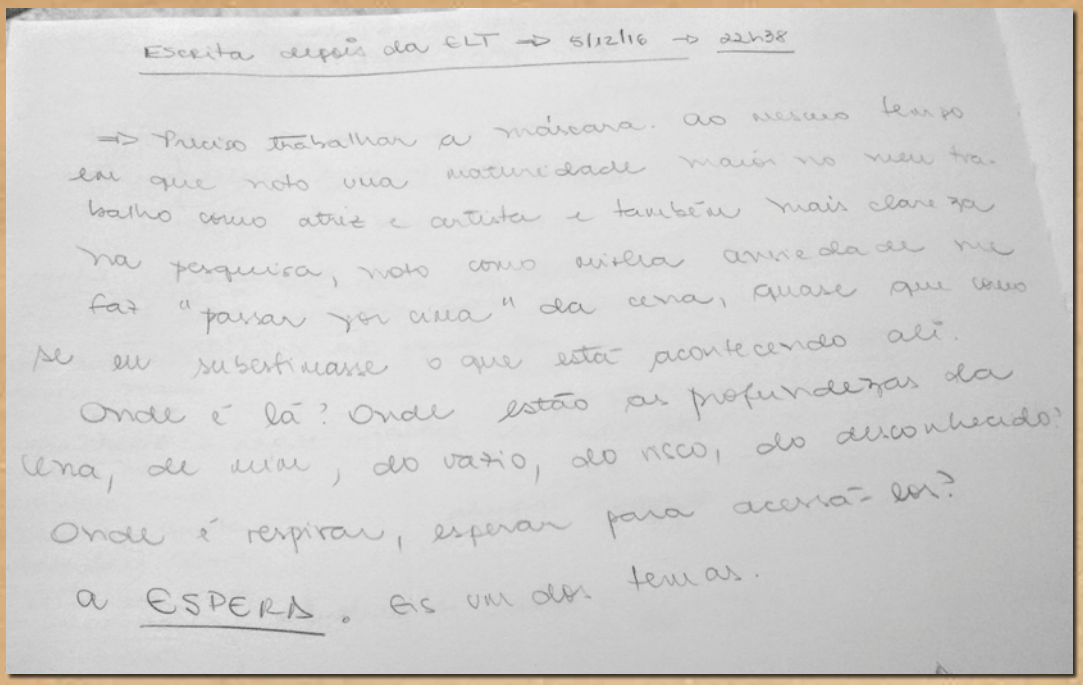
Durante a improvisação, incluo aquilo que lembro e, portanto, fica claro para mim o que me foi mais significativo do experimento com o público, que pode ser incluído (ou não) permanentemente no roteiro.

Contudo, não considero incluir definitivamente no roteiro apenas aquilo que lembrei de recriar na terceira improvisação. Se, num momento posterior, lembro-me de outra ação interessante, experimento realizá-la em novas improvisações, mesmo sozinha na sala de ensaio. Com essa prática, resgato a proposta de aprofundar a criação da escritura cênica através de um **processo em espiral**: a cena é improvisada em sua totalidade diversas vezes e a cada uma delas, novos elementos são incluídos e agregados para provocar a criação.

No início desses experimentos, a maioria das devolutivas que recebo é a de que o Jogo improvisado com as outras pessoas fica mais vivo e fluido do que quando estou sozinha. Também dizem que quando improviso a primeira vez antes da relação com as novas vozes do peixe, normalmente estou mais presa à forma da máscara.

Durante o Jogo com as outras pessoas, a forma passa a ser mais preenchida e, quando volto a improvisar sozinha, mesmo que um pouco de vida ainda se perca, se comparado à improvisação anterior, estou mais conectada e a máscara comunica mais.

Ainda assim, as devolutivas do início do período com essa prática apontam momentos em que me perco dela, em que me esqueço das matrizes fundamentais “Olhar, desejo, ação”, em que ignoro as ações para dedicar-me demasiadamente às falas e também apontam a presença de alguns “vícios de movimento” que revelam com muita evidência a identidade da atriz que está por trás do objeto.

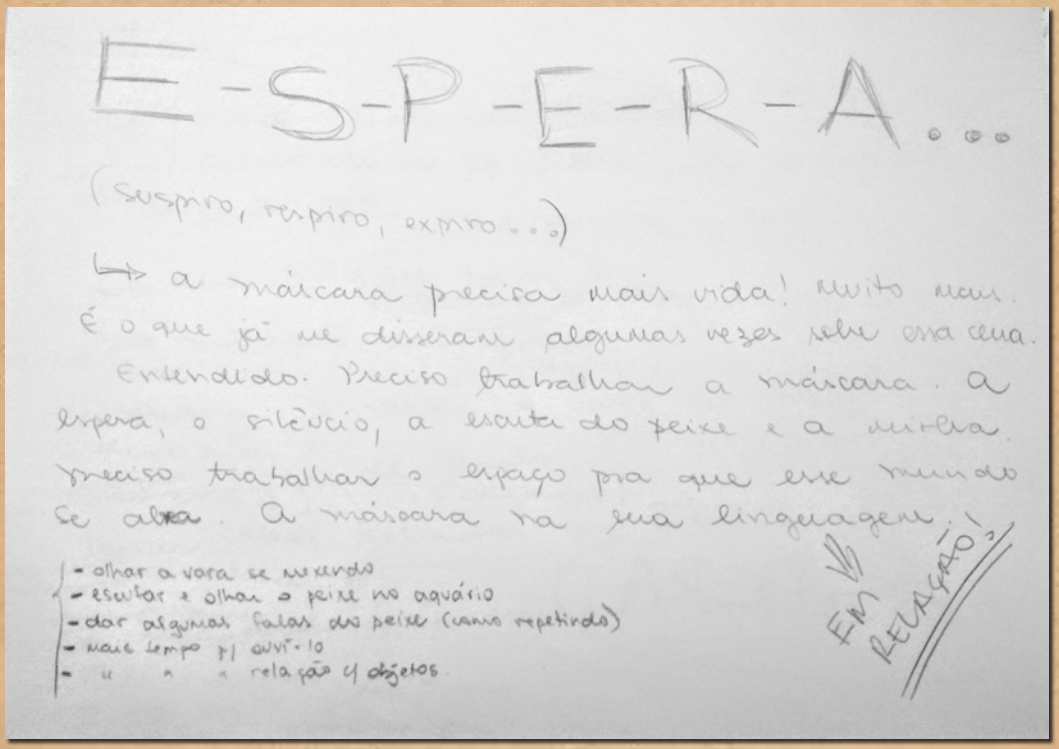


Escrita depois da ELT → 5/12/16 → 22h38

→ Preciso trabalhar a máscara. Ao mesmo tempo em que noto uma maturidade maior no meu trabalho como atriz e artista e também mais clareza na pesquisa, noto como minha ansiedade me faz "passar por cima" da cena, quase que como se eu substituísse o que está acontecendo ali.

Onde é lá? Onde estão as profundezas da cena, de mim, do vazio, do risco, do desconhecido? Onde é respirar, esperar para acessá-los?

A ESPERA. É um dos temas.



E-S-P-E-R-A...

(suspiro, respiro, expiro...)

↳ a máscara precisa mais vida! Muito mais. É o que já me disseram algumas vezes sobre essa cena.

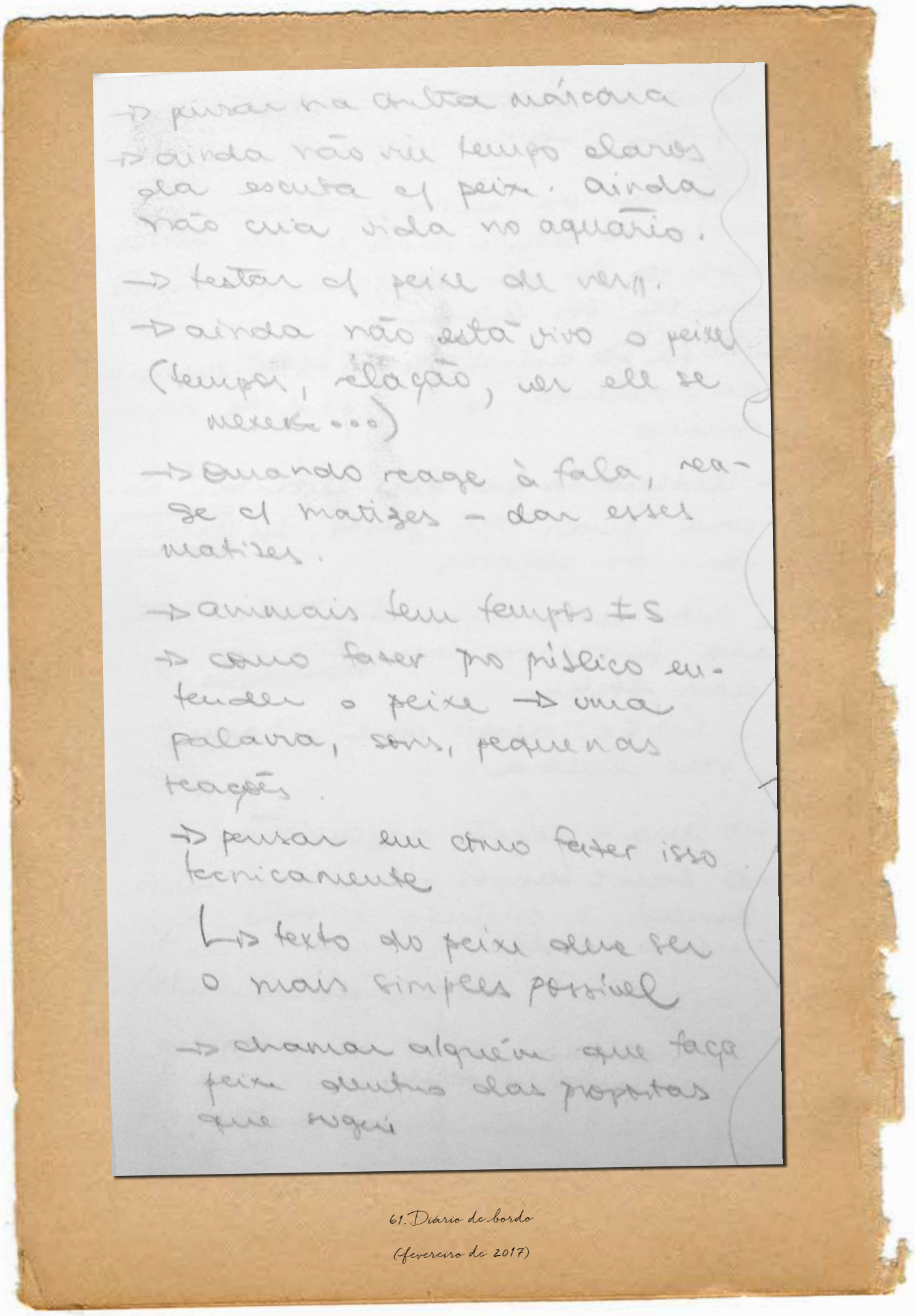
Entendido. Preciso trabalhar a máscara. A espera, o silêncio, a escuta do peixe e a minha. Preciso trabalhar o espaço pra que esse mundo se abra. A máscara na sua linguagem.

- olhar a vara se mexendo
- escutar e olhar o peixe no aquário
- dar algumas falas do peixe (como repetindo)
- mais tempo p/ ouvi-lo
- " " " relação c/ objetos

Em relação!

60. Diário de bordo

(dezembro de 2016)



→ pensar na outra máquina
→ ainda não vi tempo claros da escuta do peixe. Ainda não via vida no aquário.
→ testar o peixe do vento.
→ ainda não está vivo o peixe (tempos, elação, ver ele se mexe...)
→ Quando reage à fala, reage a matizes - dar esses matizes.
→ animais tem tempos ±s
→ como fazer pro público entender o peixe → uma palavra, sons, pequenas reações.
→ pensar em como fazer isso tecnicamente
↳ texto do peixe deve ser o mais simples possível
→ chamar alguém que faça peixe olhando das propostas que sugeri

61. Diário de bordo

(fevereiro de 2017)

Analisando o contexto e os comentários recebidos, noto que essas desconexões e necessidades da fala relacionam-se em grande parte à ansiedade que emerge quando estou diante do olhar do público – até agora trabalhei na maioria do tempo sozinha. Percebo que, nesta situação, devo resgatar a calma e o silêncio que me propõe a máscara neutra (esse foi um dos motivos pelos quais insisti na preparação com essa máscara, se lembra?). E devo resgatar também a calma adquirida pela atenção à progressão *Jo, Ha, Kyu*.

Ao mesmo tempo, ao longo do tempo em que me relaciono com o público neste e em outros experimentos que relato posteriormente, ao improvisar a cena tantas vezes, vejo a relação corpo-máscara se estreitar.

Primeiro noto que vou me apropriando das possibilidades de relação entre o corpo e as formas, as linhas e a dinâmica interna da máscara.

A relação entre o corpo e a máscara não diz respeito apenas à forma das posturas do corpo. Assim como vemos nas cores e na arquitetura, o objeto máscara possui uma dinâmica interna que compreende relações de força, espaço e ritmo que também deve ser transferida para o corpo nessa composição.

A união entre essa dinâmica interna e as combinações formais entre meus ossos, músculos e articulações que melhor se ajustam ao rosto da máscara é o que proporciona que essa máscara ganhe vida e comunique a forma como existe na relação com objetos e situações.

Também não posso negar que a qualidade da máscara nova ajuda muito para que isso aconteça. As linhas mais marcadas e suas combinações facilitam as percepções das formas e da dinâmica interna da máscara. Além disso, ter a referência do cachorro Boxer também me ajuda a criar o eixo da máscara que me serve como orientador para explorar posturas variadas enquanto improviso, sem perder a coerência entre corpo e máscara.

> "Muitas vezes baseadas em animais, elementos da natureza e traços geométricos assimétricos, uma máscara expressiva é um caráter singular, portanto vesti-la pede imediatamente que o corpo construa o que chamamos **eixo, isto é, uma estrutura básica, capaz de compor aquele rosto/máscara no restante do corpo.**"
> (VIANNA, 2017, p. 74).

Voltemos a falar da potência do experimento com o público para aprofundar a relação corpo-máscara.

Para que uma máscara viva e se comunique, duas camadas de qualidades expressivas devem existir mutuamente no corpo: a composta a partir da relação com as linhas, formas e dinâmica interna presentes no **objeto máscara** e a composta a partir da relação com as forças, espaços e ritmos compostos a partir do **estado** da máscara.

Explico melhor.

Já vimos neste trabalho que a máscara expressiva se relaciona com o mundo a partir de três ações básicas: olhar (olha pelo nariz, vê e enxerga aquilo com o que se relaciona), desejar (é afetada pelo que vê, isso causa uma aproximação ou distanciamento do objeto), agir (reage a partir de como aquilo lhe afeta).

Também vimos que, quando a máscara expressiva é afetada por aquilo que viu, a sua forma de estar naquela situação se altera, ou seja, ela passa de uma forma de **estar** no mundo diante de determinadas circunstâncias para outra forma de estar no mundo.

O **estado**, portanto, é uma **maneira de estar passageira** da máscara, que emerge do contato e do afeto que uma situação específica provoca sobre ela e que pode mudar se uma nova situação lhe afetar de outra forma.

"Quando é afetada, seu estado percorrerá dois caminhos básicos: ou se intensificará ou se transformará em outro estado. Portanto, uma máscara expressiva ao ser afetada não permanecerá do mesmo jeito que estava." (VIANNA, 2017, p. 77)

Como não podia ser diferente, os estados da máscara também são revelados a partir da relação entre forças, espaços e ritmos do corpo acionados por meio de músculos, ossos e articulações.

"Uma máscara fica melhor ou pior do que estava. Gosta ou não gosta, quer ou não quer o que viu. É através do que o corpo faz que poderemos ver o que lhe acontece. Fazer alguma coisa com o corpo significa acionar mais movimentos musculares, que podem ser mais lentos ou mais rápidos, sem serem aleatórios." (VIANNA, 2017, p. 125)

Lembremos a forma como pensamos força, espaço e ritmo nessa pesquisa: a força é o que provoca o deslocamento de um corpo ou a mudança

da sua forma. O espaço é a localização desse corpo, que pode ocupar maior ou menor área. E o ritmo é uma "cadência de movimentos que se desenvolve em intervalos de tempo periódicos ou não" (VIANNA, 2017, p. 134)

Para pensarmos a construção de uma narrativa da máscara através do corpo a partir dos seus estados, podemos resumir as qualidades de força em quatro elementos que podem ser organizados em combinações diversas e somados ao ritmo e ao espaço: peso (relacionado com a força da gravidade, vetores para baixo), leveza, (relacionado com os vetores corporais que se direcionam para cima), expansão (para fora) e contração (para dentro).

> "Com esses quatro elementos – peso, leveza, retração e expansão - conseguimos construir uma narrativa corpórea, fazer a máscara nos mostrar o que vê, o que isso lhe causa e sua reação. Por exemplo, se uma máscara foca um objeto e expande seu corpo, isso pode nos dar a sensação de que ela 'sente' prazer, ou se ela foca um objeto e retrai o corpo, podemos ter a sensação de que ela 'sente' medo." (VIANNA, 2017, p. 128)

No entanto, no jogo com a máscara expressiva é necessário que essas combinações de força, espaço e ritmo que revelam o estado da máscara não sejam executadas desconectadas da conjunção entre forças, espaços e ritmos que surgem da relação entre o corpo e o objeto que está no rosto. Se Buba vê o peixe, se alegra, e seu corpo se expande, essa expansão precisa se ajustar à forma e à dinâmica interna que o objeto máscara propõe.

Esses ajustes e a relação entre as duas camadas de qualidades expressivas que surgem da relação corpo-máscara (as que partem do objeto e as que partem dos estados) são compreendidos por mim à medida que repito as improvisações nos experimentos e relações com o público.

Além disso, a busca por respostas rápidas suscitada pelas provocações desses participantes no papel de peixe capitão, além de trazerem uma dinâmica mais leve e divertida para o processo de criação, ajudam-me a compreender como Buba se afeta em cada situação e me colocam também em um estado de mais urgência na improvisação. A união desse estado com a maior compreensão da relação corpo-máscara adquiridos nesse processo promovem mais liberdade e vida para o Jogo.

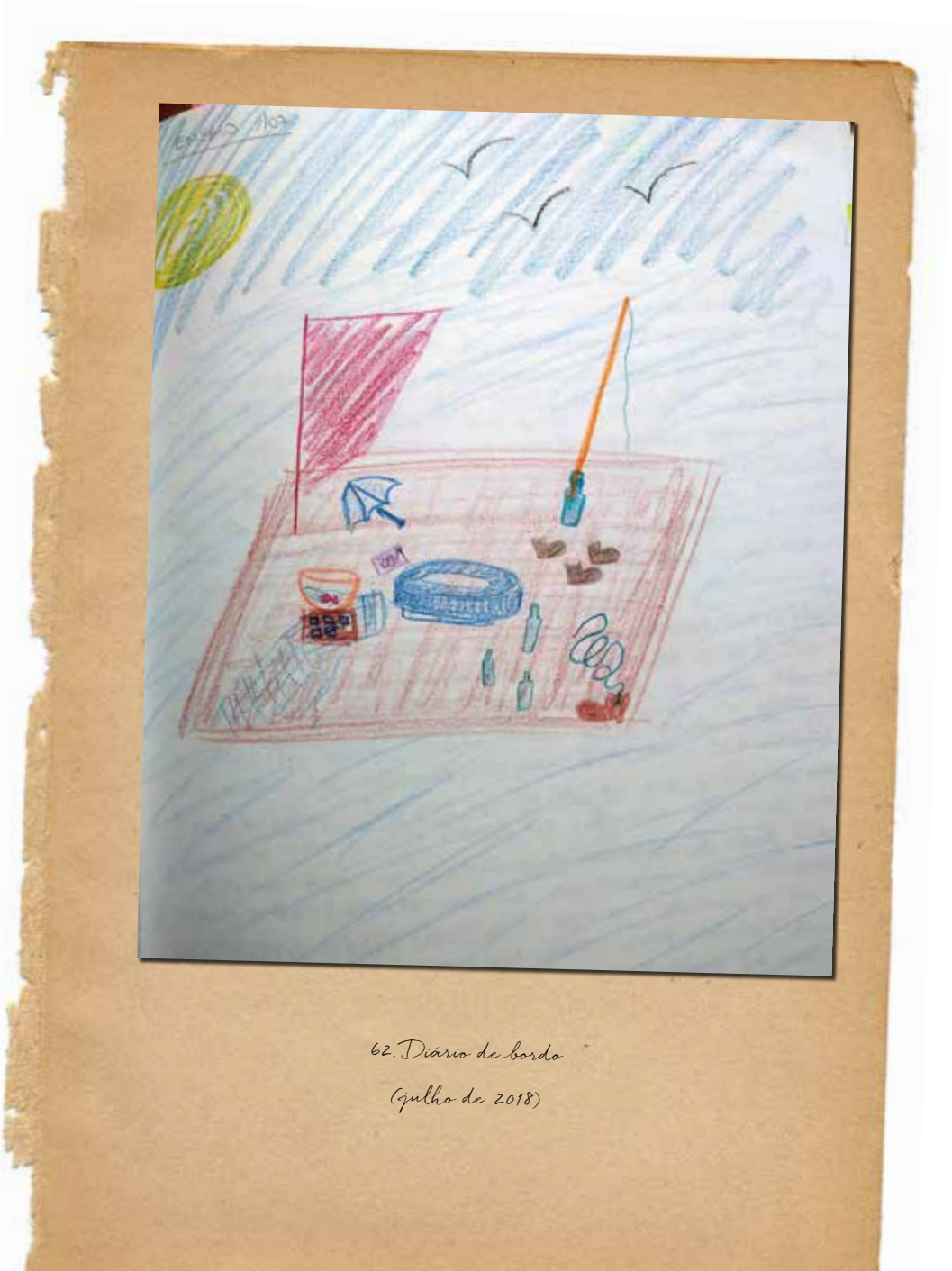
Buba vai ganhando vida ao longo desse caminhar e, com o tempo, as devolutivas começam a se transformar. As críticas do público deslocam-se para outros pontos e algumas vezes escuto comentários positivos em relação à conexão corpo-máscara. Aos poucos e ao longo do caminhar, a atriz vai sendo cada vez menos vista por trás de um objeto de papel. Vê-se Buba.

> “Para descobrirmos o que elas [máscaras] podem ou não pode e o quanto podem ou não, temos que nos colocar em situações diversas para experimentar suas reações. Assim, por mais que conheçamos uma máscara é no momento que a usamos que descobrimos o que somos capazes de propor para revelar como ela se afeta.” (VIANNA, 2017, p. 76)

× *RELAÇÃO CORPO-MÁSCARA-ESPAÇOFICCIONAL-PÚBLICO*

Retorno ao método das transferências

Ao falar “espaço ficcional” neste trabalho, refiro-me ao espaço imaginário em que transcorre a fábula. No nosso contexto, ele é composto pela cenografia – o barco e seus objetos – e por paisagens que devem ser construídas na imaginação – na minha e possivelmente na de quem assiste. Mesmo que esses espaços sejam visualizados por mim e pelas espectadoras imaginariamente de formas diferentes, para que se acompanhe a narrativa da cena, é necessário que estabeleçamos algumas paisagens comuns.



62. Diário de bordo
(julho de 2018)

Vimos que nos experimentos com a máscara neutra, conheci melhor os espaços imaginados e pude traduzi-los através do corpo ao transferir suas dinâmicas internas para minhas ações. Neste contexto, ao estimular mais profundamente a imaginação e despertar sensações, o processo da transferência também foi efetivo para provocar a criação de ações sobre um roteiro específico. Dessa forma, a utilização dessa perturbação resultou eficiente e coerente para estreitar a relação corpo-máscaraneutra-espaçoficcional.

Por isso, opto por incluí-la também nesta etapa do processo com a máscara expressiva a fim de verificar se é possível, e como essas relações podem ser aprofundadas nesse contexto.

Sigo a mesma sequência que experimentei na etapa de preparação e começo investigando a transferência da dinâmica interna das paisagens principais para o corpo.

Na minha imaginação, Buba está no mar, à deriva, sem nenhuma terra à vista. Um mar imenso cujo fim não aparece, é delimitado apenas pela linha do horizonte. Também vejo o céu, igualmente imenso. Às vezes azul, às vezes cinza e carregado.

Como também acontecia na experiência com a máscara neutra, ao transferir a dinâmica da paisagem para o corpo, compreendo por ele as qualidades deste espaço e a relação imaginação-sensação-criação também se estabelece.

Contudo, diferente do que acontecia com aquela máscara, dessa vez a transferência da dinâmica do mar (ou do céu, se for com ele que esteja me relacionando) e as consequentes qualidades expressivas que ela gera devem acontecer em diálogo com as outras duas camadas de qualidades expressivas exploradas no experimento anterior.

Passamos a ter, então, três camadas de qualidades expressivas que preenchem o corpo-máscara interna e externamente nas suas relações com o espaço e que devem ser equilibradas, afetadas e entrelaçadas entre si durante as improvisações: as propostas pelo objeto máscara, as propostas pelos estados da máscara e as propostas pela dinâmica interna das paisagens do espaço ficcional. Dessa forma, a máscara de novo reflete o mundo a sua volta, mas dessa vez contaminada pela opinião que emite.

Vejamos: quando Buba vê o mar logo depois de colocar o peixinho no aquário, ele está cheio de alegria. Seu corpo possui um peso, uma postura e uma qualidade interna propostos pela máscara. O estado de alegria lhe convoca ações mais aceleradas e o corpo expandido. O mar, segundo mi-

nha imaginação, é imenso, misterioso e azul escuro e lhe propõe, segundo a interpretação que faço de sua dinâmica interna, forças com vetores para fora nas extremidades e vetores para dentro na região mais central do corpo. Possui um ritmo mais distendido do que o da alegria.

Ao entrelaçar e ajustar as três camadas de qualidades expressivas a que me referi, sempre amparada pela imaginação e porosa aos afetos, aproximo o corpo da máscara e do espaço ao mesmo tempo e com mais profundidade.

Faço o mesmo experimento na relação com os objetos do espaço com os quais Buba interage.

> O Jogo. Corpo-máscara na relação com as palavras que vêm da plateia: público é o capitão. Quando Buba tira o peixe da vara de pescar, escuta-se alguém improvisar a tosse e a falta de ar. Imediatamente a mão que segura o pescadinho começa a se mover: o bichinho se agita por estar fora da água. Ele é pequenino e frágil, seus movimentos são flexíveis e muito rápidos. Buba olha para ele e enxerga seus movimentos e sua forma de viver naquele momento. Quando entende a situação, corre para colocar o peixe no aquário.

A primeira coisa que faço (na relação com a máscara) ao tirar o peixe da vara de pescar é olhar para ele e imaginá-lo vivo, movendo-se afoitamente, como descrevi na situação acima. Buba tarda a perceber que o peixe está se engasgando. Sua primeira reação é conversar com ele dando-lhe as boas-vindas, feliz com a presença do novo companheiro. O estado de Buba é a alegria, a euforia. O corpo-máscara, nesse momento, tem seus vetores voltados para fora – o corpo está expandido para o exterior e para cima – e seu ritmo levemente agitado.

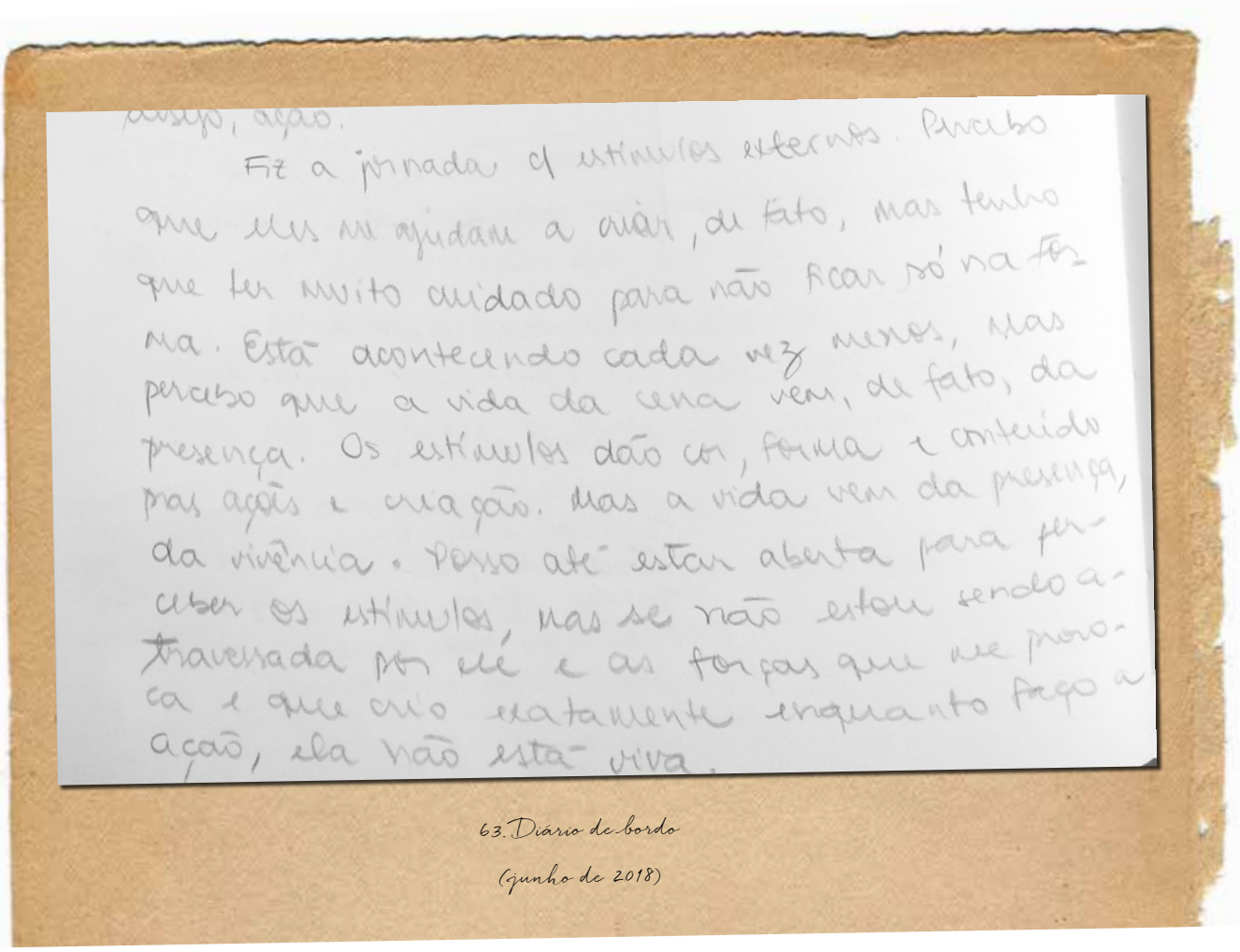
Essas qualidades revelam, à sua maneira, o estado em que Buba se encontra. Há também a camada de qualidades imposta pelo objeto máscara. E, para além disso, transfiro para o corpo-máscara a dinâmica interna deste peixinho com o qual me relaciono. Ela provoca no corpo um novo campo de forças, espaços e ritmos que envolvem oposições, densidades, desequilíbrios, sensações, tempos outros que o preenchem sem que ele perca as forças, apoios e tensões que dialogam com as linhas e estados da máscara.

Essa dinâmica não precisa ficar completamente explícita no meu corpo e, como já vimos, também não é uma representação do peixe agitado. Mas transferi-la para o corpo me ajuda a imaginar mais, viver a ação de forma mais presente e fluir na criação ou recriação de outras ações para compor a narrativa.

Outro exemplo: quando Buba percebe que o peixe está engasgado, assusta-se e corre para colocá-lo no aquário. Nesse momento, seu estado muda e seu corpo se contrai. Contudo, como durante a trajetória o peixinho ainda está em suas mãos e sua dinâmica interna ainda está sendo transferida para o corpo, essa mesma dinâmica se funde com o elemento "contração". O corpo-máscara está contraído, mas existe um outro campo de forças, espaço e ritmo que provocam uma pequena expansão e leveza.

Da mesma forma, meus músculos, ossos, pele, olhar, respiração, órgãos estão todos implicados e geram uma imagem com diversas camadas que serão também centelhas para o público criar, na própria imaginação, o que está se passando com Buba.

Assim, o método das transferências é inserido nesse processo para compor com as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras e as qualidades que o objeto máscara propõe.


espaço, ação.

Fiz a jornada c/ estímulos externos. Percebo que eles me ajudam a criar, de fato, mas tenho que ter muito cuidado para não ficar só na forma. Está acontecendo cada vez menos, mas percebo que a vida da cena vem, de fato, da presença. Os estímulos dão cor, forma e conteúdo pras ações e criação. Mas a vida vem da presença, da vivência. Penso até estar aberta para perceber os estímulos, mas se não estou sendo atravessada por eles e as forças que me provoca e que crio exatamente enquanto faço a ação, ela não está viva.

63. Diário de bordo

(junho de 2018)

Ao longo do processo noto que essa composição auxilia o estreitamento da relação corpo-máscara-espaçoficcional e que essa relação potencializa a criação de ações mais vivas.

Método das transferências e a voz da meia máscara expressiva

Nesse processo, a minha voz também é afetada por essas relações.

Quando estou em Jogo com a máscara, minha postura é alterada, os ritmos são alterados e consequentemente minha respiração também. Se estou conectada com essas alterações, minha voz também estará e será emitida a partir dessas relações.

Além disso, as transferências, a visualização do espaço, a mudança de estados e a própria relação com o objeto máscara provocam no corpo imagens e sensações reveladas por diferentes qualidades expressivas que preenchem as ações. Se novamente estou porosa e atenta, as qualidades expressivas produzidas pelo corpo também são produzidas pela voz, através dos sons e das palavras – a voz é parte da corpo e também é ação (e reação).

Além disso, assim como crio ações, a relação imaginação-sensação-criação também ocorre em relação ao texto. As relações provocam imaginação e sensações que provocam a criação de pensamentos e raciocínios verbalizados que complementam as ações físicas.

> "Pensemos que se a palavra existe como musicalidade, sentido, ritmo e outras possibilidades expressivas além do seu significado, quando dita por uma meia máscara também revela sua afetação e seu estado. O modo como uma máscara fala, nos mostra muito de sua vontade, seu prazer, sua dúvida, sua reflexão, seu medo etc. Ao sonorizar a palavra, a meia máscara nos faz ver seu sentimento, uma vez que o modo de pronunciar o que fala representa como ela está, como pensa e quem é naquilo que lhe acontece. [...] Atenção: quanto mais corpo, mais voz. Quanto mais palavra, mais corpo." (VIANNA, 2017, p. 92)

> "A utilização das meias máscaras nos remete a dois lugares de profunda atenção: um deles está em tudo o que vimos até agora sobre a consciência, desenvolvimento e aplicação do trabalho de nosso corpo. O outro ponto de atenção está na elaboração do pensamento para a construção de um raciocínio capaz de somar ao corpo o uso do som e da palavra, de modo que estes recursos da comunicação possam dialogar com seus movimentos, gestos, ações e reações." (VIANNA, 2017, p. 77)

A voz, portanto, também é afetada pela rede que contém, entre outras forças e materialidades, o corpo, a máscara, o espaço ficcional, o roteiro e o público. Pensá-la como corpo e estar conectada com ela enquanto improviso e sou provocada pelas perturbações é fundamental para que se estabeleça uma relação profunda entre corpo-máscara-espaçoficcional-roteiro-público e se possa criar uma cena viva.

✕ *RELAÇÃO CORPO-MÁSCARA-ESPAÇOFICCIONAL-ROTEIRO-PÚBLICO*

Roteiro: a viagem-mundo

O próximo elemento sobre o qual coloco minha atenção com mais destaque para continuar elaborando práticas que estimulem a criação de ações durante as improvisações do experimento cênico *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* e o estreitamento das relações entre os componentes básicos que compõem esse sistema-cena é o **roteiro**.

Como já vimos, para pensar o roteiro neste trabalho, inspiro-me na Commedia dell'Arte e, portanto, ele me serve como um guia, um mapa, uma trilha que possui pontos pelos quais devo passar obrigatoriamente enquanto improviso e que me orientam durante a criação.

Contudo, antes de relatar os caminhos que escolho para trabalhar sobre o roteiro deste experimento cênico, faço o convite para que visitemos com mais calma as ideias sobre "improvisação" e "*cannovacio*" da Commedia dell'Arte e a forma como essas ideias se entrelaçam com os pensamentos que permeiam essa pesquisa.

Inúmeras pesquisadoras do teatro já discutiram sobre o fato de haver ou não improvisação na atuação de artistas da Commedia dell'Arte, e entendo que, na maioria dos casos, essa discussão tem origem na própria forma de pensar o que é **improvisação**.

E o que é improvisar, afinal?

Durante minha trajetória como professora de teatro, tive a oportunidade de perguntar diversas diversas vezes para alunas iniciantes, recém-chegadas nos estudos e experimentações das artes da cena, o que elas achavam que significa "improvisar" no teatro. Duas respostas são as mais comuns:

criar uma cena espontaneamente, “do nada”, ou fazer adaptações caso alguma coisa aconteça na cena fora do planejado.

Pensemos na primeira opção: será possível, no teatro, criar alguma coisa a partir do nada, espontaneamente?

Se lembramos outra vez que, neste trabalho, pensamos a cena como um sistema, um campo de forças e materialidades que se relacionam, afetam e são afetadas e que, para o evento teatral possa existir, pelo menos três elementos dessa rede de afetos precisam estar presentes – artista, espaço e público –, já podemos supor que, o que quer que seja criado nesse campo, não será a partir “do nada”.

> “Além desses três elementos indispensáveis ao teatro, podem ser introduzidos outros, pelo ator ou pelo público, a fim de contribuir para o surgimento de ‘algo’, um objeto, uma música, um cheiro, etc. Assim, o nada é quase uma topografia impossível. Sempre há algo e é a partir da tranquilidade da observação do que já existe que a cena improvisada se constrói.” (MUNIZ, 2015, p. 24)

Dessa forma, pensar a improvisação nessa pesquisa é pensar na criação como composição; é, como já vimos, pensar que a ação é relativa e produzida pelo afeto.

Muitas coisas podem afetar a criação das ações em uma improvisação além dos três elementos que já citamos. O roteiro e a máscara, por exemplo, são alguns dos presentes no sistema do experimento cênico *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* e que também compunham os sistemas cênicos dos Jogos da Commedia dell’Arte.

Na Commedia dell’Arte, a improvisação também era realizada através de um processo de composição que acontecia no momento do Jogo. As artistas desse tipo de teatro possuíam inúmeras habilidades severamente treinadas e estudadas, textos decorados e ações cômicas memorizadas, que eram organizadas no momento da improvisação sobre a estrutura de um roteiro que também lhes servia como guia. Usavam todo seu repertório físico e textual, o roteiro, o espaço, o público para compor suas ações e contar uma história.

> “Sendo assim, estabeleceríamos um diálogo intenso entre improvisação e preparação prévia, ou seja, a improvisação derivaria de um grau de aperfeiçoamento técnico do ator advindo de um treinamento específico. Aceitaríamos a hipótese de que, na Commedia dell´arte, a improvisação se aproxi-

mou mais de um jogo de variações do que da invenção espontânea de textos ou partituras corporais. No entanto, se pensamos que este jogo de variações se encontra fortemente determinado pelo público, espaço cênico e estruturas dramatúrgicas, podemos admitir que a improvisação na Commedia dell´arte foi uma prática constante, ainda que tenhamos que desmistificar todo o romantismo ao qual está comumente associada. Segundo Dario Fo, 'a partir de sequências como essa (refere-se a um canevas) é possível fazer no mínimo dez variações deslocando os tempos e progressão. E os cômicos eram realmente mestres nesses gêneros de montagens'."
(MUNIZ, 2007, p. 2)

"[...] toda aquela improvisação seria um truque, fruto de uma ardilosa organização predisposta a situações e diálogos decorados antecipadamente. [...] Mas o valor que se atribui a isso depende de sua interpretação. No meu ponto de vista, é um fato totalmente positivo." (FO, 2011, p. 17)

"Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. [...] Os cômicos aprendiam dezena de 'tiradas' sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam.
[...]
Todas essas 'tiradas' podiam ser adaptadas a situações diversas, inclusive sendo deslocadas ou recitadas em sequência em um diálogo." (FO, 2011, p. 17)

Assim, conforme explicita Tiche Vianna (2017, p. 99), “podemos então deduzir que o improviso na Commedia dell'Arte era o ‘jeito’ que cada ator ou atriz encontrava de fazer acontecer tudo aquilo que estava escrito em um canovaccio”.

Neste tipo de teatro, a improvisação acontecia na forma como a artista criava suas ações e as organizava dentro do roteiro preestabelecido, a partir dos afetos que a atravessam no momento em que estava em Jogo. Esses afetos podiam ser diversos e a composição – ser afetada e produzir ação a partir disso – era feita de forma muito veloz, a partir de decisões tomadas em um tempo muito curto – nos “‘micro’ instantes de atuação” (VIANNA, 2017, p. 108).

> “Qualquer relação, por menor que seja, interfere, modifica, altera a cena, fazendo com que cada gesto, movimento, ação, modo de dizer a palavra seja inédito porque se renova a cada apresentação. Entretanto, não inventará uma nova história, senão uma nova maneira de contar a história que se pretendeu desde o início.” (VIANNA, 2017, p. 108)

Dessa forma, podemos intuir o quão importante era ter roteiros (ou canovacci) bem estruturados e apropriados pela artista da cena da Commedia dell’Arte, de forma que ela tivesse liberdade para fazer suas composições durante a improvisação.

Nesta pesquisa, o Jogo improvisado se estabelece de uma forma bastante parecida, mas não completamente igual.

Também improviso sobre um roteiro que, como já comentei, igualmente funciona como um guia, um mapa pelo qual me oriento para criar ou recriar as ações a partir dos diversos estímulos e elementos que provocam a improvisação. Esse mapa possui uma sequência de situações separadas por “quadros” que, juntos, revelam a evolução da história que estou contando.

Relembro como tenho estruturado o roteiro até agora, os quadros e as principais ações pelas quais devo passar em cada um:

1 **A pesca do peixe e primeiro contato com o capitão**: Buba escuta a varinha de pescar, tira o peixe da vara, o coloca no aquário e o nomeia capitão. Conversam sobre a viagem. Buba olha a luneta e não consegue enxergar seu destino. Ele prepara o barco para a partida.

2 **A espera e a fome**: Buba e o peixe capitão conversam enquanto esperam a chegada ao destino.

3 **O desespero e a morte:** Buba vislumbra uma salvação que em seguida desaparece. Desapontado, come o peixe.

1 **O adeus, a pesca do peixe e o primeiro contato com o capitão (retorno a fase 1):** Buba enterra o peixe na bota e volta a esperar a varinha sinalizar uma nova pesca. Quando isso acontece, as ações da primeira etapa são repetidas até o momento da primeira conversa com o peixe.

"O poeta da companhia, o tio Tommaso, juntava os atores e distribuía os papéis, **recordáva-lhes a trama descrevendo-a por quadros e atos, depois fixava na coxia uma espécie de escala, no qual estavam escritas várias entradas e o argumento de cada cena.** [...]

Tio Tommaso lia aos integrantes da companhia o roteiro por ele preparado, recheando-o de deta-

lhes, e depois distribuía os papéis. Não se efetuava ensaios; subia-se no palco e, após uma olhada na 'escala' das sequências e das entradas, começava-se a atuar completamente de improviso. Cada um conhecia uma infinidade de diálogos apropriados, que naturalmente variavam de acordo com a ocasião, e **principalmente sabia de cor e salteado os assuntos de abertura e encerramento, isto é, as frases e os gestos convencionados que indicavam aos outros intérpretes as variantes, as mudanças de situação ou aproximação do final de um quadro, do ato ou do espetáculo.**" (FO, 2011, p. 19)

Sobre esse roteiro, elenco três possibilidades de improvisação, três formas como a criação das ações pode acontecer:

→ RE-CRIAÇÃO:
Posso recriar ações que já fazem parte do roteiro "permanentemente", por exemplo, olhar pela luneta para tentar encontrar o oceano, tirar o peixe da vara de pescar, enterrar o peixe capitão. Para re-criá-las de maneira viva, preciso estar porosa para ser atravessada pelas diversas possibilidades de afeto que fazem parte desse campo de Jogo e fazer as escolhas necessárias para compor as ações nos "microinstantes de criação".

"Onde ainda crio? No acaso de cada dia? Com o público, cada dia um e cada um, um? Com o espaço, grande ou pequeno, madeira ou cimento? Com a combinação dos quatro, cada dia uma? Comigo, sempre eu e a cada dia uma? Com cada uma das mímesis, sempre as mesmas e nunca a mesma? [...] Onde ainda crio? Por que o ainda? É possível não criar, nesse fazer de cada dia, cada dia um? (COLLA, 2012 apud FERRACINI; RABELO, 2014, p. 114) embaixo

→ DESDOBRAMENTO:

Posso criar novas ações ou substituir ações que compõem um quadro do roteiro. Na fase 1, por exemplo, ao preparar o barco para a partida, uso as ações **levantar velas, alçar âncora, traçar rota**. No entanto, já ocorreu, principalmente durante as práticas com a proposição "Centelha: o público é o capitão!", de preparar o barco e a viagem limpando o chão ou buscando comida no mar (algas).

→ APROFUNDAMENTO:

Posso criar pequenas narrativas dentro da narrativa maior que aprofundem a situação a qual estou improvisando. A etapa 2 do roteiro me dá bastante espaço para que isso ocorra. A situação da "espera" pode aprofundar-se com a criação de diversas outras ações ou pequenas narrativas. Nas improvisações com o público, por exemplo, Buba já cozinhou, jogou *Jo Ken Po* com o capitão, contaram piadas um para o outro, criaram histórias de amor cuja parceira apaixonada foi representada pela rede de pesca em volta da mão de Buba. Ele manipulava a rede dando vida à nova personagem.

Essas três possibilidades de criação de ações podem acontecer na improvisação de *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*, mas gostaria de falar um pouco mais sobre a última.

Como já vimos, a proposta inicial deste trabalho foi incluir no Jogo improvisado perturbações diversas para provocar a criação de ações e, posteriormente, dessas ações criadas, escolher algumas para incluir definitivamente no roteiro. A partir do momento em que tivesse o roteiro "completo" com as ações escolhidas, passaria a explorar as duas primeiras formas de improvisação que citei acima: **re-criação e desdobramento**.

Porém, ao longo do tempo, principalmente ao realizar a prática "Centelha: o público é o capitão!", passo a achar interessante a ideia de manter o "espaço vazio" (novamente entendido como espaço de latência) que existe na etapa 2 do roteiro para continuar criando novas pequenas narrativas a partir da participação do público.

Manter esse espaço de cocriação com a plateia dialoga com a proposta que costura todas as proposições "Centelha": a perturbação escolhida para interferir, em primeiro plano no Jogo deve ser retirada do próprio campo de improvisação.

Como já falamos, o público é um dos elementos que compõem o sistema Jogo e usá-lo dessa forma – como no “Centelha: o público é o capitão!” – está sendo interessante e potente para a criação de ações vivas e inéditas.

Empenhada em aprofundar a investigação da potência da cena a partir da relação com o público (e outros elementos presentes no campo de jogo), crio novas estratégias para engajá-lo, mas, antes de contá-las, volto ao assunto roteiro.

Já vimos que um roteiro bem estruturado que serve como guia cria mais possibilidades para que haja liberdade para a composição durante a improvisação.

Noto a relevância disso quando improviso a Viagem Elemental da máscara neutra, se lembra? Por estar muito familiarizada e apropriada da estrutura narrativa deste exercício, crio novas ações com liberdade e segurança, mesmo provocada por diferentes perturbações. Por isso, começo a encontrar caminhos para pensar o roteiro *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* e criar novos alicerces que fortaleçam sua estrutura e facilitem as criações na improvisação. Compartilho esse processo, mas gostaria de deixar claro que não tenho a intenção de me aprofundar em estudos e discussões sobre melhores ou piores formas de se criar uma dramaturgia, apenas dividir as escolhas que fiz para me apropriar ainda mais desse elemento do sistema-cena.

- ESCRITA tipo aquele caderno c/ "intervenções" de músicas, imagens...

- Quanto + apropriada eu estiver da base da estrutura dramatúrgica (gama, pontos em que devo passar) mais fácil vai ser incluir o jogo do público. Talvez seja hora de eu exercitar isso.
Por outro lado, quanto mais fechado, mais difícil de abrir. Como deixar claro que o público só vai me ajudar a colorir essa história? ("sempre a primavera, nunca as mesmas flores". - os ciclos / a espiral)

- É notável como o jogo c/ a máscara cresceu c/ o tempo. Nas relações foi mais fácil que sozinha no espaço.

→ Carravacci!, Tinha esquecido disso. Devo ter clareza dessa linha. O que de fato coloco e o que deixo aberto? Como me arriscar mais?

1) O jogo é potente para a criação de ações. Não vou quebrar a estrutura da cena, mas vou recheá-la c/ as propostas externas - sempre o mesmo caminho, nunca as mesmas coisas. Sempre a primavera, nunca as mesmas flores.

64. Diário de bordo

(junho de 2018)

Portos

Para estruturar o roteiro, começo pensando e detalhando os "pontos obrigatórios" pelos quais devo passar durante a improvisação. A eles dou o nome de "Portos".

"Detalhar-lhes" significa aqui especificar como começa e como acaba cada situação, quais são as ações que determinam a transição entre uma situação e outra e destacar as ações que precisam ser obrigatoriamente recriadas para que progressão da fábula seja compreendida.

Acredito que, consciente e apropriada dos "Portos", mesmo que novas ações surjam – no jogo com o público, por exemplo –, estarei segura para voltar para a linha de ação e seguir a jornada da cena.

Para começar a pensar, utilizo mais uma vez a referência que tem perturbado esse processo de pesquisa em diversos momentos: **a aceleração *Jo, Ha, Kyu.***

Essa escolha se dá principalmente pelo caráter cíclico que ela contém, que dialoga com a estrutura da narrativa que estou criando.

Como já foi mencionado neste trabalho, as palavras *Jo, Ha, Kyu* correspondem às etapas **princípio, desenvolvimento, clímax** que, segundo o pensamento japonês, está presente em tudo o que se manifesta no mundo.

Como pudemos ver pela voz de Yoshi Oida nos ciclos anteriores, os japoneses destacam, ainda, uma outra etapa desse processo: **a pausa** que ocorre entre o fim do clímax e o começo de um novo princípio.

A primeira coisa que faço depois de analisar o roteiro em diálogo com essa estrutura rítmica é transpor poeticamente as fases ***Jo, Ha, Kyu***, ***pausa*** para as etapas principais do guia e, portanto, encontro a necessidade de fazer uma adaptação. Antes tinha as etapas 1, 2 e 3 e a quarta etapa referia-se ao retorno à primeira. Agora possuo quatro fases correspondentes às etapas *Jo, Ha, Kyu*, pausa e, portanto, deverá haver uma quinta etapa correspondente ao retorno à primeira novamente.

"Ainda que o teatro japonês esteja muito estilizado em relação à interpretação, muitas de suas convenções estão baseadas em uma observação muito precisa do modelos naturais. Zeami observou um desses modelos, uma estrutura ritmica chamada Jo Ha Kyu. (A palavra Jo significa literalmente 'princípio' ou 'abertura', Ha significa 'ruptura' ou 'desenvolvimento', e Kyu tem o sentido de 'aceleração' ou 'clímax'.) Com essa estrutura se começa lentamente e logo se acelera gradual e suavemente em direção a um clímax rápido e vertiginoso. Depois do clímax, costuma haver uma pausa e depois um reinício de ciclo e aceleração. Um novo Jo, Ha, Kyu. Este é o ritmo orgânico que se pode observar facilmente na preparação do corpo para o orgasmo sexual. Quase toda a atividade física e rítmica tenderá a seguir esse modelo por si só.

O ritmo de Jo, Ha, Kyu difere bastante da ideia ocidental de 'começo, meio e fim', posto que o último sugere uma série de 'passos' no lugar de uma aceleração suave. Além disso, o conceito de 'começo, meio e fim' costuma referir-se unicamente à estrutura dramática geral da obra, enquanto Jo, Ha, Kyu se usa para apoiar tanto cada momento de uma representação quanto sua estrutura." (OIDA, 2010, p. 70)

Nessa adaptação, dou mais atenção à etapa anterior à pesca do peixe, quando Buba ainda está sozinho no barco. Relaciono essa etapa à fase **pausa** da aceleração *Jo, Ha, Kyu,* que antecede o princípio da progressão e, no nosso caso, corresponde metaforicamente à etapa anterior ao início da viagem. No roteiro, chamo essa etapa de “Casa”.

A etapa **Jo** ou “princípio” chamo de “Partida”. Ela refere-se a todo o momento que corresponde à preparação para a viagem: a pesca do peixe, a decisão do destino, a preparação do barco e a saída rumo ao Oceano.

A etapa **Ha** ou “desenvolvimento” chamo de “Viagem”. Ela é a antiga etapa 2, momento em que Buba e o capitão navegam juntos esperando a chegada ao Oceano. É nesta etapa que proponho, com a perturbação que relato adiante, a maior intervenção do público para cocriar pequenas narrativas que aprofundem essa situação.

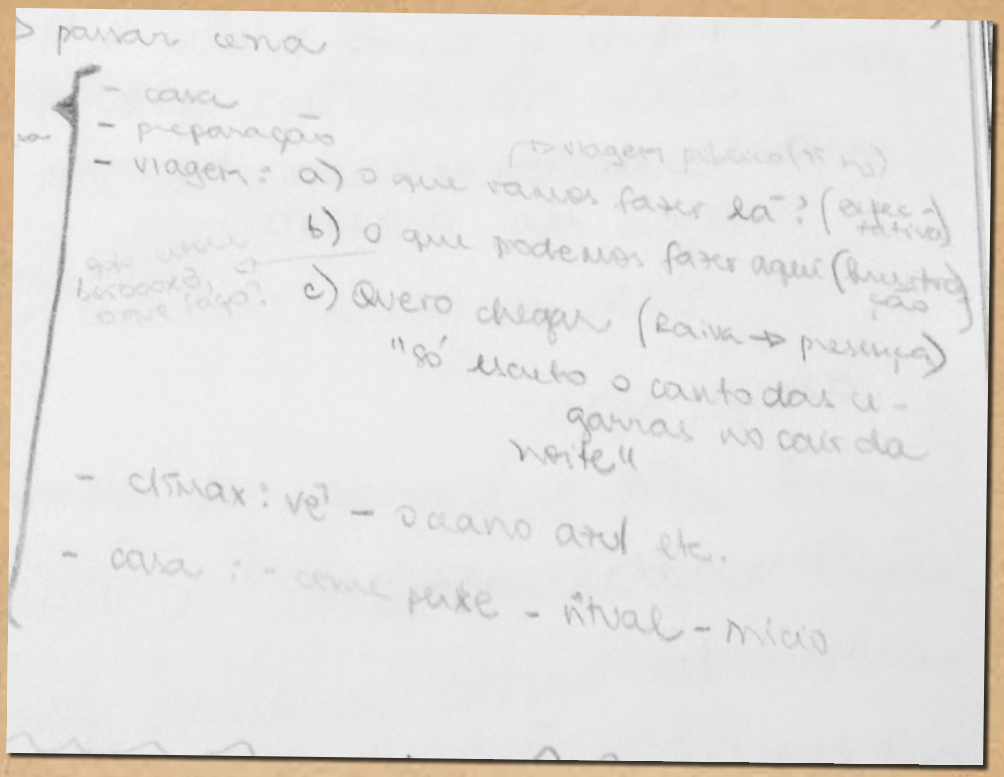
Em seguida, ocorre a etapa **Kyu** ou “clímax” que chamo de “Vê”. Nesse momento, Buba vislumbra sua salvação (ou, para algumas interpretações, a chegada ao Oceano).

Estabeleço uma ação que serve como ponto de transição entre essa etapa e o retorno à fase 1: **Buba come o peixe**. Quando isso acontece, voltamos à etapa “Casa” – nela, ele enterra o capitão, ancora o barco e volta à sua rotina solitária – e o roteiro é finalizado no meio da etapa “Partida” – Buba pesca o peixe, e seu destino se apresenta e se define. A cena termina com o jargão “Ali, mar. Ali, mar. E pra lá, o Oceano”, repetido por Buba diversas vezes ao longo da viagem.

Sugiro que você assista ao vídeo "Experimento Cena-Mundo" da playlist "Máscara-Mundo, Cena-Mundo".

Depois de elaborar essa sequência, elejo as ações principais e as que determinam o começo e o fim de cada etapa. Você poderá vê-las descritas na tabela que contém todos os detalhes do roteiro.

O momento seguinte de estudos desse mapa para a improvisação refere-se à fase “Viagem”.


passar cena

- casa
- preparação
- viagem: a) o que vamos fazer lá? (→ viagem público (x no))
b) o que podemos fazer aqui (ilustração) (expectativa)
c) Quero chegar (raiva → pressa)
"só escuto o canto das ca-garras no cais da noite"
- clímax: vê - o oceano azul etc.
- cena: - como puxe - ritual - início

65. Diário de bordo

(Julho de 2018)

ETAPA	ENREDO	AÇÕES OBRIGATÓRIAS	AÇÃO DO INÍCIO DA ETAPA	AÇÃO DO FIM DA ETAPA (TRANSIÇÃO)
CASA	Buba segue sua rotina, sozinho no barco ancorado.	Buba guarda a sepultura do peixinho Buba canta e senta no pneu para observar o mar	Buba guarda a sepultura do peixe capitão (o público ainda não sabe que aquele objeto é a sepultura)	Buba tira o peixe da vara de pescar.
PARTIDA	Buba e o peixe capitão se conhecem, definem seu destino e se preparam para a viagem.	Buba coloca o peixe no aquário Jargão: "Ali, mar. Ali, mar. E pra lá Oceano." Buba percebe que não sabe onde fica o Oceano. Buba prepara o barco.	Buba olha para o peixe e brinca com ele.	Buba olha pela luneta, não vê nada e se senta para esperar.
VIAGEM	Buba e o peixe esperam a chegada ao Oceano.	1. O que vamos fazer lá? Buba pergunta o que vão comer lá. Buba se imagina comendo sushi. 2. O que podemos fazer aqui? Buba conta a piada do peixe suicida. 3. Quando vamos chegar? Buba olha para o mar pela luneta.	1. O que vamos fazer lá? Buba se senta para esperar a chegada ao oceano e pergunta o que vão fazer quando chegarem lá. 2. O que podemos fazer aqui? Não há ação específica para iniciar essa etapa. Ela é escolhida na hora, a partir da interação com o público. 3. Quando vamos chegar? Buba se desculpa pela piada e perde a paciência.	1. O que vamos fazer lá? Buba se imagina comendo sushi. 2. O que podemos fazer aqui? Buba conta a piada do peixe suicida. 3. Quando vamos chegar? Buba pega a luneta e começa a ver algo diferente.
VÊ	Buba vislumbra sua salvação, mas logo ela desaparece.	Buba vislumbra sua salvação. Buba acena para ela. Buba a procura e dá-se conta de que ela desaparece.	Buba vê a salvação através da luneta.	Buba come o peixe capitão.
CASA	Buba volta a sua rotina, sozinho no barco ancorado.	Buba sepulta o peixe. Buba ancora o barco e fecha a vela. Buba guarda a sepultura. Buba canta e se senta para ver o mar.	Buba tira o peixe da boca para sepultar.	Buba.
PARTIDA	Buba e o novo peixe capitão se conhecem e definem seu destino.	Buba coloca o peixe no aquário. Jargão: "Ali, mar. Ali, mar. E pra lá Oceano."	Buba olha para o peixe e brinca com ele.	Jargão: "Ali, mar. Ali, mar. E pra lá Oceano."

Como esta é a etapa em que a cena está mais “aberta”, ou seja, em que há mais espaço para a elaboração de novas ações e pequenas narrativas inspiradas na situação “espera pela chegada ao Oceano”, acredito ser necessário conceber algumas balizas que me orientem na criação dessas novas narrativas.

Primeiro divido essa etapa em três subetapas cuja construção das ações deve ser baseada em três respectivas perguntas:

Subetapa 1 – **O que vamos fazer lá?**

Nessa fase, Buba e o capitão imaginam situações que podem ocorrer quando chegarem ao destino desejado.

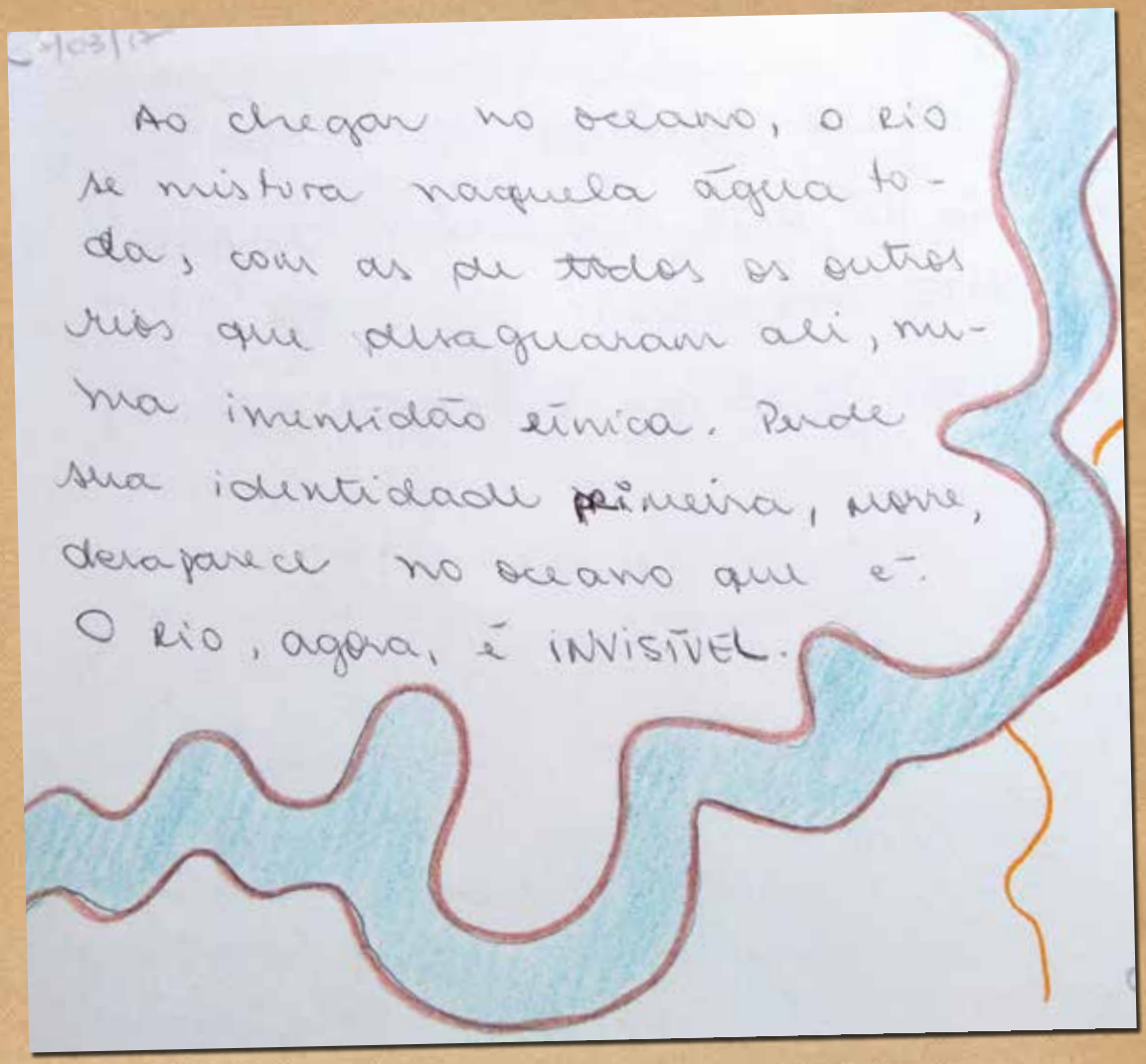
Subetapa 2 – **O que podemos fazer aqui?**

Aqui, Buba e o capitão encontram atividades para fazer juntos enquanto esperam a chegada ao Oceano.

Subetapa 3 – **Quando vamos chegar?**

Nessa etapa, Buba perde a paciência e tenta encontrar formas de chegar mais rápido ao seu destino. Ela acaba no momento do vislumbre.

Pensar o roteiro dessa forma me ajuda a ter mais claros os pontos pelos quais devo passar no início e no fim de cada fase, ajuda-me a perceber com mais apropriação como as situações se encadeiam e facilita minha organização durante as improvisações. Elaborar e seguir esse mapa tem sido uma forma de aproximar a relação corpo-máscara-espaçoficcional-roteiro.



Ao chegar no oceano, o rio se mistura naquela água toda, com as de todos os outros rios que desaguaram ali, numa imensidão etérica. Perde sua identidade primeira, nome, desaparece no oceano que é. O rio, agora, é INVISÍVEL.

66. Diário de bordo

(junho de 2018)

ÚLTIMO EXPERIMENTO: CRIAÇÃO DE UMA CENA-MUNDO

"Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é **revelar, através da atuação, 'algo mais'**, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, 'algo mais' irá surgir na sua mente. **Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer.**" (OIDA, 2010, p. 24)

Cara viajante, caro viajante chegamos no momento de compartilhar o último experimento realizado nesta jornada de pesquisa e criação. Quando digo "esta jornada", refiro-me a parte do caminho que cabe nesse espaço-tempo de mestrado. Isso significa que este trabalho e esta pesquisa não começam nem acabam aqui. Ao invés disso, começaram muito antes e ainda continuarão em processo e poderão desdobrar-se de inúmeras formas depois que esse nosso encontro acabar.

Contudo, não posso negar a potência das experiências que tenho vivido nesse espaço-tempo recortado que tento fazer caber apertado nessa dissertação.

Esse espaço-tempo que percorro em busca de aprofundar relações.

Aprofundar as relações com a máscara através das três confecções, da transferência da tartaruga marinha e do experimento "Centelha: o público é o capitão!". Aprofundar as relações entre corpo, máscara e espaço ficcional através das transferências das dinâmicas internas das paisagens e dos objetos, que também permitem que eu descubra, em cada dia, as formas como Buba existe em relação a cada um dos elementos do espaço. Aprofundar a relação entre corpo, máscara, espaço ficcional e roteiro através de um estudo sobre o último, para compreendê-lo melhor e usá-lo como guia, adquirindo mais liberdade para improvisar e descobrindo também como Buba existe diante dessas diversas situações. E, costurando isso tudo, a relação entre corpo, máscara, espaço ficcional, roteiro e público através dos diversos exercícios preparatórios, do experimento "Centelha: o público é o capitão!" e o outro que relato a seguir.

PARA QUE A CENA ESTEJA VIVA, AS RELAÇÕES PRECISAM ACONTECER NO MÁXIMO DA SUA POTÊNCIA.

O VIVO É A TOTALIDADE. É QUANDO AS PARTES, SEPARADAMENTE, DESAPARECEM!

67. Diário de bordo

(abril de 2017)

POESIA REVELADA:

o todo aparece e cada parte desaparece.

68. Diário de bordo

(abril de 2017)

O sistema, dentro de um sistema maior, como parte de um todo, desaparece! Some. Não perde sua função nem sua capacidade de agir, mas como peça separada deixa de existir.

O que é preparar-me como atriz para integrar um sistema vivo maior que é a cena, o evento teatral? É abrir-me para a possibilidade de desaparecer? Já pensei sobre isso.

Mas agora tudo surge com muito mais clareza. A tal "flexibilidade" ou "disponibilidade" é para poder olhar cara a cara para o imponderável. É deixar de querer fazer isso ou aquilo e ser conduzida por ele. É deixar algo desaparecer para que os afetos atravessem, as relações se estabeleçam no máximo da sua pureza para que, assim, a criação possa florescer.

Na presença. É aqui e absolutamente viva!

27/04/17

69. Diário de bordo

(abril de 2017)

Nesse novo e último experimento, minha maior perturbação é a participação do público.

Como já vimos, a proposta de inserir a intervenção da plateia como cocriadora da cena surge a partir da ideia que fundamenta os experimentos "Centelha": materialidades existentes no próprio espaço de Jogo são escolhidas em tempo real para servirem de perturbações para a criação.

Vimos também que o público é uma dessas materialidades e, por causa disso, ao longo do tempo de práticas e experimentações, passo a introduzi-lo com cada vez mais clareza e evidência como cocriador da obra.

Nesse momento, contudo, a participação da plateia acontece de uma maneira um pouco diferente da que ocorria no experimento "Centelha: o público é o capitão!". Dessa vez, ele participa do Jogo como cocriador da cena me oferecendo gatilhos para criar ações e pequenas narrativas **antes** da improvisação do roteiro acontecer. Proponho uma série de pequenas práticas que antecedem o Jogo *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* para colher informações, imagens, sensações e ações que possam me servir de "motores" para a criação.

Chamo de "motor" o estímulo que pode provocar a criação de uma ação, iniciar a criação de uma narrativa ou aprofundá-la. É a "ideia que permite à ação surgir e ressurgir e à improvisação avançar dentro da lógica da proposta inicial [...]" (GRAVEL; LAVERGNE apud MUNIZ, 2015, p. 178).

Os motores podem ser diversos – um lugar, uma ação, um estado de espírito, uma situação, uma imagem, um cheiro etc. –, e no nosso caso a "proposta inicial" é o roteiro *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*, portanto, todas as ações e narrativas criadas a partir dos motores retirados das práticas com o público previamente devem ter relação e coerência com ele.

Há outro fator importante a ser sabido: também diferente do que acontecia no experimento em que a plateia improvisava as falas do peixe, dessa vez essa práticas anteriores não estão "descoladas" do Jogo cênico. Ao contrário, fazem parte dele.

Explico melhor: na proposta "Centelha: o público é o capitão!", fazíamos alguns jogos de preparação para aproximar as participantes do universo da cena antes de improvisarem as falas do peixe, se lembra? Naquela proposta, esse momento de preparação era pensado como um momento "fora" do Jogo cênico, um aquecimento preparatório, mas separado da improvisação de *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão*.

Nesse novo experimento, o momento de “preparação” faz parte do Jogo. As propostas vão progressivamente aproximando o público da narrativa por meio de pequenos jogos e conversas e, enquanto isso acontece, ele vai me oferecendo motores para improvisar.

Além disso, o novo experimento procura incluir todos os anteriores buscando estreitar ainda mais a relação corpo-máscara-espaçoficcional-roteiro-público-espaçoreal e a criação de uma cena viva.

A ele dou o nome de “Centelha – a Cena-Mundo”:

Olho para o espaço e as pessoas estão diante de mim. Convoco uma respiração profunda e afundo meus pés no chão. Percebo o corpo internamente agitado e acolho essa sensação. Cresço para cima. Existe ao mesmo tempo uma euforiazinha nascida pelo não saber. “A atriz é uma suicida” – me disseram certa vez. “O não saber da cena deve aproximar-se do não saber da morte.”

Olho as pessoas acomodadas, busco perceber a qualidade dos silêncios e dos não silêncios da sala. Dos vazios promitentes. Dos vazios preenchidos. Do vazio latente.

Vejo com os olhos e pelo corpo. Para os corpos. Espaços entre. Conecto.

Boto palavra no mundo, puxo a prosa: cumprimento aquelas pessoas, dou as boas-vindas. Conto que estou ali para fazer um convite. De criar uma história junto. De criar uma história que já existe. Junto. Será possível?

É que no meio do caminho, fiquei cansada de contar a mesma história toda vez. Porque nenhuma história já contada nesse mundo é a mesma quando contada de novo. Porque a vida mesma muda o tempo todo.

– Eu, por exemplo, tem dias que estou de bom humor. Tem dias que não posso ver pessoa na frente. Já aconteceu de viajar de bicicleta com mochila nas costas e me alegrar descobrindo a multi-coisa-toda do mundo. Já ocorreu de ser desamada e chorar todo o mar de desilusão no mundo cinza-escuro. Ora ou outra tomo um bofetão da vida. Noutros estares, sorrio diante da imensidão dos sons de cada momento. A vida mesma muda o tempo todo.

Tiro uma bolinha invisível do bolso: “senhoras e senhores, essa é a vida” – apresento. Deixo a bolinha crescer e digo que às vezes a vida parece estar assim, grande de adentrar os espaços de outros. Deixo a bola pesada e lembro que às vezes ela está desse outro jeito. Transformo a bolinha algumas vezes e a lanço para alguém da plateia. “Como mais a vida pode estar?”. Fulana deixa ela enorme e leve. Beltrano deixa ela pequenininha e apertada. A vida mesma muda o tempo todo.

O corpo se acomoda no espaço. Respira, olha, vê, enxerga. Conecta mais pelos espaços entre. Corpo com próprio corpo. Corpo com outros corpos.

– Esse era pra ser um espetáculo solo… mas não é sempre que eu lido bem com a solidão. Por isso faço esse convite para que você me ajude a contar essa história. Que já existe.

Ela é sobre uma viagem. Uma viagem de

barco feita por dois companheiros que, apesar de viajarem juntos, não sabem bem como fazer para chegar ao seu destino. Essas coisas das viagens… às vezes a gente se perde, às vezes a gente se encontra.

Olho mais atentamente para o público, revelando minha expectativa: "alguém, desse espaço, agora, gostaria de contar uma situação de viagem que fez com alguma companheira ou algum companheiro, em algum momento dessa vida que muda o tempo todo?".

Escuto. Imagino os detalhes. As ações. Os espaços. Os cheiros, os sabores. Os encontros. Os desencontros. Os desejos. As frustrações. As relações.

Agradeço.

– Assim como nessa aventura, a história a que te convido para contar também é uma viagem feita por dois companheiros. Mas eles não sabem bem o que fazer para chegar ao seu destino. Eles estão em um barco: há vela, âncora, mapa, luneta. Ainda assim, eles não sabem bem o que fazer para chegar ao seu destino.

Pego a máscara com uma das mãos. Olho para ela. Afundo meus pés no chão, cresço para cima, respiro, olho, vejo, enxergo e apresento seu rosto para o público: "um deles é Buba".

Olho para Buba, deixo a máscara olhar para mim. Sem pressa, ainda segurando a máscara diante do meu corpo e sem tirar os olhos do objeto, vou mudando minha postura. O corpo vai começando a se transformar em um corpo-Buba. Experimento com vogais, encontrar uma voz que se entrelace nele.

Corpo-voz-máscara. Corpo-voz-máscara-público.

Buba "embrião" – nessa composição, mão-máscara-corpo-voz se apresenta. Diz seu nome e conta que vai viajar.

Relaxo o corpo.

– O outro é o peixe capitão.

Pego o peixinho de plástico com a outra mão. Ambos objetos conversam entre si.

Entrego o peixe capitão para a mesma pessoa que me contou sua história: "Você é o capitão do barco e tudo o que pedir para eu fazer, obedeço. Por exemplo: me peça para fazer uma ação simples".

Escuto. Resgato a relação mão-máscara-corpo-voz-público. No jogo com o corpo-Buba e máscara na mão, realizo a tarefa.

Me aproximo do cenário que estava acomodado no espaço atrás de mim.

"Capitão! Estou pronto para seguir viagem! Temos âncora, vela, mapa e outras coisas mais no barco. O que precisamos fazer para sair?"

Escuto.

[…]

Jogamos eu-Buba e público.

"O que vamos fazer quando chegarmos lá?"

[...]

O que podemos fazer enquanto estamos aqui?

[...]

Qual a coisa mais bonita dessa vida, capitão?

Nesse momento apenas escuto. Com os pés afundados no chão, crescida para cima, para baixo e para todos os lados, olhando, vendo, enxergando.

Agradeço. Pego o peixe de volta e o coloco na ponta do fio da vara de pescar. Olho o público outra vez. Olho a máscara. Peço licença com o olhar e, de costas, coloco a máscara no rosto. Pego a bota que está na minha frente, no chão.

"É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar…". Buba vira cantando com a bota na mão. A cena que já tinha começado, começa.

As histórias que ouvi, as ações que vivi no jogo entre eu-máscara e público-peixe são gatilhos para a criação de novas ações ou as pequenas narrativas que podem aprofundar a situação das três subetapas da fase "Viagem" que faz parte do nosso roteiro.

Elementos outros do espaço também podem servir de inspiração, como acontecia na dança-mundo, na criação da narrativa-mundo ou nos jogos com a máscara neutra – o espelho do mundo. As paisagens e objetos podem preencher o corpo com as suas diversas dinâmicas internas que ajudam o público a construir poema nas suas imaginações.

Enquanto isso acontece, dissolvo-me. Se enraizada, aqui, escutando muito a mim (eu-mundo) e a tudo-mundo que me rodeia, atravessada por ele, dissolvo-me.

Atriz invisível.

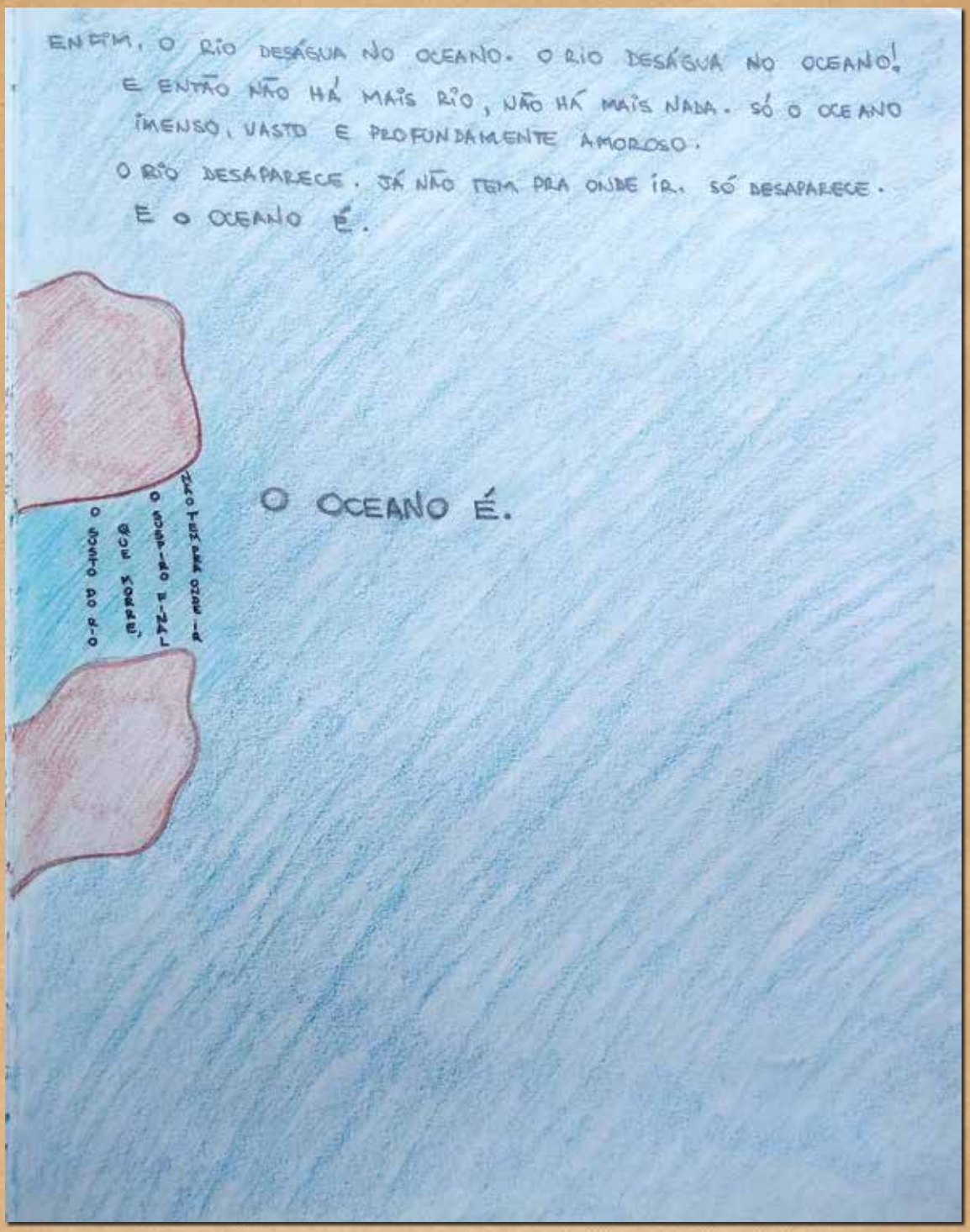
Não porque vou para outro lugar. Ao contrário, estou mais aqui do que nunca – com todas as coisas que compõem essa rede dinâmica que chamo Jogo. Ou cena.

Atriz invisível porque me diluo nessa teia oceânica, dançante, instável, vibrante. Nessa dança de afetar e ser afetada, de atravessar e ser atravessada, de criar e viver aquilo que crio, que criamos juntas, soltas nessa turbulência.

(E quando isso acontece, nesse encontro com o mundo, nessa experiência de conhecê-lo para além dos olhos e para além dos pensamentos, nessa aventura desestabilizadora, sinto uma alegria total, que preenche os poros, a pele – e o além dela –, o espaço. Brinco, divirto-me – o prazer do Jogo.)

Dançamos juntas, corpo-máscara-espaçoficcional-espaçoreal-roteiro-público, essa dança, de ligarmo-nos umas nas outras para criar essa "nova natureza", fazer florescer essa realidade poética provisória que não pode ser agarrada, mas pode ser percebida, sentida. Dançamos juntas "Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão". Esta cena, atravessada pelas dinâmicas e histórias do mundo. Essa cena-mundo.

"É revelador perceber como somos criativos quando esquecemos por alguns instantes de nossas certezas e desfocamos nosso conhecimento do centro de nossas intenções. Quando nos colocamos diante do mundo com a curiosidade de um bebê de dez meses e não com o juízo de valores de um adulto. As máscaras nos impedem explicar as coisas do mundo, nos possibilitando vivê-las. E quando isso acontece, as expressamos nos tornando cada uma das coisas do mundo, as coisas do mundo se passam em nós." (VIANNA, 2017, p. 151)



70. Diário de bordo

(março de 2017)

Lá é aqui.

Aqui, Oceano.

Quando, ainda em Barcelona, procurei o professor Hans Hichter para orientar-me no projeto que começara a desenvolver paralelamente à escola, ele me perguntou o que eu queria fazer e qual era a questão que me movia naquele momento.

Eu não soube respondê-lo imediatamente, e ele, ao meu lado, sugeriu que eu parasse para pensar um pouco.

Ficamos um tempo em silêncio.

Disse-lhe que não sabia ainda colocar em palavras, mas que queria me relacionar com a pedagogia de Jacques Lecoq de um jeito diferente.

Ele continuou me olhando, silencioso.

– Eu não sei... – falei enquanto aproximava as duas mãos do peito.

– Olhe para suas mãos – ele disse.

Eu olhei. E revelei num impulso: "eu quero trazer a pedagogia de Lecoq para mais perto de mim".

Você pode estar se perguntando por que trago esse depoimento agora, no fim do nosso encontro. Faço isso porque foi no caminhar dessa jornada-espiral intensa que pude compreender com mais clareza – com os pensamentos e, para além deles, com o corpo – o significado daquele desejo, dar contorno ao que disse ali e encontrar caminhos para me apropriar daquilo que havia estudado; colocá-lo em prática em diálogo com a minha forma de ver o mundo, o teatro e a pedagogia.

Ao revisitar tantas vezes as práticas e os conceitos da Pedagogia do Corpo Poético, afetada por outras práticas e conceitos, pude atualizar a experiência que vivi na Espanha, viver outras e compreender com mais profundidade as propostas do pedagogo francês. Pude trazê-las para mais perto de mim.

Ao mesmo tempo, lembro que, quando conversei com Hans naquele dia, ainda que estivesse maravilhada por todo o universo e todas as novas possibilidades que se abriam durante a formação, ainda que estivesse cheia de novas ferramentas e notoriamente mais madura em relação à maneira como me relacionava com o trabalho das artes da cena, sentia que havia algo que me distanciava de forma bastante significativa do trabalho desenvolvido em aula, do Jogo e de mim mesma, artista e criadora. Escutava depoimentos parecidos de algumas colegas. Outras não tinham as mesmas sensações.

Durante muito tempo, depois do meu retorno ao Brasil, inclusive depois de ter ingressado no mestrado, me perguntei o que poderia ter causado aquela sensação de distância que ficou reverberando em mim por tanto tempo. E o que eu poderia fazer para revertê-la.

Revivi as aulas na memória, repeti práticas, levei meus experimentos também para as salas de aula com minhas alunas e fui percebendo que, durante os dois anos da formação na Espanha, não tínhamos tempo-espaço para escutarmos a nós mesmas. Passei a me perguntar como poderia ser uma artista autônoma, criadora do meu próprio teatro – um dos propósitos de Lecoq, se lembra? –, se não me escutasse e entendesse minhas próprias necessidades diante do Jogo. Acreditei que a atenção também a mim, além da atenção aos outros subsistemas da cena, era de fundamental importância para que eu pudesse me relacionar comigo e com eles. E, nas salas de aula – das quais não comento muito neste trabalho, mas posso fazê-lo em jornadas futuras –, também busquei estimular a mesma percepção nas estudantes.

Durante a formação em Barcelona, a forma de nos prepararmos para a criação era, na grande maioria das vezes, relacionada às técnicas de movimento. Falava-se muito do Jogo, mas não havia o tempo para o acolhimento, para a calma, a pausa, a preparação para a escuta sutil de nós diante daquele mundo.

Perguntei-me diversas vezes – e sigo me perguntando – o que precisava fazer para acolher-me – e às minhas alunas –, proporcionando um espaço de experiência "seguro" para criarmos, relacionando-nos com a técnica, mas também para além dela. Sigo questionando quais caminhos posso criar para preparar-me (e preparar minhas alunas) para o Jogo vivo com a meia máscara, sem ignorar a técnica e os anteparos oferecidos pela voz de Lecoq – e outras vozes que cruzam meus caminhos nessa jornada –, mas também para além deles. Para abrirmo-nos ainda mais para o sensível.

Os caminhos dessa jornada, portanto, foram sendo trilhados sempre em diálogo com as propostas do pedagogo francês que, lindamente, também nos impulsiona a ver e conhecer o mundo para além dos olhos e dos pensamentos. Mas também foram trilhados com o olhar apontado para esse lugar minucioso, das sutis percepções do corpo e do mundo.

Dessa forma, fui trazendo a pedagogia de Lecoq para mais perto de mim.

A busca por essas e outras respostas fez dessa jornada uma grande e desafiadora aventura. A aventura da criação, da pesquisa e da escrita.

Com esse partilhar, procurei nos aproximar do que emergiu deste caminhar no tempo-espaço apertado que contorna o mestrado e, com suas falhas e acertos, com suas faltas e ganhos, revelar um processo vivo, resultado de todas as relações que se estabeleceram durante o trajeto.

Poderia ter ocorrido de outra forma? Não sei.

O que posso afirmar do ponto de vista da artista-pedagoga-pesquisadora-mulher é que, para mim, essa foi uma intensa, perturbadora e frutífera aventura.

Vi-me diante de uma criação com meia máscara expressiva na maioria do tempo solitária; diante da necessidade ser pedagoga de mim. Perguntei-me inúmeras vezes se isso era possível, enquanto desenvolvia essa escuta dupla de artista e professora, enquanto navegava nesse vaivem entre criar caminhos e vivê-los.

Vi nascer a pesquisadora. Incipiente pesquisadora desta pesquisa que é também um Jogo: faz-se necessário derrubar os anseios pelos resultados e estar aberta, atenta, com a escuta afiada às vozes e às experiências de cada momento, para construir os caminhos no caminhar. Para escutar as perguntas que surgem a cada passo. Para revisitar e pensar os trajetos em busca de respostas não exatas, mas que emergem das relações.

Para mim, essa jornada não se encerra aqui. O experimento cênico *Entre o brilho do relâmpago e o canto do trovão* continua em processo para ganhar o mundo em algum momento. E eu continuo navegando em espiral, revisitando experiências e atualizando cada uma a partir das minhas novas relações, acreditando que o caminhar, na sua continuidade, pode produzir novos trajetos, ajudar-me a descobrir outras formas de criá-los e inclusive questionar ainda mais os que já foram vividos.

Contudo, agora, com o barco ancorado enquanto me despeço de você, pego minha luneta, não para olhar o que vem pela frente, mas para ver de perto o que está aqui, depois dessa grande aventura.

E aqui vejo uma nova artista-pedagoga-pesquisadora-mulher, atravessada, tocada e transformada pela experiência vivida. Mais apropriada de sua prática e de seu trabalho, mais atenta aos sinais do caminho com os quais se entrelaça para criar o percorrer. Uma artista-pedagoga-pesquisadora-mulher mais capaz de reinventar-se a cada dia. Com novas respostas e inúmeras novas dúvidas.

Ao vê-la, me encho de alegria. Porque ser artista-pedagoga-pesquisadora-mulher me possibilita viver experiências que, nesse momento e cada vez mais, dão sentido (e sem-sentido) a minha jornada.

Ser artista-pedagoga-pesquisadora-mulher é minha forma de resistir, de re-existir todo dia e a cada encontro que me oferece o mundo. É a forma que encontro de criar espaços para que possamos re-existir juntas, da forma mais amorosa possível. Para reinventar e cocriar esse mundo todos os dias, em rede, afetando-nos e sendo afetadas, ancoradas pela criatividade, pelo afeto e pelo desejo de estarmos juntas.

Não sei como foi para você esse encontro, mas repito que, sem querer estabelecer verdades ou responder às suas perguntas, acredito que este partilhar possa servir de inspiração e afeto para a construção de sua jornada. Espero que esse encontro possa, no atrito com suas memórias, experiências e sensações, inspirar a criação de novos caminhos, seus, e que podem inspirar outros e outros e outros...

Me despeço sentindo-me mais água. Mais flexível, mutável, menos sabida – no melhor sentido que o não saber possa ter.

Diluo-me.

Como você está agora? Pronta para seguir?

Eu sim, companheira de jornada.

Estou pronta para seguir viagem!

Aqui, Oceano.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos:* máscara, bonecos e objetos. São Paulo: Editora Senac, 2002.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira da Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, abr. 2002, p. 20-8.

BROOK, Peter. *A porta aberta:* reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2013.

BRUNER, Jerome. *O processo da Educação*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. A ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O Tao da física*. Uma análise dos paralelos entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. São Paulo: Cultrix, 2013.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. *A visão sistêmica da vida*. Uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas. São Paulo: Cultrix, 2014.

CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph. *Jacques Lecoq and the British Theatre. New York*: Routledge, 2002.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COPEAU, Jacques. *Apelos*. Trad. José Ronaldo Faleiro. Perspectiva: São Paulo, 2013.

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

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: *O planejamento da pesquisa qualitativa*: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-41.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos*, Itajaí, SC, v. 10, n. 3, set.-dez. 2010, p. 321-6.

FERRACINI, Renato. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Presença e vida: os corpos em arte. In: VII Reunião Científica da Abrace (2013). *Anais...*, Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI_Renato.pdf>. Acesso em maio 2018.

FERRACINI, Renato.; LIMA, Elizabeth M. F. Araújo; CARVALHO, Sergio Resende de et al. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Urdimento*, v.1, n. 22, jul. 2014, p. 219-32.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2017, p. 106-18.

FERRACINI, Renato; RABELO, Antônio Flávio. Recriar sempre. *Art Research Journal*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, maio 2014, p. 112-24.

FEYNMAN, Richard P. *Lições de Física de Feynman*: edição definitiva. Porto Alegre: Bookman, 2008. Volume 1.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 7, fev. 2009, p. 78-88.

FREIXE, Guy. *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine*. Une lignée théatrale du jeu de l'acteur. Montpellier: L'Entretemps, 2014.

FUSETTI, Giovanni; WILSON, Suzi. The Pedagogy of the Poetic Body. In: BRADBY, David; DELGADO, Maria (eds.). *The Paris Jigsaw*: Internationalism and the City's Satges. Manchester:

Manchester University Press, 2002. [Artigo que contém a versão não editada de diálogo entre Fusetti e Willson, realizado em Pádua, Itália, 2000.]

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GAULIER, Philipe. *O atormentador* – minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GIBBS, Brian C. Reconfiguring Bruner: Compressing the Spiral Curriculum. *The Phi Delta Kappan*, v. 95, n. 7, abr. 2014, p. 41-4.

HARDEN, Ronald. M. What's a Spiral Curriculum. *Medical Teacher*, v. 21, n. 2, jul. 1999, p. 141-3.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento* PPGAC/USP, São Paulo, v. 3, n. 1, 2015.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2011.

_____. Le Jeu masqué. In: *Le Théêtre du geste*. Trad. Valmor Beltrame-Níni. Paris: Bordas, 1987.

_____. *O corpo poético*: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac / Editora Sesc São Paulo, 2010.

_____. *The Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge, 2006.

LINARES, Fernando. *A máscara como segunda natureza do ator*: o treinamento do ator como "técnica em ação". Belo Horizontes, 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/centelha/>. Acesso em: set. 2018.

MUNIZ, Mariana de Lima. *Improvisação como espetáculo*: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MUNIZ, Mariana. A relação ator-público na improvisação como espetáculo. In: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais... Disponível em: <http://www.porta-

labrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20relacao%20ator-publico%20na%20improvisacao%20como%20espetaculo.pdf>. Acesso em: ago. 2018.

MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. New York: Routledge, 2003.

OIDA, Yoshi. *El actor invisible*. Barcelona: Alba, 2010.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado*: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSHO. *O barco vazio*: reflexões sobre as histórias de Chuang Tzu. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SACHS, Cláudia Muller. *A imaginação é um músculo*: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator. Florianópolis, 2013. Tese (Doutorado) – Centro de Artes, UDESC.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARTORI, Amleto; SARTORI, Donato. *A arte mágica*. Trad. Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2013.

SENNETT, Richard. *O artífice*. São Paulo: Record, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. *CEPECA*: uma oficina de pesquisatores. São Paulo: Associação Amigos da Praça, 2010.

TSE, Lao. *Tao Te Ching*: o livro do caminho e da virtude. Trad. Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

VENDRAMIN, Renata. *Teia dramatúrgica*: trajetos sinuosos de uma atriz em fluxo e ritmo criativos.

São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP.

VIANNA, Tiche. *Para além da Commedia Del'Arte*: a máscara e sua pedagogia. Campinas, 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP.

VIEIRA, Cristiane Paoli. "*Movimento-imagem-ideia*": o percurso de uma prática. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Ciência, arte e conceito de *Umwelt*. In: NEUPARTH, Sofina; GREINER, Christine. Arte agora: pensamentos enraizados na experiência. São Paulo: Annablume, 2011.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte*: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Filme

ROY, Jean-Noël; CARASSO, Jean-Gabriel. *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*. Paris: La sept ARTES / On Line Productions / AMRAT, 1999. 1 DVD.