

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FLÁVIA BERTINELLI ALMEIDA

além das máscaras

uma cartografia sobre a construção do corpo-máscara na cena teatral

São Paulo
2023

FLÁVIA BERTINELLI ALMEIDA

Além das Máscaras
Uma cartografia sobre a construção do corpo-máscara na cena teatral.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa.

São Paulo
2023

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.

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

Almeida, Flávia Bertinelli

Além das máscaras: uma cartografia sobre a construção do corpo-máscara na cena teatral / Flávia Bertinelli Almeida; orientador, Felisberto Sabino da Costa. - São Paulo, 2023.

171 p.: il.

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

Bibliografia

Versão original

1. corpo. 2. máscara. 3. memórias. 4. commedia dell'arte. I. Costa, Felisberto Sabino da. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Flávia Bertinelli Almeida

Título: **Além das Máscaras: Uma cartografia sobre a construção do corpo-máscara na cena teatral**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Banca Examinadora

Aprovada em: ____/____/____.

*Dedico com muito amor à minha família
querida: Lucca, Enzo, Gil e, também, a meu
pai, Aldo, minha mãe, Maria (in memoriam) e
às minhas irmãs; Fani e Fabiana.
Estive do lado de dentro...*

Agradecimentos

A todas as pessoas que direta ou indiretamente atravessaram esta expedição, depositando marcas artísticas e pessoais, convidando-me a olhar, a escutar, a seguir e a desbravar inúmeras paisagens.

Aos artistas: atrizes e atores, diretoras e diretores, estudantes e fazedores de arte com quem troquei saberes ao longo de minha trajetória artística.

Aos que estiveram mais próximo de mim nesta expedição, através de vozes, imagens, provocações e afetos, como: Érica Rettl; Joice Aglae; Tiche Vianna; Ésio Magalhães; Antonio Fava; Roberta Barni; Marília Vellardi; Elisa Rossin; Helena Bastos; Cintia Alves e Vanessa Macedo.

Aos queridos e queridas pesquisadoras de “O Círculo” - Núcleo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

Às moradoras, pesquisadoras e pesquisador do Projeto Bordados de Corpus.

À querida amiga de longos cafés, mensagens, desabafos e escuta, Norma Gabriel.

À amiga e diretora, Cris Lozano.

Aos companheiros da extinta Oficina Cultural Luiz Gonzaga; Cristina; Claudemir; Wlad; Leandro; Brisa; André; Ale Santo; Rodrigo; Romualdo (*in memorian*); Edilene; Claudiane; Cilene; William; Dennis; Ivan; Frank; Richard; Cesinha; Patrícia; Fê; Cristiano; Ro e Cidoca; Erica; Guilherme; Thiago; Big; Dani; Edu; Charles; Roberto; Sueli, além de outras pessoas que guardo com carinho no meu corpo-memória, sobretudo Sacha Arcanjo, que abriu as portas da “Gonzaga” para que eu pudesse aprender e dar meus primeiros passos na criação e pedagogia artística.

Aos pets: Bacolino, por destroçar meu livro *Vita di Arlecchino* (*in memorian*) e Pocolino, por me acordar durante a Pandemia da Covid-19.

Agradeço à minha família; minha avó paterna e minha mãe (*in memorian*), que estiveram presentes em meu pensamento a todo momento; às minhas irmãs, Fani e Fabiana.

Ao meu companheiro, Gil Almeida.

Aos meus sentidos e amores incondicionais: Enzolino e Lua Leone.

E, por fim, ao meu querido, orientador e artista, Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa, pela confiança, aprendizado, presença e dedicação, fundamentais para a presente dissertação.

RESUMO

A presente dissertação pesquisa a construção do corpo-máscara que potencializa o corpo atuante a partir de abordagens e procedimentos inspirados em elementos e critérios constitutivos do fenômeno da *commedia dell'arte*. Pretende-se analisar como se ativa um corpo passivo e alcança-se outro completamente diferente: perceptivo e disponível, que expande o conceito de máscara por todo o corpo e abre-se a novas e possíveis combinações na cena teatral. Uma cartografia em forma de expedição que tensiona conceitos e antigos paradigmas. Um ir e vir no tempo/espaço espiralado, repleto de memórias, descobertas e provocações dispostas em linhas transversas entre palavras e imagens, percursos e direções.

Palavras-chave: corpo, máscara, memórias, *commedia dell'arte*.

ABSTRACT

The current research dissertation the construction of the mask-body which enhances the acting body from approaches and procedures inspired by elements and constitutive criteria from the *commedia dell'arte* phenomenon. It aims analyzing how to activate a passive body and reach another completely different, perceptive and available, which expands the mask concept as a whole and it opens to new and possible combinations in the theater scene. A cartography in an expedition way that produces tension in concepts and old paradigms. A come and go in spiraled time/space, full of memories, discoveries and provocations disposed in transverse lines among words and images, trajectories and directions.

Key-words: body, mask, memories, *commedia dell'arte*.

SUMÁRIO

de onde parto	09
apresento-me	12
gestar a pesquisa.....	23
ponto de partida	28
percurso 1. escavações	30
ancestralidade.....	34
incertezas.....	35
que face sou máscara?.....	38
rotas da atuação.....	39
encruzilhada	44
corpo anímico.....	46
escuta.....	48
corpo-poético.....	51
liberdade.....	52
de repente: à deriva.....	55
percurso 2. entre e lados	60
mapa.....	61
corpo-memória.....	62
lado de dentro.....	63
sentir-se, expandir-se.....	63
corpo “ser-criança”.....	64
entre mim e a máscara.....	65
observar o outro(a).....	66
outra face.....	68
corpo à voz.....	72
meias máscaras expressivas.....	75
que bichos são esses?.....	79
um bem achado: improvisar.....	82
inventar de repente.....	84
o que projeto do lado de fora.....	84
percurso 3. mulher na ficção	87
um corpo sem lugar para estar MULHER.....	91
faces femininas.....	99
entre-vozes femininas.....	107
percurso 4. experiência de contar-me “num momento como este?!.....	114
a máscara, o mascaramento.....	116
entre espaços e perfurações.....	117
da construção de estar em corpo-máscara.....	118
outros ensaios.....	125
finda expedição.....	129
referências bibliográficas	131
apêndice	136
anexos	142

de onde parto

O que lembro: tenho.
Guimarães Rosa

Em *O que é um artista(hoje)?*, de Bourriaud, “(...) o artista é uma espécie de intruso em todos os campos. Ele seleciona signos, explora seus campos de produção, manipula-os, constrói trajetórias entre eles” (BOURRIAUD, 2002, p. 77), dando-nos a impressão de procurar habitar o ilocalizável, ou seja, um lugar que ainda será construído. Para isso acontecer, esse ‘artista intruso’ necessita escavar muitos lugares e espaços por onde percorre, para desbravar outros muitos signos, penetrar. Ser afetado de diversas formas, modos. Sinto-me um pouco como uma ‘atriz intrusa’ no meio de uma expedição que quer descobrir outras possibilidades de me relacionar com a atmosfera da máscara. Dispor-me à relação, simultaneamente, de dicotomias que aparentemente se apresentam em oposições: interior, exterior; subjetividade, objetividade; matéria, espírito; sujeito, objeto, mas que se contaminam ‘no fluxo do ir e vir’ apresentando-se a partir de outras perspectivas. Inspiro-me na figura da “semionauta: inventor de trajetórias entre os signos” (BOURRIAUD, 2002, p.77) com o desejo de penetrar muitos lugares, até os incompreensíveis. Utilizo a força sígnica de uma espiral para representar percursos em movimento, por onde perpassam e/ou atravessam sistemas vivos, pois

“[...] o fato de que os sistemas vivos surgem como intérpretes que respondem a signos e que não estão, ao contrário dos mecanismos, sujeitos aos efeitos de forças, realça a diferença entre fenômenos orgânicos e inorgânicos: no mundo inorgânico, modificações que observamos sobre um objeto podem ser atribuídas a causas que agem do exterior sobre ele. Para os seres vivos, contudo, efeitos externos só são importantes se — como estímulos — encontram uma disposição à receptividade (ou seja,

Figura 01:



Abro-me à experiência para, depois, espalhar pelos cantos as coisas que descobri e/ou começo a desvendar.

O “método tem a ver como pensamos”. (VELARDI, 2021, informação verbal¹). E pensar é algo muito particular, não é dicotômico nem binário, não está destituído do ser, fazer, criar ou experimentar. Talvez uma das coisas mais importantes seja referente ao ineditismo inerente ao modo como se pensa sobre as coisas que vivemos, “[...] A maneira como a gente pensa é o método primeiro, como a gente se relacionou e se relaciona com as coisas ao longo do tempo, da história, por um conjunto de relações, interferências” (VELARDI, 2021, IDEM²). Partindo dessa fala, lanço-me numa jornada-reflexiva sobre a arte que se apresenta como lugar, campo e experiência. É parte constituinte do meu modo de ver as coisas. Pois é com e através dela que o meu pensar define imagens, formas, espaços, distâncias, interpretação. O que me pertence ou não; atrai, retrai; o que está próximo, distante, ou quase próximo. O que é externo, interno, ou está na borda; o que foi, é e virá a ser; seus porquês etc. Pensar define sentidos, intuições, movimentos. Envolve a liberdade de realizar associações de múltiplas maneiras, “[...] como um confeccionador de colchas ou um improvisador no jazz(...) costura, edita e reúne pedaços da realidade, um processo que gera uma unidade psicológica e emocional para uma experiência interpretativa”. (DEZIN, 2006, p. 19). O *como penso* passa a ser um norteador que me mantém atenta.

A pesquisa visita minha biografia de modo a observá-la, reconhecê-la, tentando estabelecer um diálogo por meio das memórias que as relações, as criações, as interferências do passado provocaram em mim uma outra maneira, perspectiva de me relacionar com a arte, friccionando-as no presente. Depois afasto-me para exercer um olhar crítico capaz de colocar em xeque as afirmações, fortalecer o processo de investigação e admitir ausências, mudanças, contrastes no trabalho, sem contar com verdades absolutas, mas procurando sempre que possível, duvidar dos contextos arguidos.

O caos do princípio conheci de perto, o ardor da escrita me coloca em estado de tensão, as palavras viram letras dissociadas como as de um teclado de computador, misturam-se com momentos de devaneios e são levadas pelo ar. Sempre parti da prática à teoria. A teoria apoia-se num modo discursivo e lógico das palavras, na coerência do pensamento; codifica, decodifica, organiza e impõe uma sequência. A prática possibilita o exercício do fazer que não obedece a uma hierarquização de sinais, age de modo livre, transversal, espiralado, conforme a

¹ Marília Velardi: Profa. Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP), cita a frase da socióloga, Maria Cecília de Souza Minayo, em aula inaugural aos pós-graduandos da ECA-USP.

² Idem.

pulsação.

Ao tratar sobre *Que Pode (ou Quer) a Teoria do Teatro?*, Josette Féral escreve “[...] que a prática e a teoria são metalinguagens das quais só diferem as ferramentas. A teoria se fundamenta sobre o verbal e a abstração dos conceitos, a prática teatral, sobre o fazer” (FÉRAL, 2019, p. 28). Concordo que ambos auxiliam desvendar *mundos* e compartilho o lado que sempre ocupei e o que me disponho ocupar nessa aventura. Agora, encorajada, começo a escrever em palavras/imagens. Utilizo a metodologia qualitativa empírica cartográfica, que proporciona acessar o plano do sensível. Transito num fluxo de ideias sem descaracterizar a subjetividade que é tão singular e guarda emoções e sensações que pertencem à esfera da arte. Além disso, acredito que faça parte dos desafios, possibilitar a diversidade de linguagens na área do conhecimento e “*dar língua para afetos que pedem passagem*”.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e, que atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fizerem necessárias(...)”. E cartografar é “a audição das intensidades, a vibração dos fluxos: no corpo(...) trata-se de um mergulho nas intensidades do passado para ressignificá-las no presente (ROLNIK, 2011, p. 289- 290).

Construo esse diálogo de afetos com meus próprios passos, reconhecendo os territórios por onde passei e poderei caminhar, sem delimitá-los. Escrevo em primeira pessoa, sem a pretensão de banalizar a língua, mas como modo de me aproximar e tornar-me mais presente nesta teia de reflexões. O que importa é o corpo que estava lá e agora está aqui, uma recuperação do passado no tempo presente, com a mesma potência e sentido, sem uma ordem cronológica ou hierárquica, pois que muitas vezes as coisas se sobrepõem no plano da subjetividade. O que isso tudo desencadeou em mim e em relação à articulação do modo que penso, com quem dialoguei e pretendo dialogar. Desse modo, não trago apenas o que fiz ou quem sou, mas o que me acontece ao visitar o que fiz, “na ação-reflexão” (FREIRE, 1987, p. 78) expondo ser possível a construção do corpo-máscara que potencializa o corpo atuante a partir de abordagens e procedimentos inspirados em elementos e critérios constitutivos do fenômeno da *commedia dell’arte*. Ativa um corpo passivo e alcança outro completamente diferente, perceptivo e disponível, que expande o conceito de máscara por todo o corpo e abre-se a novas e possíveis combinações. Uma cartografia em forma de expedição que tensiona conceitos e antigos paradigmas. Um ir e vir no tempo/espaço espiralado, repleto de memórias, descobertas e provocações dispostas em linhas transversas entre palavras e imagens, percursos e direções.

apresento-me:

*Não sei separar os fatos de mim, e daí a dificuldade de qualquer
precisão, quando penso no passado.
Clarice Lispector*

Figura 02 – Fotografia de uma bolsa de jabuticaba.



Fonte: arquivo pessoal.

Desde pequena gostava de desenhar, no entanto, nunca tive o dom nem o talento de tramar linhas, transformando-as em formas que projetassem meu imaginário. Então procurava-as no meu entorno. Recordo-me de passar horas observando as linhas presentes nas portas conjugadas que compunham o guarda-roupas dos meus pais, quando ainda morávamos na Mazzei, Zona Norte de São Paulo-capital. Não apreciava a arquitetura, mas os contornos, traços que se organizavam em máscaras grotescas, horripilantes! Cada uma delas detinha sua história, que só criança pequena é capaz de inventar. Muitas das vezes que entrava no quarto, era para brincar com elas ou enfrentá-las, dependendo do horário do dia. Era um misto de paixão e pavor, porque suas expressões mudavam conforme a óptica refletida pelos raios de luz que entravam pela janela. De dia, eram figuras de uma geometria disforme, mas afáveis, lembravam as obras de *Miró*, já à noite, transformavam-se em ondulações intermitentes, com olhares sombrios e assustadores, similares à obra "O Grito", de Munch, e me assustavam a ponto de desrespeitar meus pais quando me pediam para buscar um casaco dentro delas. Por vezes, tentei adverti-los sobre as máscaras, mas

a única resposta: "são os veios da madeira que acabam criando formas". Não eram formas, apenas! Aquelas máscaras existiam e faziam parte do meu mundo imaginário. Quando entrava no lado de dentro, me deparava com um mundo infinito de possibilidades, onde poderia me transformar no que quisesse, inclusive em cada uma delas: a *Dona dos Bailes*, que eu compunha com o penhoar branco da minha mãe, sandálias douradas e a bolsa de jabuticaba; ou o lúgubre *Investigador de Causas Impossíveis*, que levava um chapéu e paletó do meu pai, de ir a casamentos, com cheiro de naftalina, além dos sapatos engraxados, bicudos e com cadarços. Eram as escolhas mais recorrentes e representavam as máscaras das duas portas do meio. Já as demais, por mais que me esforce, não lembro.

Não há mais as roupas, as portas do guarda-roupas, nem tampouco fotos ou registros, restou apenas a bolsa de jabuticaba e algumas recordações que carrego comigo e em mim...

Observo linhas em contornos, formas e máscaras como sinônimos de histórias, caminhos e *personas*. Proponho neste momento, eleger as modulares que podem se transformar em tudo que imaginar: roda de Lacan; redemoinho de Alice ao ser conduzida para seu submundo das maravilhas; o girar das águas antes de entrar em um encanamento tubular qualquer; encruzilhadas etc. Linhas que podem ir além dos contornos de uma cartografia, além das máscaras. Penetrar nos espaços como raízes profundas, trepadeiras audaciosas, ondas das águas e sonoras, de energia e fogo estelar, de almas, de mundos reais e fabulares e de tantos nós!

Lanço-as como brincadeira de "ser criança", margeando-as até surgir uma primeira imagem. Uma trama que se dispõe em múltiplos caminhos de uma expedição.

- Uma espécie de...furacão?! Ou será uma espiral?!

Figura 03 – Fotografia da minha face.



Fonte: arquivo pessoal.

Em 05/02/1972, às 10h45, minha mãe me pare ao som de marchinhas de carnaval. Paulistana, da Zona Norte de São Paulo, filha de refugiados. Papai, Aldo Bertinelli, descendente de italianos, nasceu em São Paulo-Capital, uma pessoa alegre que adora cantar, brincar e agora, pintar. Mamãe, Maria Leone Bertinelli, italiana, nasceu na região de Campânia, sul da Itália, próximo a *Atella*³; depois imigrou com a família

para o Brasil. Começou a trabalhar com 13 anos de idade, abusada e violentada várias vezes por homens no ir e vir do trabalho, ao utilizar o transporte público, que na época eram os bondes elétricos lotados. Proibida de estudar, frequentou apenas 04 anos de ensino em sua terra natal, Itália, e como profissão, foi artesã de malhas, em linha e lã, fabricando e vendendo, no auge de sua carreira, à extinta loja de departamento *Mappin-SP*.

Figura: 04 – Fotografia de minha mãe, Maria Leone Bertinelli.

Grazie, Ma, per essere la donna che ero e per avermi incoraggiato a diventare la donna che sono.



02/05/42 31/10/2019

Gratidão, Ma, por ter sido a mulher que foi e ter me encorajado a me tornar a mulher que sou.

Fonte: arquivo pessoal.

³Atella, antiga cidade na região de Campânia, no sul da Itália.

Figura 05 – Eu, em 1978.

Das filhas que teve, eu sou a do meio. A mais velha, Fani e a mais nova, Fabiana. Aos 05 anos, minha avó paterna, Marcolina, que sempre dizia: “*questa bambina non si è mai fermata com il corpo!*” (‘essa criança não para de mexer o corpo!’)”, matriculame numa escola de balé, por não ter idade para ingressar no primeiro grau. O que foi essencial para minha mãe, visto que à época dividia seu tempo entre o trabalho e cuidados com minha irmã mais nova, que acabara de nascer.



Fonte: arquivo pessoal.

Figuras: Fotografia 06- avós maternos: Giacomo Leone e Itália I. Leone; 07- avó paterna: Marcolina G. Bertinelli; 08- pai e mãe; 09 -irmã Fani; 10- irmã Fabiana e 11-eu, Flávia.



Fonte: arquivo pessoal.

Desse modo, em agosto de 1977, passo a frequentar a escola de balé, RZ, mais tarde denominada ZARUSKA. Subo pela primeira vez no palco, interpretando Mônica, dança infantil que fazia alusão aos personagens de quadrinhos animados da “Turma da Mônica”, de Maurício de Souza. Formei-me com 15 anos de idade, mas foram necessários dez para me convencerem de que não seria uma bailarina clássica, e mais vinte de terapia voltados às frustrações e humilhações passadas para digerir o que se transformara num trauma infantil. Não me tornei a bailarina clássica *en dehors* (lado de fora), mas *en dedans* (lado de dentro). Não executei os 32 *fouettés* (chicotes) do “Lago do Cisne”, nem habitei um corpo magro e esbelto, conforme os padrões exigidos nas décadas de 1970/1980, pois que a

[...] dança do século XX, tinha-se transformado numa arte decorativa, desumanizada, como uma rainha fútil e bonita, embalsamada no caixão de vidro. Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis, seu *tutu* e suas sapatilhas rosas, ela estava na situação de “Bela Adormecida”, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor. (GARAUDY, 1980, p. 41).

O evento traumático foi sentido por anos numa tentativa de trazer à memória, elementos que, ao terem sido dissociados do eu, tornaram-se estranhos ao processo de recordação. As frases:

- *Quem você pensa que é?!*
- *Você não é uma estrela!*⁴;

são resíduos de linguagem desta experiência desumanizada.

Num trabalho artístico recente sobre auto depoimento, que realizei no ano de 2022, intitulado “Barbatanas” (projeto “Mulheres em Cena”, da Fragmento Cia de Dança), essas frases sublinharam memórias partilhadas como parte de um processo de subjetivação. Na encenação, utilizei máscaras e mascaramentos que pontuaram acontecimentos, como a frustração traumática com o balé, que desencadeou ao longo da minha juventude e vida adulta, um período trespassado por crises depressivas, síndrome do pânico e ansiedade. Uma delas, já aos 31 anos de idade, levaram-me à perda total da audição. Com tratamento, recuperei o lado direito e uma parcela pequena do esquerdo, que capta ondas sonoras internas e externas, transmitindo ao cérebro uma espécie de zumbido não pulsátil com diferentes sons, tons e ruídos, alternadamente.

⁴ Lembrança de Flávia Bertinelli, sobre frases ditas pela professora de balé, Zara Cunha, na década de 1980.

Compartilho um trecho do texto, “Barbatanas” em que narro uma das crises de ansiedade:

[...]- Era noite. Eu estava numa estrada. E ao meu lado, observei barbatanas de tamanhos diversos. Não eram barbatanas de vestidos como o *tutu*, mas de peixes muito grandes. Eu olhava pro lado e tinha a impressão de que em algum momento elas se voltariam contra mim. Então, procurei não olhar e me concentrar na estrada. Fixo minhas mãos no volante e meus ouvidos na rádio. Mas nada é maior que a imagem daquelas imensas barbatanas ao meu lado. As luzes projetadas pelos carros detrás como os da frente, ofuscam meus olhos. Procuro ler as placas sinalizadoras da estrada pra saber onde estou, mas não consigo, devido à velocidade do carro. Eu sinto o suor escorrer pela minha face, meu coração quase sai pela boca. Tenho a sensação que vou morrer, agora!

Esta sensação durou alguns segundos, mas me deu a impressão de estar nesta situação há horas. O tráfego se apresentou de repente, como uma onda furiosa do mar, que nos atravessa sem pedir licença. E quando dei por mim, já estava na marginal Tietê, em São Paulo, em meio ao trânsito caótico. Olhei com receio para o lado e não havia mais barbatanas, apenas hélices enormes. Provavelmente seriam transportadas para produção de equipamentos de energia eólica.

Aos poucos as luzes que ofuscavam minha visão se transformaram em faróis e meus batimentos cardíacos começavam a desacelerar. Ao olhar no espelho do retrovisor, a imagem de um automóvel divide espaço com as perguntas:

- Quem você pensa que é?
- Quem é você?"

Figura: 12 – Fotografia do “Barbatanas”. CRD- Centro de Referência da Dança de São Paulo, em 2022.



Fonte: arquivo pessoal

Uma encenação com um frescor de cura partilhada, muito embora os cortes desses relatos autobiográficos já foram cicatrizados. A experiência possibilitou lembrar alguns fatos reais numa perspectiva existencial. O que não impede o esquecimento de detalhes através de uma escolha sutil entre as lembranças aceitáveis ou “[...]aquelas que, a seus próprios olhos, tornam o passado psicologicamente, e por vezes fisicamente, insuportável” (CANDAUI, 2011, p.71), pois que “[...] todo aquele que recorda domestica o passado, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade”. (CANDAUI, 2011, p. 74).

Figura:13 – Fotografia do “Barbatanas” no CRD- Centro de Referência da Dança de São Paulo, em 2022.



Fonte: arquivo pessoal.

Antes de dar um salto nessa linha do tempo, quero registrar outros eventos que julgo essenciais compartilhar. Um deles, refere-se ao dia em que fui ao teatro pela primeira vez, aos 11 anos de idade. Era sábado à tarde e fui com a minha professora de Estudos Sociais, da 5ª. Série. Fomos ver “Tistu, o Menino do Polegar Verde”, de Maurice Druon, no teatro TAIB, situado no Bom Retiro, região central da cidade de São Paulo. A história narra que o Polegar Verde tem o poder de transformar as coisas negativas em positivas por meio do amor simbolizado nas flores. Era uma criança diferente e por isso o pai resolve adotar um novo método de ensino recebido pelo Sr. Bigode, o Jardineiro. Tistu, questiona a educação, a prisão, a favela, o comércio bélico, a morte e acaba com uma guerra. Foi um acontecimento que despertou em mim um modo diferente de ver as coisas, de me ver. Assim, a criança de 11 anos, com um corpo desengonçado,

desajustado para as normas vigentes da época, começava a crescer. Afastei-me do balé clássico e deixei-o dormir com a *Bela Adormecida*. Entretanto não quis parar de dançar e mover-me. Procurei uma modalidade que me aceitasse como era e encontrei o afro na cultura popular brasileira, e mais tarde, danças de salão latinas. O primeiro curso fiz com o mestre Valdir Silva, e o segundo, com Helena Bastos, ambos na oficina cultural Três Rios, atualmente conhecida como Oficina Cultural Oswald de Andrade, que é um dos polos culturais mais importantes da cidade de São Paulo e, coincidentemente, situa-se na mesma rua que o teatro TAIB, onde assisti a primeira peça teatral. Depois, comecei a olhar para outras paisagens e comecei a me enamorar pelo teatro.

Aos dezesseis anos, começo a frequentar cursos de iniciação à arte dramática no Centro Cultural São Paulo. Aos 18 anos, interrompo esse ciclo e ingresso na faculdade de Direito, na Universidade de Guarulhos-UNG, e passo a trabalhar como funcionária pública do Tribunal Regional do Trabalho – TRT de São Paulo, onde permaneci por quatro anos. Em meio ao curso de Direito, exatamente aos 20 anos, recebo um telefonema-convite inesperado de uma amiga de colégio, Tatiana Thomé, atualmente atriz. No fim do ano, eu e ela, prestaríamos a tão aclamada, Escola de Arte Dramática, a EAD, como é conhecida popularmente. Em 1992, sem mesmo conhecer o histórico e a importância que a escola exercia no cenário formativo e cultural, inscrevo-me a uma das vinte vagas oferecidas pela instituição e atravesso um processo concorrido e árduo. Lembro-me que das quatro fases que compunham o exame, a mais temida e a que mais me marcou, foi a terceira, também conhecida como “a fase da pizza”. Levava esse nome porque o tablado destinado ao teste de interpretação dos(as) participantes era um praticável redondo, em que o público se acomodava ao redor, sentados(as) no chão, remontando um espaço cênico similar ao teatro de arena.

Era noite, dezembro, fazia muito calor. Minutos antes do meu teste, vou ao banheiro com uma vassoura nas mãos. Ao adentrar, uma das concorrentes, após me observar, pergunta-me que texto interpretaria. Respondi prontamente. Mas ela replicou espantada, alegando que dificilmente a escola passaria por ser uma mulher interpretando um personagem masculino e saiu, desculpando-se e desejando-me boa sorte.

Segundos depois, vi-me em meio a um caldeirão, já não sabia quem era, onde e porque estava ali. Lembro-

me da voz rouca de Claudio Luchesi⁵, solicitando-me o nome do autor e a personagem que representaria, informações que não consegui proferir, tamanho nervoso que me encontrava. Olhei o entorno e todos(as) olhavam fixamente para mim. Um silêncio ensurdecedor tomou conta do espaço. Ouvi uma campainha estridente tocar e entendi que mesmo sem dar a resposta à pergunta realizada, deveria começar a cena. Senti vontade de sumir, meu corpo estremeceu e meu coração batia aceleradamente. Respirei e fixei meus olhos nos jurados, depois, no público e com a voz trêmula e embargada, comecei a atuar. O personagem que interpretei era o Victor, um bancário que contracenava com o lixeiro, Hugo, ressignificado pela vassoura de piaçava que manipulava, animando-a. Era a peça teatral "O Assalto", de José Vicente, que retrata as tensões cotidianas, aflições e angústias dos habitantes da metrópole de São Paulo. No fim dos três minutos, não acreditei no que vi, nem mesmo ouvi, fui ovacionada! Passo a ser uma das alunas da tão aclamada EAD e início meus estudos em 1993.

O meu interesse pelas máscaras teatrais surge após vivenciar um processo criativo na EAD-ECA- USP, coordenado pela professora e diretora teatral, Elizabeth Silvia Lopes, mais conhecida como Beth Lopes⁶, na montagem do espetáculo "Farsas e Improvisos", de Molière, em 1996. Esse processo proporcionou a mim conhecer dinâmicas inspiradas na metodologia de Eugênio Barba e o contato com a história do teatro de máscaras, *commedia dell'arte*, fenômeno teatral que inspirou dentre tantos, o neoclassicista Jean Baptiste Poquelin. O treinamento físico foi mediado por alguns atores convidados da diretora que à época fizeram parte de um treinamento ministrado por E. Barba e Julia Varley, que estavam no Brasil participando de uma interlocução entre o "Odin Teatret e a América Latina". As dinâmicas focavam a presença cênica e extra cotidiana do corpo atuante por meio de impulsos e tensões biológicas

⁵ Claudio Luchesi – Ator, diretor e jornalista. Foi professor de Interpretação e Mímica da Escola de Arte Dramática- USP. Fonte: Itaú Cultural.

⁶ Beth Lopes: é Profa. Sênior aposentada do Departamento de Artes Cênicas e vinculada ao PPGAC. Coordenou o curso de Graduação e Pós-Graduação em Artes Cênicas, da ECA-USP. Fonte: Currículo Lattes.

atingidas/modificadas, após um forte treinamento físico, gerando um fluxo orgânico que atuava sobre os sentidos e desencadeava uma sensação de corpo dilatado. Essa vivência havia despertado o desejo em aprofundar meus estudos sobre corporeidade do ator/atriz na cena e, também, a comicidade. Resolvi, mais uma vez, mudar a direção do meu caminhar e fui estudar o gênero cômico em outro país, na terra *di mamma, a bella* Itália.

Viajar, naquela época, para uma jovem de classe média baixa, era um sonho, e para realizá-lo foi necessário abdicar de algumas coisas, como: solicitar licença sem remuneração no tribunal e a venda de um automóvel, modelo Fiat Uno 87, adquirido com ações da antiga empresa de telefonia, TELESP. Ansiosa e feliz, fui, mas carreguei comigo a responsabilidade e cobrança depositadas de retornar para fazer *jus* ao investimento realizado.

Foi em 1997. Era a primeira vez que saía do Brasil e também que viajava de avião. Embora filha de italiana, não dominava a língua, a não ser algumas poucas palavras e frases que geralmente são apreendidas ao viajarmos em terra distante de língua desconhecida. Chego em Milão, por onde permaneço quinze dias na casa de parentes, depois parto para Reggio Emilia, cidade pertencente à região Emiliana da Itália, onde era situada a escola.⁷ Foi para mim, uma nova jornada que começava a trilhar.

Grande parte das aulas eram ministradas por Antonio Fava⁸ e alternadas por profissionais com especificidades que dialogavam com o conteúdo proposto. A turma era formada por participantes de diversas partes do mundo, marcada por diferenças culturais e sociais contrastantes que ocupavam o mesmo espaço de trabalho, estudo e criação.

A residência artística, Itália-Brasil, redimensionou meu olhar, que passou a conhecer um novo modo de se relacionar com processos criativos, potencializando o uso e significado da máscara como linguagem e ferramenta pedagógica. Surgem questões relativas à atuação como instâncias produtivas da escritura cênica, alargando fronteiras entre a relação do corpo com a máscara que não se restringem apenas ao uso do objeto sobre a face, no plano da representação, mas à maneira que interage e agrega outros elementos simbólicos. Surge uma identificação que passa

⁷ A Escola ficava em Reggio Emilia, pertencente à Emilia Romana (Região Emiliana), situada entre o norte e o centro da Itália. Uma cidade, cuja arquitetura é conformada em tons pastéis e uma geometria que transita entre as formas retangular e quadrada. Concentra nove províncias, dentre elas, Bolonha, cidade que dá origem à máscara do personagem tipo *dottore* (doutor) da *dell'arte*, conhecida por ter sido o local onde foi inaugurada a primeira Universidade de Direito do mundo. É também a região conhecida por sediar a música lírica, ópera e uma das pedagogias infantis mais estudadas na contemporaneidade, a pedagogia de Reggio Emilia, “escola sem muros”. Lembra a sociedade elitista da poesia cavalheiresca de Ariosto do séc. XV. Um recorte geográfico que sintetiza o centro norte da *bella* (bela) Itália, árido e frio para quem a habita como estudante.

⁸ Antonio Fava- Ator e diretor italiano. Funda o Teatro del Vicolo e a SIAC- Scuola Internazionale di Atori Comici (Escola Internacional de Atores Cômicos). Disponível em: <<http://www.antoniofava.com/it/>> Acesso em 09/03/2023.

a me acompanhar, despertando o interesse de saber cada vez mais sobre a linguagem da máscara. O que começo a fazer no decorrer da minha trajetória enquanto artista. Questões e inquietações acerca do assunto emergem e sinto necessidade de aprofundar minha investigação. Realizar escavações.

gestar a pesquisa

Retorno à Universidade de São Paulo, em 2017, na Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, movida pelas inquietações e o projeto de pesquisa começa a ser gestado do encontro dos meus anseios com a disciplina “Mascaramentos Contemporâneos: Designers Atravessados por Perspectivas Estéticas de um Corpocidade”, ministrada pelos docentes: Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa; Profa. Dra. Helena Bastos e a Profa. Dra. Adriana Vaz.

Figura: 14 - Fotografia-Self – Entroncamento entre a Rua 25 de Março e a Ladeira Porto Geral- SP.



Das atividades, a proposta pela docente Helena Bastos tinha o intuito de refletir sobre a relação entre o corpo e o espaço público a partir da pergunta disparadora: como habitar esses espaços ou que ações são possíveis realizar? As palavras-chaves: localizar-habitar, foram determinantes na escolha do local em que deveríamos tirar uma foto-self(si mesmo/a). Escolhi a Rua 25 de março, uma via pública que se encontra na região central da cidade de São Paulo, e faz esquina com a Ladeira Porto Geral. O local escolhido apresenta similaridade com imagens registrada em livros históricos e de artes, referente ao período de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Período pungente e determinante que influenciou estética e mercadologicamente o surgimento dos cômicos da *dell'arte*, como estampam as obras pictóricas de Pieter

Bruegel, do séc. XVI. Em “Jogos Infantis”, ele miniaturiza adultos transformando-os em crianças que passam a brincar com jogos e brincadeiras, que até hoje são conhecidos e utilizados em contextos diversos, como: pernas de pau, roda, pular corda, rodar aros, cavalo de pau, cabra-cega, soprar bexiga, esconde-esconde etc. Já na obra “A Luta ou Batalha entre o Carnaval e a Quaresma”, o pintor evoca o contexto religioso, contrastando a festa pagã com a sacralidade. Assim, de modo similar às pinturas de Bruegel, a “25”, como é popularmente conhecida, possui vendedores(as) que exibem produtos com brincadeiras que entrecortam a passagem de transeuntes e consumidores, tornando o local um centro nevrálgico e caótico, popular e plural, e remonta, em alguns aspectos, o imaginário das feiras onde os cômicos da *dell’arte* se apresentavam. Em relação à pergunta disparadora da atividade, ‘como acessar esses espaços’ ou ‘que ações são possíveis realizar?’, não tive respostas, ao contrário, sai com mais perguntas referentes à elaboração e à produção de atos de coexistência, no intuito de interferir no corprocidade desses espaços.

Num segundo momento da disciplina, nas aulas ministradas pelo professor Dr. Felisberto S. da Costa, dentre as obras sugeridas, eu e mais duas alunas, Cristina Espírito Santo e Sonia Teller, escolhemos “A Sociedade do Cansaço”, do filósofo sul-coreano, Byung Chul-Han. O livro narra como a sociedade ocidental vem tornando-se cada vez mais cansada e transformando-se numa sociedade de “desempenho”, do “eu”, que segundo ele, vem sendo gestada a partir dos anos 1970, início da era digital. Esse fator vem ocasionando uma aceleração do tempo e faz com que passemos a realizar multitarefas cada vez mais complexas, dando-nos a sensação de um tempo menor. Desse modo, nasce a ideia de um paradigma imunológico que perdeu sua vigência, baseado na negatividade do inimigo. Ela deixa de ser uma sociedade tão competitiva, tornando-se mais narcisista. E suas punições passam a ser mais internas que externas, o “eu” começa a cobrar-se, a exigir cada vez mais de si, empreendendo-se, o que traz como consequência, as doenças da sociedade moderna, como ataques de ansiedade, *stress*, depressão, síndrome do pânico.

Nela desperta um compasso especial que leva a um mútuo acordo, a uma proximidade, a uma vizinhança, sem qualquer vínculo familiar ou funcional: um certo ser cansado como um outro Orfeu, ao redor do qual se reúnem os animais selvagens, que finalmente podem ser co-cansados junto com ele. (BYUNG, 2015, p. 77).

Tempo de avizinhar-se passa a ser um modo de habitar um lugar possível, e é refletindo sobre o assunto que realizo a última dinâmica da disciplina em forma de instalação.

*Habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas, é
também criar, transformar-se.
Heidegger*

Figuras: 15-17. Fotografias da atividade performática: tempo de avizinhar-se.



O retorno à Universidade me fez refletir o espaço que ocupo: eu-mim, sujeito-artista, sobre o corpo atuante, como habitação primeira, que também é social, cultural e político. Um corpo passível de mobilidade e transformação que pode explorar a relação com a máscara e a máscara sobre o corpo, pois que “[...] a instauração da máscara requer o jogo corporal. Ao subtrair o sistema de expressão do rosto, a máscara engendra o corpo, que se torna dispositivo da escrita gestual no espaço”. (COSTA, 2019, p. 29). Estes são alguns disparadores que se somam às inquietações e gestam a pesquisa.

Do ingresso, recebo uma orientação presente, delicada e atenta, que soube extrair de mim e de meus estudos tudo aquilo que verdadeiramente desejo partilhar nesta expedição, como semionauta, exercendo um olhar intruso.

Isto posto, apresento a cartografia espiralada, que permite o ir e vir no tempo/espaço que é composta por quatro percursos entretecidos por imagens, relatos memoriais, espasmos biográficos, registros audiovisuais, sensações e palavras. Instauro territórios de investigação e experimentação que confluem na construção de um corpo-máscara a partir de elementos e critérios do fenômeno da *dell'arte*, com frescor de ineditismo. O corpo atuante trama, a partir de estímulos, linhas internas, externas, movimentos, deslocamentos, oriundos de múltiplas associações sensoriais e, entre ambos, o agenciamento. O conceito de máscara expande-se pelo corpo todo, torna-se disponível e suscetível a outras combinações.

Dos percursos:

O percurso 1, escavações, é pregresso, mas intenso. Revisito suscintamente a linguagem e criação da *commedia dell'arte* como um fenômeno teatral de indiscutível importância para a história do teatro e para o ator/atriz, sobretudo por estabelecer múltiplas relações entre o corpo e a máscara. Depois, direciono-me brevemente ao século XX e visito alguns expoentes da cultura ocidental europeia que utilizaram a máscara em busca de restaurar um modo diverso de representação e atuação teatral, com técnicas e abordagens que se concentram no preparo e formação do corpo atuante, como: Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Ariane Mnouchkine. Movimento que se propagou por muitos países, dentre os quais, o Brasil, em que muitos professores e artistas iam ao exterior em busca de um trabalho mais sistêmico quanto à exploração da linguagem, em relação ao caráter estético, e também pedagógico em relação à formação do ator/atriz. “[...] A dimensão que se instaura é a própria essência do teatro e fundamenta-se na tríplice relação: do ator com ele mesmo, com o outro, e com o espectador”

(COSTA, 2006, p. 77). A máscara é redescoberta e passa a ser um instrumento potente que traz novamente ao centro da cena, o ator/atriz, que se reconhecem através dela. Práticas e procedimentos introduzem um rigor técnico em relação ao corpo, voz, linguagem gestual, jogo e espaços de atuação, e surgem produções teatrais, processos criativos de encenação e novos diálogos entre: o corpo e o espaço, o corpo e a cena; o corpo e a música, o corpo e a máscara.

O percurso 2 esgarça o diálogo entre o corpo e a máscara e propõe um treinamento artístico a partir de uma abordagem que engendra meu transcurso de formação artística e prática de mais de vinte anos de carreira. Inspira-se no passado, em que extrai elementos que se juntam com outros pertencentes ao terceiro teatro e constrói um corpo-máscara a partir de linhas e espaços fronteirços que transitam entre e lados, alcançando um estado diverso do real, cotidiano. Parte do reconhecimento consciente de suas próprias potencialidades físicas e energéticas e como extensão de si, alcança um estado de disponibilidade no qual a máscara coexiste com o corpo.

O percurso 3, mulher na ficção, discorre brevemente como a *dell'arte* integra a mulher à companhia teatral, na profissão legal e oficial de atriz cômica que conquista presença e atuação. Em seguida, dialogo com algumas personalidades femininas brasileiras que se destacam na investigação e atuação com a máscara, por meio de processos criativos e de formação que atuam em regiões distintas do Brasil: Tiche Vianna, do Barracão Teatro - SP; Erika Rettl- Moitará - Rio de Janeiro e Joice Aglae Brondani, da Cia Buffa - Bahia. Procuo abordar alguns pontos que considero fundamentais como: a pertinência da *dell'arte* como linguagem e ferramenta pedagógica sobre processos criativos da cena teatral atual.

O percurso 4 é uma experiência de contar-me em meio ao processo criativo do espetáculo-solo “Num momento como este?!”, em que há a transposição do experimento digital “Colóquio com os Personagens I”, de Luigi Pirandello, para o presencial, que expande o sentido da máscara. Discorro apontamentos que transitam entre construção do corpo-máscara e atuação, no período de ensaios, porque o espetáculo tem data de estreia para junho de 2023.

Por fim, escrevo linhas que findam a expedição.

ponto de partida

Figuras: 18-19 - Fotografias de Mairiporã-SP.



Fonte: arquivo pessoal.

Mairiporã, interior de São Paulo. Entre os lados de cá e de lá. Externos, internos, profundos, superficiais, entre mundos. O de lá, todo dia tem uma planta que nasce e outra que morre. Tem chapéu de Napoleão, espada de São Jorge, erva curandeira, capim santo, cidreira e hortelã, sem dizer, a bananeira, trepadeira e a erva daninha, todas rizomáticas! Tem o canto polifônico de pássaros ao alvorecer e ao entardecer, a jacu, que é a galinha do mato. À noite, morcego, coruja e tatu. Desse lado, de onde narro, o concreto. Há fios de cobre encapados de cores diversas por toda a parte, celular, carregador, computador, plataformas digitais, tutoriais, aplicativos, tecnocorporificação. Parto em meio a essas ambiências, nas quais pairam ideias, lembranças, vida criativa, mas também sombras, criaturas, desafios que se fundem num cotidiano veloz e voraz. Surge uma espécie de portal que atravesso e avisto uma geografia a ser desbravada. Se faz o tempo!

Convido você, leitor(a), a trilhar comigo esses percursos além das máscaras, caso haja afinidade entre nossos desejos de conhecimento.

Figura: 20 – eu e o espelho



Fonte: arquivo pessoal.

percurso 1. escavações

*Raios que partam essa profissão a quem inventou!
Quando me ajuntei a eles, pensei que teria uma vida
feliz: mas qual o quê! Acho-a uma vida de cigano, pois
são eles que nunca têm lugar certo ou estável.
Hoje aqui, amanhã lá: às vezes por terra, às vezes por
mar: e o que é pior, sempre vivendo nas estalagens
onde, na maioria das vezes paga-se bem e fica-se mal.
Bem que meu pai podia ter me colocado em algum
outro ofício, no qual, acredito, teria tirado maior
proveito e lucro, e sem tanta lida, pois quem tem ofício
se garante neste mundo costumava dizer Farfanicchio,
meu companheiro.
Paciência! Eu já estou nisso; e nesta profissão, é só
ficar um tempo de gastar um par de sapatos para nunca
mais querer sair.*

D.Bruni

O que chegou aos meus ouvidos, antes mesmo de ingressar na escola internacional de atores cômicos em Reggio Emilia - Itália, para estudar a *dell'arte*, quando ainda frequentava a EAD, foi um breve contato com o contexto histórico. Deu-se no ano em que participei da montagem do espetáculo “Farsas e Improvisos”, de Molière, que reunia quatro farsas: "O Médico Volante" (1659), "O Amor Médico" (1665), "O Casamento Forçado" (1664) e "Jorge Dandin" (1668), todas emolduradas por "Improviso de Versalhes" (1663), sob à direção de Beth Lopes e assistência da então professora de história do teatro, Silvana Garcia. Os ensaios, que precediam à estreia, eram divididos em: teoria; em que o diretor e dramaturgo, José Rubens Siqueira, nos apresentava o cenário histórico e a biografia Jean Baptiste Poquelin, como expoente da época neoclassicista; e a prática; composta por um treinamento físico-corporal mediado por atores/atrizes que integravam a cia “Teatro em Quadrinhos”, em que Beth era uma das fundadoras e diretoras. Nesses encontros, integrantes do grupo propunham dinâmicas inspiradas na “Antropologia Teatral”, de Eugênio Barba, o que proporcionava uma mudança de energia corpórea, que se tornava cada vez mais consciente. No decorrer do processo criativo, foi solicitado a criação de pequenas células cômicas a partir dos personagens presentes na obra que representaríamos. Fiz uma serva inspirada em Claudine, personagem da peça "Jorge Dandin", de Molière (1668) e contracenava com a própria mão. No final da minha apresentação,

a diretora Beth Lopes disse que eu estava executando um *lazzi*⁹. Mas para mim, executava uma pequena cena totalmente improvisada em que utilizei intuitivamente uma parte do próprio corpo enquanto espaço de atuação.

O que mais tarde percebi e chego à conclusão, é que a habitualidade e prática do jogo de improvisação nos ensaios me colocava em outro estado corporal, diferente, mais aberto para o desenvolvimento do trabalho artístico, como a própria criação da célula cômica. Isso estimulou a escuta e observação do meu corpo em relação ao outro. E nesse caso, o outro era o público, os demais atores e atrizes presentes. Descobria a triangulação e quebrava a quarta parede, que à época, fora tão bem erguida pela filosofia da escola. Passei agir e reagir de modo a despertar uma compreensão maior sobre “[...] como vemos e entendemos os seres e as coisas que se situam no exterior, e como se refletem em nós” (...) pois que a improvisação é o primeiro traço de toda escritura” (LECOQ, 1997, p. 30). O *lazzi* permaneceu na estrutura final do espetáculo, e por mais uma vez, contracenava com um elemento, animando-o.

Dessa experiência com Molière, surgiu o interesse em conhecer mais o gênero cômico e, em especial, o fenômeno da *commedia dell'arte*, que tanto o influenciou. Foi difícil, para não dizer, quase impossível, encontrar bibliografia referente ao assunto, e o pouco que encontrei apresentou-me o fenômeno do seguinte modo:

Que a *commedia dell'arte* era uma linguagem cômica formada por pessoas do povo, que se organizavam e faziam teatro para o povo. Que era oriunda de manifestações populares cômicas. Que representavam tipos utilizando meias máscaras zoomórficas/grotescas. Que esse fenômeno se inicia entre o fim da Idade Média e início do Renascimento. Que se apresentavam em locais públicos como ruas e praças. Que os integrantes eram andarilhos brincantes e percorriam regiões distintas onde armavam seus tablados e reproduziam seus espetáculos. Que cada integrante preservava o dialeto de acordo com a origem do tipo apresentado. Que agregaram a mulher como atriz cômica profissional. Que reuniam atores/atrizes com habilidades específicas: o canto, a dança, a mímica, acrobacia. Que representavam com gestualidade e improvisavam as falas, respeitando um roteiro com regras pré-estabelecidas. Que havia uma trama que

⁹ A palavra "lazzo" (corruptela de *l'atto*, ou de *lacci*; na região da Toscana, seu plural é *lazzi*) vem do latim *actio*, isto é, ação. Significa truque, manobra bufonesca feita no meio de uma cena, a fim de vivificar o espetáculo. É algo próximo do que os comediantes brasileiros chamam de "cacos" e se aproximam também das piadas fixas dos palhaços. O termo *lacci* também tem o significado, na Toscana de "amarrado", "emaranhado". **Fonte:** retirado da tese de Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos "O Dueto Cômico: Da *Commedia dell'Arte* ao Cavalo Marinho.

Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/190866/000873788.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
Acesso em: 13/09/2020.

entrelaçava os elementos e situações com sincronia e um profundo senso do coletivo, dando a sensação de que tudo se construía no ato, diante dos espectadores. Uma fórmula espetacular.

“Pronta, partenza, via Itália!”

“Partida imediata para a Itália!”

Figura: 21. Fotografia do espetáculo “Farsas e Improvisos”, direção, Beth Lopes. Atriz: Flávia Bertinelli



Fonte: arquivo pessoal. Foto tirada por Yuri Pinheiro.

ancestralidade

Antes de discorrer sobre a experiência que vivenciei na Itália, faço um pequeno desvio de curso e revisito alguns levantamentos históricos sobre a origem e ancestralidade da *commedia dell'arte*, por ser um fenômeno de indiscutível importância para o teatro e para a formação do ator/atriz, sobretudo por estabelecer múltiplas relações entre o corpo e a máscara e representar o território de onde me sirvo de elementos e critérios como dispositivos que serão utilizados para ativar um corpo cotidiano e alcançar outro completamente diferente, disponível, vivo.

Fenômeno artístico complexo e de definição imprecisa, é detentor de um ideário imaginário fascinante e inspirador. O nome já é fruto de polêmica. Sabe-se que a expressão, *commedia dell'arte*, é uma expressão tardia que fora atribuída por Carlo Goldoni, no século XVIII, através da peça manifesto “Teatro Cômico”¹⁰, recebendo diversas denominações anteriores, entre elas: Itália: “*commedia all'improvviso; commedia improvisa; commedia improvvisata; rappresentazioni all'improvviso; commedia su canovaccio; commedia all soggetto; recita/commedia a soggetto; commedie delle maschere; commedie mercenarie, commedia di carattere; commedia alla sprovveduta*”.¹¹ França: *comédie italienne, comédie à l'impromptu, comédie improvisée, comédie sur canevas*¹². Portugal: *comédia de ofício, comédia histriônica, comédia improvisada, comédia italiana, comédia bufonesca, comédia de máscaras e comédia improvisada com argumento*.

Nasce em meados do século XVI com o primeiro “[...] estatuto de uma companhia de atores profissionais, ou “cômicos”, de que se tem conhecimento data de 1545. Na outra ponta, marca-se como ponto final da *Commedia dell'Arte*, o fim do século XVIII” (BARNI, 2003, p. 17). A primeira data refere-se ao surgimento de diversas publicações ligadas às atividades dos atores

¹⁰ Roberta Barni, no artigo, “O Teatro Cômico de Carlo Goldoni ou a Reforma de um Iluminista”, o posfácio à edição brasileira de *O Teatro Cômico*, de Carlo Goldoni, pela Editora Globo do Rio de Janeiro, escreve que: “O teatro cômico, de Carlo Goldoni, é uma peça que deve ser lida em toda sua pluralidade expressiva. A função de “poética em ação” deste texto, apontada pelo próprio autor em suas *Memoires* é, na verdade, parte de uma estratégia maior de Goldoni, que não deseja se afirmar simplesmente como mais um “poeta de companhia”, mas como dramaturgo. Para além do conhecido desejo de expurgo dos palcos, numa Veneza cujo viço teatral, à época, não tinha igual em toda Europa, a reforma de Goldoni, que esse texto metateatral expõe em andamento, como um manifesto de estética, foi “culpada” de querer retirar do ator aquela centralidade que as velhas companhias da arte lhe haviam dado, e transferi-la ao autor, para que este pudesse responder aos seus desejos iluministas de atribuir à comédia uma função moral. Assim Goldoni realizou sua reforma aos poucos, com grande senso de realidade. Em jogo paradoxal, no entanto, a velha *Improvvisa* italiana ficará eternamente conhecida como *Commedia dell'Arte* graças a Goldoni e a essa peça.” Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/56942>> Acesso em: 23/01/2021.

¹¹ Itália: comédia de improviso, comédia improviso, comédia improvisada, representação de improviso, comédia roteirizada, comédia de todos os assuntos, peça e comédia sobre todos assuntos, comédia de máscaras, comédia mercenária, comédia de personagens, comédia de caracteres.

¹² França: comédia italiana, comédia a improviso. comédia improvisada, comédia em tela (tradução nossa).

profissionais, os mercenários, sucedendo-se, no decorrer do tempo, o aparecimento de outras companhias que vão sendo também reconhecidas, o que irá proporcionar uma maturidade artística que marcaria a história do teatro. Já a segunda data, assinala uma crise profunda e a derrocada do fenômeno que mesmo assim, sobrevive por quase três séculos.

Aos poucos passam a se apresentar em salas fechadas e alugadas até atraírem os olhares da corte. Nesse sentido, Tessari coloca que: “[...] O que era o luxo da Corte, torna-se mercadoria! O que era um produto que se consumiria às portas fechadas, vira o centro de um mercado real” (TESSARI, 2001, p. 81). Os cômicos, ludibriados pela conquista do mercado, começam a se afastar cada vez mais e perdem-se no caminho. Perambulam como zumbis, confusos e dementes, e esgarçam o virtuosismo que extraíam da magia popular, tornando-a popularesca, levando-os a serem descartados rapidamente.

incertezas

Na obra “Pulcinella”, de Bragaglia, o autor, ao explicar a origem dessa *persona*, que é considerado um dos servos sulistas icônicos da linguagem da *dell’arte*, inicia o capítulo do seguinte modo: “Casuali sono le analogie datesi tra bufoni di varie epoche, ed osservate dagli eruditi in favore della Atellane¹³” (BRAGAGLIA, 1953, p. 3), e passa a discorrer sobre a origem da máscara apoiando-se em semelhanças encontradas na Antiguidade, sobretudo no tocante aos traços expressivos contidos na forma. Chega ao fim do texto, com a seguinte frase: “a noi importa poco se Pulcinella discenda piu o meno direttamente dagli antichi. Ci occupiamo di questo particolare perché tentiamo di ricostruire la sua storia.¹⁴” (IDEM, p. 9). Desse modo, fica evidente que os próprios estudiosos italianos, por falta de documentos e/ou registros oficiais, transitam entre incertezas. Destarte, não pretendo realizar uma escavação arqueológica, mas registrar algumas hipóteses ante incertezas. Começo por Roma.

Figuras: A 22, refere-se à máscara romana, *Dossenus*, semelhante ao *Pulcinella*-Museu da Província de Bonn. As demais são fotografias de *Pulcinella*, sendo; 23 de Antonio Fava; 24, Sartori e 25, de Flávia Bertinelli.



Fonte: Fig 22, *Pulcinella* de Anton G. Bragaglia; foto 23, Livro “*A Maschera Comica nella commedia dell’arte*”; 24, *A Arte Mágica* de A. e Donato Sartori e foto 24, concebida por Flávia Bertinelli, arquivo pessoal.

¹³ Muitas são as analogias feitas por estudiosos e eruditos a favor da tese do século XVII que afirmam que “Os *Pulcinellas*” descendem de *Atella* (tradução nossa).

¹⁴ Pouco nos importa se *Pulcinella* descende mais ou menos diretamente da antiguidade. Só procurei me ocupar desta particularidade, porque tentamos reconstruir sua história (tradução nossa).

Cantos fesceninos; a satura e as farsas atellanas: Na época em que Roma era governada por cônsules eleitos anualmente e expandiu seu território até se tornar a maior potência do mundo mediterrâneo, pode-se destacar três modalidades, linguagens estéticas populares de considerável importância: os cantos *fesceninos*; a *satura* e as farsas *atellanas*, que explicam essa potente influência ancestral. Os cantos *fesceninos*, como diálogos de teor satírico, erótico e libidinoso, eram ligados aos ritos de fertilidade que resvalavam à obscenidade. A origem da palavra tem a mesma raiz de *fescennia* “[...] topônimo designativo de uma cidade etrusca que seria o provável berço desses cantos. Relaciona-se, por aproximação, à palavra *fascinum*, que designa o órgão sexual masculino, identificado com o *phalos* grego” (LEITE, 2020, p. 22), havia, portanto, certa semelhança entre os cantos *fesceninos* e os cantos fálicos que deram origem à comédia. À dramatização desses cantos mais a reprodução da dança etrusca, surge a *satura*, advinda do verbo “*saturare*” (fartar), que contém, além do canto e da dança, recitação e bufonarias, em que os atores eram conhecidos como *histeri*, donde deriva o termo *histrião* (ator cômico). As farsas *atellanas* são um evento em que os atores da farsa popular de Atella, antiga cidade na região de Campânia, no sul da Itália, próximo à Cápua, utilizavam máscaras grotescas e diálogos improvisados, no qual sobressaíam quatro tipos característicos, como: o Bronco, o Fanfarrão, o Velho Tonto e o Velhaco; “[...] *Dossennus*; caracterizado por uma corcunda, astucioso e adulator; *Buccus*, vanglorioso e fanfarrão; *Pappus*; velho tonto e libidinoso; *Maccus*, jovem bobo, vão” (BRAGAGLIA, 1953, pp. 7-8) E tem um quinto, creditado ao autor Dieterich (apud NICOLL, 1963a, p. 74), chamado de *Messius Cicirrus*, um tipo “galinha/galo”, que o remete aos animais da Ática em séculos anteriores. Somados a esses eventos, ainda sob à influência do teatro Romano, há os antigos personagens da comédia latina de Plauto e Terêncio: velhos, ricos e libertinos, que aspiram os favores de jovens servas ou a posse de belas escravas que os mercadores da carne humana vendiam a alto preço.

Entre a antiguidade e o renascimento: É uma época pungente marcada por muitas experiências cênicas e manifestações populares que conta com um dualismo artístico ambivalente: de um lado, festas e eventos religiosos de uma sociedade patriarcal, moralista e cristã, que tendia a consagrar a imutabilidade e a perenidade que regiam o mundo, e, de outro, um mundo infinito de formas e manifestações cômicas populares das mais diversificadas, que aconteciam provisoriamente num tempo determinado, mas que felicitava ser o que era, na sua essência, “[...] o autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo e material” (BAKHTIN, 1999, p. 09). Uma dessas manifestações populares é o carnaval,

que, segundo Bakhtin (1999), era um momento de liberdade, a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de sua realização, isto é, seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios, “[...] era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações” (IDEM, pp. 8-9). Na Europa, é o começo da primavera, é quando a terra manifesta sua energia ao fazer nascer as sementes, é um momento festivo, de transição, de expulsão do mal, de voltarem a se tornar honrados, para isso, utilizam as máscaras no corpo provisório, afastando os demônios e coisas ruins. Não era uma forma artística de espetáculo, mas uma forma concreta da própria vida festiva “[...] como propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos da Idade Média”. (IDEM, p. 8).

Carnaval veneziano: Assumia o tom de uma festa esplendida com o espírito da comédia improvisada. Era composta por apresentações animadas de acrobatas, músicos, dançarinos, espetáculos com animais, exibições de corpos que divergiam do padrão que imperava à época, atos de *strip-tease*, bufões, bobos, charlatões, mercadores de produtos estrangeiros. Todos os participantes travestiam-se com máscaras que compunham seus figurinos e escondiam a face, o sexo, a índole e a classe social, ou ainda, eram utilizadas no intuito de representarem um posicionamento crítico, político, sem punições, na República Veneta, e que muito se diferenciava da administração religiosa e inquisitória de outras partes da Itália. Essas máscaras inspiraram também os atores de grupos e companhias, sobretudo referentes às sátiras que se relacionavam com o contexto social e político vigente. As máscaras mais frequentes eram: Moretta¹⁵, Bauta¹⁶, Gnaga¹⁷ e Domino¹⁸.

Figura: 26 – *Donna com Maschera* (mulher com máscara) - Boscaratti Felice.



Moretta

Fonte: Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna¹⁹

¹⁵ *Moretta* – pequena máscara de veludo escuro, geralmente preto, com uma capa também escura.

¹⁶ A *Bauta* - máscara branca, acompanhada de um chapéu tricórnio preto e um manto chamado *tabarro*.

¹⁷ A *Gnaga* – uma máscara com forma de gato, coberta por capa.

¹⁸ *Domino* – manto com capuz que deriva de cultos religiosos como *Benedicamus Domino*. Fonte: *Maschere Italiane nella commedia dell'arte a Cura di Antonella Grignola*.

¹⁹Disponível em:

A influência do carnaval veneziano não está apenas na presença das máscaras, mas na inserção de tipos populares regionais e no modelo de confrarias carnavalescas. A ordem desse tipo de evento era a diversão e os venezianos, considerados naturalmente sérios e contidos, aproveitavam o período para liberarem-se. Nessa época, havia também a presença e execução de jogos, como o temido *mattaccino* (tijolinho), um estilingue que jogava ovos nas damas venezianas, e os ovos eram esvaziados e preenchidos com água de rosa; e la *sfida dei pugni* (o desafio dos socos), que acontecia na Ponte *dei Pugni* (ponte dos socos), em que se reuniam dois grupos de facções adversárias, enfrentando-se numa luta de socos. Ganhava a competição quem permanecia sobre a ponte, jogando integrantes da outra equipe na água. Assim, o carnaval, desenhava um misto de liberdade, desejo, mas também de jogo e brincadeira.

que face sou máscara?

A relação de um intérprete com o ofício cômico, ao vestir uma máscara, era tão intenso que condicionava os atores cômicos a incorporarem, em seus nomes de batismo, o nome dos próprios personagens-tipo, tamanho respeito e identificação. Um exemplo dessa devoção é comprovada ao analisar cartas assinadas pelos atores que “[...] juntam ao nome real o assumido no palco: o Enamorado, Antonio Fidenzi assina Jacom Antonio Fidenzi, chamado Cinzio e, em outra, subscreve inclusive: Cinzio Fidenzi Cômico.” (TESSARI apud SARTORI, 2010, p. 85). Essa cumplicidade e identificação entre o ator e o personagem-tipo/máscara, perdura pela vida inteira do intérprete e permite que a máscara viva através do tempo em ininterruptas reencarnações. Andrea Perrucci, ao escrever o tratado sobre a “Arte de Representar Premeditada e ao Improvisado”, que é uma espécie de manual do ator, associa esse elo entre o ator e a máscara a “um particular dom do céu, uma doce tirania do arbítrio”²⁰ (BARNI, informação verbal). Os cômicos, ao vestirem a máscara, adquirem uma responsabilidade de transformarem-se efetivamente em outro. Ainda sobre essa responsabilidade artística, Perrucci dá-nos um exemplo ao relatar uma representação de Andrea Ciuccio, um conhecido ator da época que fora se apresentar em Roma; “[...] querendo fazer o discurso do astuto, sem o ser, citando a autoridade de poetas solenes(...), aborreceu o povo daquela sublime cidade, [...] disse se apercebeu e decidiu entregar-se a todos os seus despropósitos cômicos, obtendo assim todos os aplausos possíveis” (PERRUCCI apud SARTORI, 2010, p. 86). Muitos atores/atrizes, ao representarem com uma máscara típica da *dell’arte*, têm consciência de estarem respeitando

<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/67690/Boscaratti%20Felice%2C%20Donna%20con%20maschera>> Acesso em: 25/10/2021.

²⁰ Citação de Roberta Barni, em aula, para nos dizer o quão bela e difícil é a arte de bem representar.

uma tradição de séculos, em que o povo, ao assistir um espetáculo, manifesta imediata identificação por reconhecer o comportamento (gestos e deslocamentos) e o dialeto característico de sedimentações de cada região da Itália. É o mesmo que assistirmos uma representação do “boi” por distintas regiões geográficas pelo Brasil: encontraremos similaridades sobre o enredo fabular, assim como singularidades referentes à fala, figurino etc. pertencentes a cada região.

rotas da atuação

Diversos foram os tratados escritos pelos atores da *dell'arte*, em defesa de sua profissão, sendo que também defendiam a separação entre a máscara e o ator: *La Ferza*, de Giovan Batista Andreini, em 1625, *La supplica*, de Nicolò Barbieri, em 1634, e o *Tratato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri santi*. Destaco o de Pier Maria Cecchini, em 1601, que escreveu um tratado que continha um discurso sobre a arte de recitar, em que aborda questões sobre o Corpo, a Voz e a Dicção, e passa a discorrer sobre os personagens-tipo e a maneira de como deveriam ser representados, dava conselhos para aqueles que quisessem atuar de forma improvisada. Para ele, só se poderia começar a improvisar depois de conhecer os mais importantes segredos da profissão do ator. Esse tratado foi um dos poucos documentos encontrados, que consolidam elementos essenciais ao ator/atriz que usam a máscara e coexistem num mesmo espaço-tempo de criação, de modo a afetar e ser afetado a partir de práticas metodológicas que acionam estados diversos do real. O corpo atuante é o elemento essencial dessa linguagem, em que a estrutura cênica se articula e demais elementos e critérios ganham espaço, projeção e sentidos na cena.

O mimo e a pantomima são ações cênicas que foram incorporadas pela *dell'arte*, seja no desenvolvimento do *lazzo* (ação cômica), *gags* (um efeito cômico) ou ainda no decorrer das ações sucessivas que compõem a trama. A diferença entre ambos se dá pela estilização. O mimo tenderá para a poesia, com gestos que possibilitará uma interpretação mais livre por parte do público, já a pantomima, apresenta-se a partir do encadeamento de gestos que se destinam, na maioria das vezes, à diversão e à substituição de palavras, frases, e denota fielmente o sentido da história a ser revelada ao público. Acredita-se que além dessas ferramentas, havia um trabalho de treinamento corporal, físico e também intelectual que abarcavam a improvisação e, de modo especial, para algumas máscaras que exigiam maior habilidade física. O treino físico sistemático das personagens cômicas em geral, perdurou durante toda a história das representações, fazendo com que os atores/atrizes se tornassem cada vez mais expressivos.

Desse modo, a *dell'arte* caracteriza-se pelo domínio corporal no jogo cênico, capaz de compor ações que transitam entre o gestual e o verbal. Um exemplo referente ao recurso verbal é o *grammelot* “[...] palavra de origem francesa que foi inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada pelos venezianos que pronunciavam *gramlotto*” (FO, 1998, p. 96). É uma espécie de mistura de sons que não possui um significado explícito, mas enaltece a reprodução de gestos e movimentos sugerindo sentidos ao discurso. Um “[...] jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo dos gestos, ritmos e sonoridade particulares, um discurso completo” (IDEM, p. 97). Isso possibilita improvisar variantes dentro da estrutura cômica e desenvolve-se a partir da exibição de imagens preestabelecidas, que serão transcodificadas numa cena com o auxílio de sons que lembram a palavra atrelada aos gestos corporais, sugerindo a síntese exata dos acontecimentos, no momento em que se desenvolve a cena.

Na improvisação, os atores/atrizes não possuíam um texto escrito a ser memorizado, mas especializavam-se cada vez mais na sua “máscara”, no seu personagem e numa espécie de “diário” em que registravam uma série de materiais descobertos, transcrevendo-os de modo a construir uma espécie de repertório próprio. Esse material seria utilizado em cena quando requisitado, ou ainda, quando fosse possível ser colocado, mesmo que não correspondesse diretamente com o tema do espetáculo. Os personagens eram distribuídos respeitando os distintos tipos representados por um ator/atriz que passavam praticamente a vida toda com a mesma máscara, como já visto anteriormente, o que traria um aperfeiçoamento e uma liberdade em criar. A especialização, o domínio de sua máscara e o repertório individual davam ao *capocomico* (espécie de encenador) a liberdade de entrelaçar esses elementos e tornar o jogo cênico, espetacular. O improviso, além de ser técnico, também nos reporta a uma grande estratégia de mercado na época em que os espetáculos eram publicizados como únicos, ou seja, construção de diálogos e de suas ações cômicas que não se repetem, criadas no ato da encenação;

[...] pela primeira vez na história, e muito além dos horizontes entreabertos pela invenção da impressão, um objeto cultural se propõe para um público cada vez mais amplo, e mais importante, excluído da possibilidade de acesso à comunicação escrita. Isso implica por outro lado, a construção de uma linguagem adequada ao gosto dos novos continentes: capaz de satisfazer as exigências implícitas do mercado em que atua. O que traduzindo em termos concretos, significa a elaboração e escolha de determinado *topoi*: *Lazzi*, sequência de palavras, esquemas estruturais do espetáculo, objetivando, todos, o jogo sério de um sucesso que é imperativo conquistar, pois dele depende a própria sobrevivência econômica de todos os que colaboram para a nova arte. (TESSARI Apud BARNI, 2003, p. 31).

Outro fator importante se dá em relação ao riso como instrumento político na *dell'arte* que perturbava a Corte. Sobre essa afirmação, Tessari, ao responder uma das perguntas realizadas pelo público, num simpósio que aconteceu no Centro Cultural São Paulo, responde que muitas das histórias ditas sobre os atores da época, trata-se de mitologia criada por alguns autores, mas em seguida, revela ter encontrado em seus estudos e pesquisa, episódios curiosos de uma articulação que não era tão somente artística, mas social e política, condizente com a época:

Esta é, infelizmente, outra mitologia criada sobre a *commedia dell'arte* (...) e alimentada, talvez por motivos justos, por atores bem vivos como um certo prêmio Nobel chamado Dario Fo. O que se costuma contar é que os atores (principalmente os de rua), numa fase os bufões da Idade Média e mais tarde os cômicos *dell'arte* eram muito melhores que Bertold Brecht. Isto é, iam diante de seu público, atacavam as autoridades políticas, mostravam com seus espetáculos quais eram os defeitos de uma sociedade e depois se opunham à ira dos poderosos. [...] existem episódios esporádicos, de expoentes individuais que se arriscaram no plano das ideias e que provavelmente tentavam transmiti-las com o seu teatro. Um dos maiores atores italianos do final do século 16 chamava-se Flaminio Scala. Se vocês lerem o que escreveu, parecerá que estão lendo Galileu Galilei. Ele tem um pensamento subversivo, mas um pensamento subversivo em 1605” (TESSARI, 2004, p. 91).

Os atores da época, segundo Tessari, não eram os rebeldes e os revolucionários que a mitologia sobre o fenômeno a partir de alguns autores projetou, mas também não eram indiferentes. A ideia de que representavam um teatro político foi sustentado por muito tempo e adotado por muitos expoentes do teatro de máscaras, mas, aos poucos, nos foi revelada uma outra face da história. Uma face que também deve ser respeitada, pois que um coletivo de atores advindo do povo reage às mudanças de um sistema que vinha sendo imposto e realiza o primeiro ato jurídico que lhes deram o título e reconhecimento de cômicos profissionais. Vinte anos mais tarde, a mulher é integrada.

Isto posto, inspiro-me no ideário histórico da *dell'arte*, por transbordar em teatralidade, a partir de uma mítica origem e pluri [ancestralidade]: que recebe influências do gênero cômico, pertencente à comédia latina, mas também de manifestações cômicas populares da Idade Média; por ser uma arte saltimbanca e circular regiões e países, abrindo-se às influências de cada local; por encerrar uma multiformidade da língua, composta por tipos que possuíam dialetos distintos; por ser popular, nascer do povo e realizar apresentações para o povo; por incorporar a Mulher, como atriz cômica profissional; por ser uma arte virtuosa e agregar habilidades cênicas; por utilizar meias máscaras arquetípicas e corpos distorcidos que remetem ao grotesco e à zoomorfia; por ser uma linguagem que proporciona o improviso como elemento essencial para o jogo cênico e a construção de repertórios, que mais tarde se fixarão num roteiro dramatúrgico,

ou não; espetacular, por reunir todos os elementos numa trama articulada. Desse modo, essas escavações confirmam e vão além do que haviam me dito e pesquisado sobre a *dell'arte* à época, a partir da bibliografia disponível.

alguns personagens-tipo que acompanham minha jornada expressiva

Figuras: Fotografias 27-32 de velhos²¹ (as);
33-36 servos(as); 37-38, viajantes;
e 39, enamorado.



Pantalones



Dottores



Tartaglia



Brighella



Arlecchinos



Pulcinella



Capitanos



Enamorado

²¹ Máscaras na *commedia dell'arte*, atualizadas e concebidas pelos próprios atores e atrizes, a partir de sua perspectiva, região, costumes, numa oficina conduzida por mim, no formato *online*, em 2020, que reuniu participantes da Bahia, Maranhão, Ribeirão Preto, Araraquara, Vale do Paraíba, São Carlos e Pinhal. Velhos(as): Rosângela Canuto, Adriana Marzochi, Marise Brito, Valentina Janjura, Karina e Mariana Simeone. Servos(as): Walquíria Almeida, Matheu Marcello, Patrícia Bracale e Rafael Correa. Viajantes: Abdon Rios e Eunice Dória e Enamorado; Arthur.

encruzilhada

O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente.

Mário Quintana

Figura: 40 - linhas transversas.



Fonte: arquivo pessoal.

Todo percurso pressupõe, por vezes, caminhos difusos sobre que direção seguir. Essa dúvida é maior quando se dispõe em um caminho composto por linhas cartográficas em forma de encruzilhada, correndo o risco de perder-se porque teremos a memória dos caminhos que recusamos. E seguir, nessa condição, não é apenas uma questão de escolha, mas de propósito. Voltar ao ponto de partida não é possível, e nesse caso, isso não é desejoso. Avançar ao ponto de chegada é subtrair-se da experiência. A escolha é alternativa, lembrando que há atalhos e retornos de pequenas distâncias, o que alivia um pouco a angústia da decisão. Dirijo-me ao ponto de intersecção, entre a partida e a chegada e decido passar pelo pretérito passado, século XX, em que a *dell'arte* é resgatada.

O século XX foi um século que buscou linguagens como a *Commedia dell'Arte*, o Teatro Grego e o Teatro Oriental, como formas de revitalizar o teatro saturado e burguês do século XIX; possibilitando, por exemplo, resgatar a integridade do ator, ressaltando o início de um processo que direcionou a pesquisa teatral no Ocidente para a pedagogia do ator, livre das exigências da produção e do mercado (SILVARESE, 1995, p. 165).

Nesta perspectiva, é abarcar a relação que se estabelece entre o corpo e a máscara a partir da experiência de alguns expoentes desse período. No entanto, não é meu objetivo traçar um panorama histórico nem tampouco aprofundar biografias ou metodologias, até porque seria necessário acampar por um bom tempo nesse tempo/espaço geográfico para discorrer sobre cada escolha, visto que foi um período cultural pungente, mas também repleto de contrastes na arte.

Sabe-se que nesse período, a ética e a técnica estavam estritamente ligadas com ênfase na arte do ator/atriz, que voltam a ocupar o epicentro da cena, só que dessa vez, acompanhados por transformações sociais que quebraram paradigmas de um passado regido por uma arte burguesa e esteticista, que pregava “a arte pela arte”. O que se estabelece em linhas gerais, é um trabalho realizado a partir de práticas e procedimentos que introduzem um rigor a partir de uma relação de mestre-discípulo, suprimindo os textos e implantando dinâmicas, de modo a forçar o acesso interno para desencadear a vontade de exprimir-se de outras formas que não mais a palavra. Assim, o ator/atriz é desmascarado e o ser humano que nele(a) habita passa a reconhecer-se enquanto corpo anímico, que manipula e é manipulado; que escuta; que é poético e livre.

Figura: 41- linhas transversas.

Gordon Craig
“*Über-Marionette*”



Jacques Copeau,
“*Vieux Columbier*”

Jacques Lecoq
“*Corpo Poético*”

Ariane Mnouchkine,
“*Théâtre du Soleil*”

Fonte: arquivo pessoal.

corpo anímico

Figura: 42- linhas transversas.



“A Morte, existe ela”.

Pedro de Alexina²²

Fonte: arquivo pessoal.

Encontro com Craig e sua *Über-marionette*, que inaugura uma teatralidade na qual o corpo do ator é, ao menos idealisticamente, excluído devido à crença na impossibilidade de representar a verdadeira criação. Para ele, o ator representava um empecilho para o desenvolvimento da arte teatral que estava alicerçada numa série de vícios, clichês, egocentrismo, elementos que deveriam ser expulsos. Craig, propõe não só a reinvenção da arte do ator, mas a reelaboração de formular a arte da cena. A imagem meio humana, meio inerte, é o símbolo inspirador de reflexões técnicas criativas e até existenciais. Detentor de uma biografia polêmica, critica também a atuação das mulheres, como atrizes na cena. Posicionamento extremamente paradoxal, porque recebe influência e apoio, por exemplo, de Isadora Duncan, uma de suas mulheres, sobre a revalorização do corpo e de suas dinâmicas presentes na forma de movimento. Exponente da dança moderna, Duncan, é uma artista corajosa e irreverente, detentora de talento e sabedoria, que se opôs ao *ballet* por ele obrigar o corpo humano a uma reorganização antinatural e agressiva que, segundo ela, “[...] se condena sozinho porque impõe a deformação do maravilhoso corpo humano ideal. Que ideal expressa o *ballet*?” (DUNCAN, 1980, p. 23). Ela escandalizou ao dançar com seus pés desnudos (quando só se dançava o balé clássico com sapatilhas), integrando o corpo humano ao movimento, inspirada no ritmo que pulsava da natureza, gestando possibilidades.

Somente uma ultrapassagem dessa realidade redutiva poderia libertar o corpo humano e fazê-lo belo e expressivo. Craig, encontrou afinidade nos âmbitos da ideia de ultrapassagem do que é humano e no da reflexão sobre a dicotomia entre o natural e o artificial. Quando Craig conheceu Duncan, ainda não havia

²² Pedro de Alexina, contador de histórias que protagonizou o documentário “Terra deu, terra come”, direção de Rodrigo Siqueira, um dos últimos conhecedores dos vissungos, cantigas em dialeto cantadas durante os rituais fúnebres do interior de Minas Gerais.

concebido a *Über-marionette*, nem composto nenhum de seus escritos iniciais. Duncan, foi o estímulo para Craig compor seus primeiros textos e muito provavelmente inspirou a formulação da *Über-marionette*” (FILHO, 2013, pp. 77-78).

Com a *Über-marionette*, o corpo transitava na contradição que se dava entre o vivo e o não vivo, o ser e o não ser, o ir e o vir, que fazia parte do desenvolvimento e treinamento do ator, cujo objetivo era formar um ator com controle de suas possibilidades expressivas. Ao propor a substituição dos atores por marionetes, não os menospreza, mas os desafia a abdicarem do ego alimentado por estéticas ultrapassadas e os impulsiona na busca de técnicas voltadas à formação de um ator que está em movimento, ao mesmo tempo, presente e manipulável, um “[...] ator-máscara, ou seja, o conceito de máscara é estendido pelo corpo” (COSTA, 2006, p. 15) corroborando com deslocamentos e sentidos que pretende projetar no tempo-espaço. Gordon Craig deixou contribuições e provocações que reverberam em linguagens distintas, ainda nos dias de hoje, na cena teatral, como por exemplo, a noção de alma que aponta para a complexidade das relações entre vida e morte, entre o natural e o artificial, e das poéticas do inanimado.

Figura 43- *Print* da aula virtual sobre máscaras. FASCS – Fundação das Artes de São Caetano do Sul- SP, em 2020.



Fonte: Instagram de f_bertinelli – arquivo pessoal.

Odette Aslan, ao discorrer sobre a pedagogia de Craig, coloca que ela é *um tanto velada*, mas que proporciona um importante deslocamento ao artista, que passa a exercer a observação e a fluidez do movimento, tendo de volta o espírito da criação. Os alunos(as)-participantes criavam bonecos desde a sua concepção (inclusive deveriam aprender o entalhamento em madeira) até a construção de maquetes e a manipulação deles.

Em relação à máscara, Craig, aproxima-se do teatro inspirado na *commedia dell'arte* e de alguns países do teatro Oriental. Ele opõe-se à fragilidade do rosto humano como meio expressivo, por configurar-se um instrumento para o realismo/naturalismo convencional. Segundo ele, a inconstância e a instabilidade das emoções ao acaso trazem a fragilidade, e é essencial para o ator, um trabalho expressivo através de uma constatação da observação com a utilização da máscara, “[...] a transição entre a careta ridícula do rosto humano, tal qual vimos no teatro durante os últimos séculos, e as máscaras que substituirão num futuro próximo” (ASLAN, 1994 p. 101). Craig quer romper com as amarras da escravidão mimética do ator, mas sem resgatar algo tradicional. Ele desejava uma inovação e nesse caso, a máscara afastaria a interpretação do ator das expressões ridículas. Craig intuía que o aparecimento da nova arte no teatro passava indispensavelmente pelo resgate da máscara como mola propulsora para um outro tipo do fazer teatral, de modo a criar uma máscara nova, recusando-se recorrer à arqueologia do passado, mas dando vulto ao ator, tornando-o um corpo anímico.

escuta

Figura: 44 - linhas transversas.



“Deixar o teatro para ir para onde? Pouco importa o lugar, desde que aqueles que nele se reúnem tenham necessidade de nos escutar, que tenhamos alguma coisa para lhes dizer e para lhes mostrar, e que esse lugar seja animado pela força da vida dramática contida em nós”.

J. Copeau

Fonte: arquivo pessoal.

Jacques Copeau, na Borgonha, nordeste da França, (1879- 1979) é o criador, em 1921, da Escola do Vieux-Colombier. Crítico teatral, fundador e editor da revista *Nouvelle Revue Française*, consolida sua carreira de crítico e ator. O intuito da sua pedagogia não era apenas de formar tecnicamente o(a) ator/atriz, mas desenvolver uma educação total – envolvendo o caráter, o corpo e a alma, com vistas a um novo teatro “[...] em favor do ofício de verdade, tão intimamente associado à arte que não se poderia distingui-los e sem o qual nada se pode expressar, nós nos insurgimos contra [o] falso ofício, aquele que se exhibe só e não expressa nada” (COPEAU, 2013, p. 74). Sua ação, então, se estenderá mutuamente nessas três áreas: a prática cênica, o pensamento sobre a arte e o ensino. Dos seus contemporâneos, Copeau também buscará extrair uma direção própria, que o diferenciará, paulatinamente, dos adeptos do naturalismo que admira. As técnicas de corpo do fisiologista francês Georges Hébert, inventor da ginástica natural, e do educador vienense Jaques-Dalcroze, “pai” da Eúritmia, ou da Rítmica, também ofereciam a vivência do movimento e do gestual que interessava a Copeau, integrando seu repertório didático. Também fará parte desse vocabulário, a partir de 1916, a improvisação *clownesca*, em especial dos irmãos *Fratellini*, artistas do Circo Médrano, que uniam, ao improvisado, a comicidade e o gesto poético.

Para Copeau, o teatro francês do início do século XX padecia de excessiva dependência do texto dramático, desde à formação dada nos Conservatórios até a perspectiva adotada na cena profissional. Em contrapartida, atores e atrizes reduziam-se a um “cabotinismo” que os distanciava de uma atitude verdadeiramente artística. Em defesa da preservação de um estado de investigação por parte dos artistas da cena, Copeau exige dos/das atores/atrizes libertação dos vícios do meio profissional, contaminado pelas “velhas formas”: ele se opõe ao excesso do textocentrismo na cena e resgata a corporeidade como um caminho para a espontaneidade.

Copeau não abandona o texto como referência para a encenação, mas requer que o ator/atriz, a partir do improvisado, desenvolva habilidades para descobrir e empregar outros sentidos. Na verdade, para que a palavra exista na ação dramática ou para que volte a ser “justa, sincera, eloquente e dramática”, o ator deverá ser, acima de tudo, um ser que age, uma personalidade em movimento. Desse modo, dará destaque ao jogo e à ação que suscita um valor didático e reside na assimilação de regras fixadas, assim como era no *canovaccio*, dando liberdade aos(às) intérpretes para construir seus repertórios. O treinamento físico do *Vieux Colombier* era assessorado pelo trabalho técnico, por exemplo, por meio do uso de máscaras não-expressivas (inicialmente, com a simples *anulação do rosto*), com ênfase nas ações corporais, no silêncio, no movimento projetado no espaço e no tempo-ritmo.

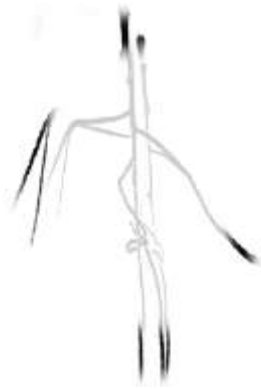
Segundo o testemunho de Saint Denis, o uso de máscaras no treinamento de atores teve sua origem num incidente que aconteceu durante um ensaio no *Vieux Colombier*, quando uma jovem atriz emperrava o ensaio porque não conseguia se livrar de sua autocrítica e expressar os sentimentos do seu personagem através de ações físicas apropriadas. Cansado de esperar que ela relaxasse, Copeau colocou um lenço sobre sua face e pediu que ela repetisse a cena. Uma vez relaxada, o seu corpo estava apto a expressar o que lhe tinha sido pedido. Inspirado no incidente, Copeau, conduziu-nos à exploração do trabalho com a máscara no treinamento de atores. (DENIS, apud COSTA, 2006, p. 20).

Com o projeto Comédia Nova, inspirado na *commedia dell'arte*, a estrutura do treinamento se dava a partir de dez arquétipos que representavam a condição humana, na qual cada ator/atriz apropriava-se de uma das personagens-tipo, identificando-se com a sua própria constituição, ou seja, com seus meios externos, “[...] com as suas particularidades físicas, mas com as suas maneiras de sentir, de pensar, com o seu humor, com as suas observações, com a sua experiência, fazendo com que aproveite das suas leituras, enfim se desenvolvendo e se modificando com ela .” (COPEAU, 1979, p. 02-03). A máscara passa a ser o principal meio técnico e expressivo para os exercícios e para as dramatizações, que vai da imobilidade e do silêncio com as máscaras “nobres”, o tipo pessoal, até a dramatização coral.

Como se pode ver, Copeau extrai da *dell'arte* e do circo elementos que compõem a pedagogia do *Vieux Columbier*, privilegiando um treinamento técnico com especificidades múltiplas que contam com a capacidade de jogo e improviso, uso da máscara nobre voltados à especialização na construção de um “tipo pessoal”. No artigo intitulado “Copeau e a Máscara”, José Ronaldo Faleiro, ao citar diversas anotações relativas às atividades de 1921-1922 (compiladas por Marie-Hélène Dasté sobre aulas e projetos de exercício num trabalho realizado com a máscara), sublinha a consciência do ator/atriz com o corpo, “[...] envolvido no silêncio do recolhimento - depois o suspense, o ataque, e, por fim, a ação” (FALEIRO, 2009, p. 104), respondendo aos estímulos e realizando movimentos com finalidade e ritmo próprios, pois que “[...] toda expressão tem um movimento, seja exterior (centrífugo), seja interior (centrípeto)” (FALEIRO, 2009, p. 105). Desse modo, o corpo passa a ser um instrumento, um meio de expressão, para que possa executar ações que respondam aos estímulos, reproduzindo movimentos expressivos e compreensivos ao espectador.

corpo poético

Figura: 45 - linhas transversas.



“Uma boa máscara é uma máscara que muda de expressão enquanto se move. Se permanecer igual, mesmo quando o ator muda de atitude, então é uma máscara morta”.

Jacques Lecoq

Fonte: arquivo pessoal.

Lecoq, após conhecer a máscara “nobre” de Copeau, que neutraliza a face e é derivada das experiências realizadas no *Vieux Columbier* e o *Nô* japonês, contrata Amleto Sartori para desenvolver a máscara denominada “neutra” em couro, confeccionada artesanalmente. A criação da máscara neutra, tanto masculina quanto feminina, foi um disparador para iniciar uma investigação profícua, que se tornaria procedimento pedagógico para a formação do *corpo poético* do ator/atriz.

O propósito do “Corpo-Poético” é possibilitar ao ator/atriz, vivenciar um processo que vai do “silêncio à palavra” e a metodologia na prática do movimento e improviso, como as coisas se movem e como as coisas se refletem em nós para descobertas e criações pessoais. O início desse treinamento se dá com o uso da máscara neutra sobre a face, a partir de práticas e dinâmicas que estimulem um novo modo de reconhecer-se e representar-se enquanto corpo atuante e sensível.

[...] olhar com toda a cabeça e não apenas com os olhos; estar sempre em estado de alerta, e trabalhar sempre com o máximo de energia; é preciso atravessar a máscara e lhe carregar de conteúdos humanos, isto é, entrar num jogo maior que aquele do jogo cotidiano. [...] A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. [...] Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama. (LECOQ, 2010, p. 69).

Para intensificar os aspectos técnicos, Lecoq estrutura todo um trabalho na relação e aproximação entre o corpo e a máscara. A ponto de dizer que o objeto rígido pode alterar a expressão cravejada na máscara, dependendo do corpo do ator, do elo que estabelecer. O percurso metodológico é disposto em várias etapas que vão desde uma pesquisa psicológica silenciosa, a partir de um estado neutro, até atingir um estado expressivo. Abordagens que se iniciam com o uso da máscara neutra (gesto, movimento, ponto fixo, jogo e improviso) e a partir de estímulos, acessam temas e momentos da vida, de modo a reencontrar a liberdade do movimento, de um estado infantil, antes que a vida social imponha outros comportamentos. Depois, o corpo atuante vivencia dinâmicas referentes a linguagens estéticas atreladas à origem do fenômeno teatral, conhece e reconhece outros modos de agir e reagir ao mundo externo que opera sobre o seu corpo e a utilização da máscara, como: a pantomima, o mimo, o melodrama (grandes sentimentos), a *dell'arte* (comédia humana); os bufões (o mistério, o grotesco, o fantástico), a tragédia (o coro e o herói), o clown (burlesco e absurdo) e outras variedades cômicas.

liberdade

Figura: 46 - linhas transversas.



“Deve existir um coletivo universal. Um íntimo universal. É preciso ter disponibilidade para entender o mundo.

Se você estiver cheio demais com suas opiniões, o mundo não entrará.(...)

Acho que o que deve orientar um artista é o que deveria orientar cada um de nós, sua consciência.

Mais nada.

O dever de um artista é estar aberto ao mundo, é deixar as coisas penetrarem.

É um dever, não uma orientação, não estar entulhado de coisas

pré-concebidas(...)

ouvir a própria consciência(...).”

Documentário sobre Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil, 2008.

Fonte- arquivo pessoal.

Influenciada por Lecoq e Copeau, Ariane utilizou as máscaras inspiradas na *dell'arte* e no *topeng* balinês em seus processos criativos, com o intuito de extrair a materialidade gestual, estimular a imaginação e projetar a verdade poética. Além do uso das máscaras, habita o poético

através da relação do/da ator/atriz com o espaço-tempo, a imaginação, o encontro com a teatralidade, o improviso, a música, que estabelecem um diálogo entre o jogo teatral e o real, [...] não há como imaginar nas práticas do *Soleil* cada um desses elementos isoladamente, mas articulados no contexto das criações. É a partir da relação entre eles que se constrói e estabelecemos o percurso artístico.” (MNOUCHKINE, 2008, s/p²³).

O início do processo criativo da companhia dá-se pela escuta, ‘parte-se do zero’, de um ‘desejo de teatro’, de um ‘coração que pulsa’, de um ‘desconforto’, de algo que gera ‘vontade’ de assistir em cena o que considera ‘necessário ser apresentado’, mas que não tem a mínima ideia de como será e nem de como pode ser feito, como em todo início de muitos processos criativos. A dialética proposta por Mnouchkine concatena as ideias que são gestadas numa permanente interrogação, porque segundo ela, o teatro é *arte da impermanência absoluta*. Não há uma ordem cronológica e normativa em relação à utilização de elementos e critérios constitutivos da cena, debruça-se num trabalho que se apoia na prática e nunca numa ideia estética pré-determinada. O espaço-tempo é algo muito presente, espaço como um lugar do começo da criação, do nascimento da criatividade, lugar da inocência e coragem de explorar o lugar que parte do vazio até gerar materialidades que se entrelaçam. E o tempo, como estímulo à pulsação do corpo em relação à ambiência, pertencente à arquitetura externa- física, concreta, o sistema interno - organismo e o sensível. É por essa relação que o espaço-tempo vai sendo tecido, somando-se às demais descobertas e experiências. É por onde se constrói e se abandona antigas construções que já não servem mais para o percurso que se decidiu trilhar para a obra. Um tempo para se buscar a verdade e que também pode ser compreendido dentro do espaço do jogo. Tempo destinado a um período de experimentação do que foi encontrado no espaço que respeita o movimento espacial interno/externo.

Outro elemento presente e essencial é a improvisação, realizada de forma livre, a partir de uma combinação prévia, denominada “[...] *concoctage*, na qual atores reunidos estabelecem as linhas gerais da ação: a ação principal, a escolha do local, a estação do ano, a hora do dia, o estado inicial dos personagens e os objetivos em cena” (VACCARI, 2014, p. 143). E a improvisação é realizada a partir de um texto escrito, com algumas diretrizes básicas apontadas por ela. A improvisação, seja a partir do jogo ou do texto, coloca o corpo do ator/atriz, em estado de prontidão, o que acontece e o que o atravessa em situações e contextos distintos, na relação da alteridade.

A máscara é uma espécie de “segunda pele” que servirá para o ator/atriz desenhar o seu jogo,

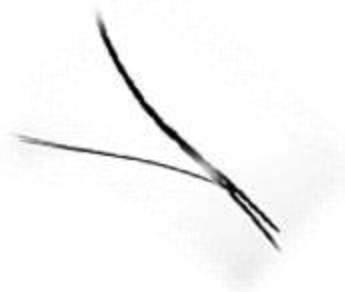
²³Documentário: Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg>>. Acesso em 25/09/2021.

tornando visíveis e concretos os seus estados, que imediatamente tomam forma, metaforizam-se e o corpo inteiro passa a ser máscara. Com isso, qualquer gesto sem uma forma definida, qualquer movimento que pareça involuntário, é revelado. A influência da utilização da máscara e procedimentos advindos dessa pedagogia artística herdada a influência recebida por Lecoq. Dentre eles, é o *rejeu*, re-jogo, uma das noções básicas da metodologia, é a relação com a mímica e sua pedagogia, ou ainda “à psicologia do indivíduo” que parte da observação do cotidiano, da natureza, do entorno em busca de uma dinâmica interna do sentido e não da imitação da forma como base para o movimento e ação do ator/atriz. Temos esses relacionados à recuperação do instinto infantil, que não possui julgamento, mas sem perder o elo com o real. Ariane procura então extrair a verdade gestual e formas que esse estado produz e projeta para o externo, como um espaço de inscrição poética. A música é um elemento essencial que auxilia os atores na geração de estados e ritmo da cena, como também o próprio condutor, além de produzir um intercâmbio entre a palavra e a forma. A busca é constante para que o ator adquira um corpo e imaginação livres e treinadas “[...] para encontrar uma poética ou ainda momentos de verdade transformados em poesia” (MNOUCHKINE: 2011, s/p), resultantes da junção das materialidades descobertas ao longo da jornada, uma espécie de suspensão do real, pois que “[...] A poesia é uma metafísica instantânea (...) se simplesmente segue o tempo da vida, é menos que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida.” (BACHELARD, 1986, p. 183). E essa poesia é transportada pelos corpos atuantes que foram atravessados por signos do objeto-máscara na dinâmica e exposição ao se lançarem nos jogos de cena.

Dá-se a impressão, ao ouvir Ariane, ao ver seus trabalhos, documentários, ou mesmo entrevistas, que cabe à imaginação criadora a função do irreal que dinamiza o psiquismo e acrescenta às imagens um valor para além do signo. Que ele surge com o poder da poesia impregnado em cada corpo, cada consciência que congrega com o coletivo. É ele quem pulsará e projetará os instantes poéticos conquistados, encadeando-os numa relação com o tempo-espaço, *o devir*, em que o espectador é essencialmente o elemento mais importante dessa trama. “[...] que os atores sejam livres como um rio entre duas margens, e se as margens forem justas, que as usem como forças para extrair o que é essencial, fundamental para obra” (MNOUCHKINE, 2011, s/p).

Figura 47: linha transversa.

Fonte: arquivo pessoal.



de repente, à deriva

Figura: 48 - eu, à deriva. (Flávia Bertinelli).



Fonte: arquivo pessoal.

*Es una sensación extraña
esa de pisar la tierra después de diez días a la deriva
en el mar.
Sin embargo, bien pronto
me di cuenta de que aún me faltaba lo peor.
Estaba totalmente agotado.
No podía sostenerme en pie.²⁴*

Relato de um Náufrago-Gabriel Garcia Marques.

No workshop “A Arte Secreta”, com Eugenio Barba e Julia Varley, da Cia *Odin Teatret*,²⁵ o tema foi: “Princípio de Transformação: pontos de saída para se encontrar o que não se Procura”, foram lançadas questões acerca do ator/atriz na cena teatral:

²⁴ É uma sensação estranha pisar na terra, após dez dias à deriva no mar. No entanto, logo percebi que o pior estava por vir. Eu estava totalmente exausto. Eu não conseguia me levantar. (tradução nossa).

²⁵ Participação no workshop realizado em 2020, no formato remoto, a partir de uma interlocução que há alguns anos tem sido realizada em Brasília, entre o Brasil e a Dinamarca.

Como não repetir a si mesmo (a)? Como se reconhecer na atualização? Que matizes utilizar? Como extrair do seu interior, ações, signos, sensações para serem orquestrados? Como estamos?

E veio à memória, uma inquietação que trago de outros caminhos e percursos:

Que corpo estou habitando?

Segundo Barba (2020), essas questões começam a ser respondidas durante o processo de criação, a partir do que ele denomina *pontos de saída* (espécie de estímulos direcionados ao ator e à atriz) até atingir o espectador. O corpo passa a projetar uma compreensão mais profunda, verdadeira de como pensamos e percebemos o mundo, traduzindo-o num movimento de expansão e recolhimento nas posturas para conseguir experimentar a pulsação do abrir e fechar da vida. Vir de dentro e relacionar-se com o mundo externo num fluxo, fazendo com que o ator e/ou a atriz possa, então, equilibrar-se na realidade e vivenciá-la com mais adaptabilidade, extraíndo de si a força e potência criativas. O movimento é o fluir, é a manifestação da vida, parte da segmentação que representa. Os pontos de saída foram demonstrados para os/as internautas-participantes, a partir de uma condução prática direcionada pela atriz Julia Varley. Entende-se, por pontos de saída, uma estrutura composta de ações orgânicas em cinco etapas, realizadas pelos atores/atrizes que, segundo Barba, são necessárias para o desenvolvimento da presença cênica, provocando uma participação sinestésica no espectador: “[...] dramaturgia do ator; o ritual da desordem; dramaturgia sonora; dramaturgia do espaço e preparo para a vida e para as armas”. (BARBA, 2020, s/p). A cada etapa, pudemos observar o trabalho realizado por ambos, direção e atuação, que era entrecortado por uma dialética acerca de perspectivas distintas sobre a execução e evolução da dinâmica, propondo, ao final, uma apreciação e comentários dos demais participantes presentes.

No entanto, um evento chamou minha atenção, ocorrido no segundo dia de curso. O workshop oferecia a possibilidade de realizar uma inscrição paralela e receber orientação direta/virtual de Eugênio Barba, a partir dos pontos de saída. Para tanto, os/as inscritos(as) deveriam apresentar uma partitura corporal cênica a partir de um poema, encaminhado anteriormente.

No dia das apresentações, uma das atrizes inscritas, ao realizar seu trabalho, parou no meio da apresentação, sem conseguir terminá-lo. Nervosa, desculpou-se e solicitou recomeçar. O que foi concedido algumas vezes, mas infelizmente, não conseguiu ir até o fim. Aquele

acontecimento me marcou profundamente, por reconhecer em mim, as justificativas e argumentos, em tom de angústia e desabafo, que foram expostos pela atriz. Assim como ela, sentia-me habitando um corpo estranho, cansado e esgotado. Um corpo-cotidiano que vem se inflando cada vez mais de resíduos tecnológicos e transformando-se ao longo dos anos. O que parece exterior ao corpo começa, cada vez mais, a carnificar-se no corpo. Como se sofresse uma invasão do mundo externo que, sem pedir licença, apropria-se do interno, o que passa a refletir numa mudança de estado, uma espécie de corpomídia.

Segundo a Teoria de Corpomídia, de Helena Katz e Cristina Greiner, “[...] corpomídia quer dizer que o corpo é mídia do que está nele se passando em tempo real”. (GREINER, 2015, p. 247). Desse modo, o corpo vem transformando-se ao longo do tempo num “[...] corpo que está trocando com o ambiente em tempo real, a todo momento com todas as informações; oral, luz, densidade da cadeira, o calor”. (IDEM, p. 248). Evento esse cada vez mais frequente, fazendo com que o corpo transforme hábitos, que não se restringem apenas ao tempo de permanência e exposição em frente às telas, porque ao desligar o celular ou o computador, o corpo segue contaminado por resíduos, num fluxo de troca que é incessante e constante, tornando-o mais dependente, afinal, acessávamos e conectávamos a rede com quem e na hora que desejávamos. Com a Crise Sanitária da COVID-19, fomos obrigados(as) a sofrer deslocamentos e as telas, que antes eram amigas, passaram a ser parceiras obrigatórias: nos acompanham no trabalho, escola, compras etc. E com esse novo cenário, nosso corpo sofre mudanças. Ademais, a pandemia instaurou um ambiente inóspito com um tipo de morte que invadiu a vida sem pedir licença.

Um tempo de luto, de ausência, de vazios. Que remontou uma época de ‘guerra’. Da diferença entre a presença e a incapacidade de apreender o sentido das coisas, pois tudo o que foi um dia, torna-se uma ferida aberta, em carne viva, que jorra secreções sem cessar, impondo uma jornada de angústia e melancolia. E a melancolia como extrema sensação do silêncio. Um período que nos obrigou a reterritorializar o espaço-casa. A rotina mudou, horários, afazeres e os corpos também. Tornaram-se mais cansados, debatendo-se, por vezes, na arquitetura que ora se apresentava como refúgio, ora como prisão. Muitas pessoas reorganizaram-se e aproveitaram esse tempo-espaço readequando-o prontamente ao seu “novo normal”, mas pertencem à parcela que ficou à deriva.

Figura: 49 – Fotografia do experimento digital “ Colóquio com os Personagens I” de Luigi Pirandello – Direção-Cris Lozano.



Experimento digital, disponível em:
<<https://youtu.be/MFIbgxnMc2Y>> Acesso em
18/04/2021.

Contemplado pela Lei Aldir Blanc 14.017/2020.

Fonte: arquivo pessoal.

Nesse período, realizei como muitos/as artistas, um experimento digital, *Colóquio com os Personagens I*, de Luigi Pirandello²⁶, em que procurei, assim como o texto, refletir sobre formas de ser e estar em vida. O conto de Pirandello transita num tempo-espço metafórico entre o que foi e o que é, entre a saudade e a profundidade da realidade. Ausência, vazio e silêncio são instaurados, mas rapidamente interrompidos pelas personagens pirandellianas, representantes do instinto e emoções do autor, que irrompem num diálogo nesse tempo-espço e impedem-no de fugir à sua própria verdade, forçando-o a refletir sobre seu próprio processo de criação. Uma das personagens convida o autor, assim como o/a espectador(a), a pensar seu processo, em sua própria história, em sua vida, sem abandoná-la à sorte. E essa ação só pode ser realizada de modo individual. Olhar-se interiormente e profundamente, tendo como um dos pressupostos, existir. E existir também pressupõe acessar a memória, é ela quem pode articular algumas incompreensões sobre o agora, porque somos em grande parte no presente, a representação do passado, coloca-nos diante das coisas, da realidade humana e de seu caráter transitório, “[...] a memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente (BERGSON, 2006, p. 5).

²⁶ O conto *Colóquio com os Personagens I* trata da angústia do autor diante da entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial e a partida de seu filho como voluntário, impossibilitando-o de organizar seu universo criador. A presença e teimosia de uma das personagens impedem-no de fugir à própria verdade e a escritura pirandelliana, longe de ser um tipo de fuga, torna-se uma reflexão sobre seu próprio processo criativo.

Figuras: 50 e 51 - Fotografias do *Colóquio com os Personagens I*, de Luigi Pirandello – Direção – Cris Lozano.

“À proporção que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem se reflete atrás dela no passado indefinido; vê-se assim que ela foi, desde sempre possível; mas é nesse momento preciso que ela começa a sempre tê-lo sido, e é por isso que eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido assim que a realidade preceder. O presente, é portanto, a miragem do presente no passado; e como sabemos que o porvir acabará por ser presente, como efeito de miragem, continua sem descanso, dizemos para nós mesmos que no nosso presente atual, que será o passado do amanhã, a imagem do amanhã já está contida, conquanto não consigamos apreendê-la”. É uma ilusão (...). “É o mesmo que afirmar que o homem em carne e osso, provém da materialização de sua imagem percebida no espelho, sob a alegação de que há nesse homem real tudo que se encontra nessa imagem virtual acrescida da solidez que possamos tocá-la. Mas a verdade é que nesse caso, é preciso mais para se obter o virtual do que para obter o real, mais para a imagem do homem do que para o próprio homem, pois a imagem do homem não se desenhará se não se começar por ter o homem, e, além dele um espelho”. (BERGSON, 2006, p. 31).



Fonte: arquivo pessoal.

A partir da imersão e, mais tarde, a execução do experimento digital, comecei a sair da imobilização. Rastreei o caminho que me fez conectar com minha ancestralidade e aos poucos senti o vento soprar para o norte. À frente, avistei terra firme! Segui, apoiando-me em um dos primeiros ensinamentos da antropologia teatral de Barba, “rastrear princípios-que-retornam”; [...] Os princípios que retornam não provam a existência de uma “ciência do teatro” ou de algumas leis universais. São apenas “conselhos particularmente bons”, indicações que têm uma grande chance de se tornarem úteis para a prática cênica.” (BARBA, 2012a, p. 14).

O Workshop certamente ficará, assim como o período da peste, marcados na memória. Já o corpo alterado, migrou da paralização para a mobilização. Retomo a expedição mais reflexiva e dirijo-me ao percurso em que organizo um caminhar entre e lados.

percurso 2.

entre e lados

“Quando eu despertava assim, e meu espírito se agitava, sem sucesso, tentando saber onde eu me encontrava, tudo girava meu redor na escuridão: as coisas, os países, os anos. Meu corpo entorpecido demais para se mover, procurava reconhecer pela forma de seu cansaço, a posição de seus membros para perceber a partir deles a direção da parede, o lugar dos móveis para reconstruir e nomear o local em que se encontrava, sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de seus ombros, apresentava-lhe sucessivamente os vários quartos em que dormira enquanto em torno dele rodopiavam nas trevas as paredes invisíveis, mudando de lugar conforme o cômodo imaginado. O que um dia cobriu a terra não está mais sobre ela, mas abaixo: para visitar a cidade morta, não basta uma mera excursão – é preciso fazer escavações”.

“Em busca do Tempo Perdido”, Marcel Proust.

Muitos são os caminhos e percursos com abordagens e procedimentos pedagógicos percorridos por artistas da cena. Longe de ser definitivo e encerrar discussões sobre o assunto, discorro um deles, que se debruça numa trajetória de mais de vinte anos de carreira, enquanto atriz e orientadora artística. Começo a margear um treinamento artístico de modo a potencializar o corpo atuante, tornando-o receptivo. Entenda-se receptivo como contrário de passivo, um corpo vivo e um “[...] corpo em vida é mais que um corpo que vive. Um corpo em vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador” (BARBA, 1995, p. 55).

Acolho do percurso 1, a importante e incontestável história do fenômeno da *commedia dell’arte* documentada no séc. XVI que perdurou até meados do séc. XVIII, em que utiliza elementos essenciais à atuação, integra a mulher pela primeira vez na história mundial do teatro, e ambos, ator e atriz são colocados no epicentro da cena, reconhecidos oficialmente como cômicos. No séc. XX, com o resgate da *dell’arte*, uma geração de artistas, diretores (as) europeus, dentre os quais Gordon Craig, Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Ariane Mnouchkine, remontam um teatro de cunho mais simbólico em que colocam novamente o ator/atriz no centro da cena, de modo a valorizar um caráter mais físico e expressivo. Influenciaram fortemente muitos artistas e estudiosos (as) brasileiros (as) que iam à Europa em 1980, e traziam metodologias de reiterada importância à prática da linguagem teatral e apropriação de ferramentas/procedimentos pedagógicos voltados à formação.

São desses referenciais históricos-artístico que me inspiro e utilizo alguns critérios e elementos do fenômeno da *commedia dell'arte* como dispositivos para ativar um corpo cotidiano e alcançar outro completamente diferente, disponível, energizado e em estado de prontidão. Realizo associações de modo a experimentar diversas possibilidades, sem alterar a substância ou misturando tudo, para fazer acontecer algo novo, com características também novas, atualizando-as, para que resulte na construção de um corpo-máscara. Acerca do corpo-máscara, apoio-me na reflexão que Felisberto Sabino da Costa nos ofereceu no seu texto uma “relação simbiótica”;

Como dispositivo de potencialização da presença, a máscara pode gerar traços particulares no corpo atuante, funcionando, por vezes, como um invólucro corporal, que produz o que denominamos “corpo-máscara”: um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima potências físicas e, por consequência, as dinamiza em estados emocionais, de força e de relação. É um corpo que atua pelo diálogo perceptivo, perpassando o físico do atuante com a linguagem da máscara, mesmo quando essa não se encontra materializada na cena. Ao se abordar a atuação com a máscara, a oposição rigidez/fluência põe em relevo tanto o corpo do atuante quanto a fatura do objeto-máscara (COSTA, 2017, pp. 178-179).

Desse modo, a máscara, enquanto forma, não é um objeto rígido, ela se plasma a partir do contexto no qual se insere, estímulos que escuta, extrai e projeta, numa relação que se estabelece entre objeto/corpo, atriz (ator) /personagem, atriz (ator)/outra(o) e expande o conceito de máscara por todo o corpo.

Organizo e apresento um treinamento artístico sem a pretensão de impor verdades absolutas, mas aumentar a lucidez, no intuito de tornar o corpo atuante mais preparado a lançar-se em jogo na cena.

mapa

Figura: 52 – Fotografia da réplica de um rosto de um ator, Abdon Rios.



Fonte: arquivo pessoal.

O mapa norteará trechos por onde nos assentaremos: por trás da máscara ou lado de dentro - momento preliminar, voltado à apropriação e reconhecimento do corpo através do deslocamento do corpo-cotidiano para o extra cotidiano, entre mim e a máscara - da preexpressividade à expressividade, é o trecho que foca o treinamento do ator/atriz na perspectiva da corporeidade gestual que parte da neutralização da face à ficcionalização do corpo, o contato com meias máscaras arquetípicas, algumas inspiradas no fenômeno da *dell'arte* e; do lado de fora, o que projeto a partir de procedimentos que aprofundam a compreensão sobre o corpo-máscara, expandindo-o na cena através de gestos, postura, deslocamentos, movimentos, falas, pausas, ações, atitudes.

Para esse percurso, sugiro levar o corpo-memória.

corpo-memória

É o corpo que carrega a lembrança de experiências, pois que “[...] sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o tempo presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.” (CANDAUI, 2021, pp. 59-60). Dá unidade às partes fragmentadas pelo tempo e sentidos ao questionar: Como se relaciona consigo? Com o outro? Com o mundo? Como o percebe? E a partir dessas inquietações, abre-se às outras que incitam o fazer, o agir, o mover. Cede espaço e serve como alicerce para a construção do corpo-máscara com o qual negocia coexistir. E nesse sentido, é fronteira, que contamina e é contaminado por lembranças que se projetam em imagens plenas de intensidade. O corpo-memória recria ilusões de ótica essenciais para ficcionalizar o tempo e o espaço e representar, a partir de múltiplas interpretações e perspectivas, o que foi, é, e o que sonha vir a ser. Que inspira o jogo de revelar, ocultar, satirizar, re(inventar). Que permite expandir o “eu” para se tornar outros a partir de ‘si’, sem se dissolver. Que recebe a simbologia contida e intrínseca na máscara que realiza “[...] o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser ao nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser.” (BACHELARD, 1991, p. 117).

lado de dentro

*Eu é um outro.
Rimbaud*

Um corpo é o que possui. Joga o que dispõe. No entanto, nem sempre o que temos, reconhecemos como nosso. Nesse primeiro eixo é disponibilizado um espaço voltado a redescobrir o que nos pertence ou o que queremos conquistar através de técnicas específicas. E não basta uma descoberta individualizada e psicológica, como numa sessão de análise ou terapia, em que ocorre um processo de transferência. Não é um processo psicanalítico nem terapêutico, mas criativo “[...] num processo de criação, o objeto criado não mais pertence ao seu criador. O objetivo é realizar o ato da criação: dar um fruto que se desprende da árvore” (LECOQ, 2010, p. 45). Para isso, recebe estímulos sinestésicos que acordam o corpo-físicamente e passa a reconhecer-se em suas habilidades e potencialidades, disponibilizando-as para o jogo cênico. O que não impede haver uma aquisição suplementar sobre si, uma vez que está inserido no mundo, composto por contradições e atravessamentos complexos, que vão desde à existência da memória, que traz marcas de nossa trajetória, nossa ancestralidade, até um descompasso social. Não há um ajuste ideal, o que implica em dar conta dessa tensão, fratura. Por mais que as práticas e procedimentos voltem-se para um mundo de fora e não de dentro, psicológico, depende da compreensão e ajuste contínuo frente a estes descompassos. É ele quem vai negociar e trazer próximo de si as sensações desse fluxo interno-externo. Como ele transforma esses resíduos em materialidades. São camadas de um trabalho condensado e intenso que se dá no encontro com a máscara, com o lado de dentro, com quem está por trás dela. Por exemplo: é como sentir e perceber o mundo, tornar o corpo como espaço primeiro que habita, para depois, expandir-se. É o corpo cotidiano imbricado pelo corpo-memória que se transforma em extra cotidiano, passa pela pré-expressividade e alcança a expressividade.

sentir-se, expandir-se

A lógica desse eixo é colocar o ator/atriz na sensação, de modo a realizar ações mais intencionais. Sentir-se para expandir-se, transformar o corpo cotidiano em extra cotidiano. Para isso, é necessário compreender que está inserido no mundo, no fluxo espacial e temporal, no *devoir*, e que o mundo é o meio natural, é “[...] o campo de todos os pensamentos e todas as percepções explícitas. A verdade não "habita" apenas o "homem interior", antes, não existe

homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (PONTY, 1999, p. 10). Um corpo-físico que também é corpo-mente, que sente e percebe o mundo através do exercício do sentir, do aparato psicológico e biológico. Que se torna reflexivo nele mesmo, com a capacidade de produzir uma definição no interior de um mundo indiviso onde não é preciso se separar para relacionar-se com ele, pelo contrário, pois que “[...] o mundo é, não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (PONTY, 1999, p. 18).

Assim, ser afetado por algo, sentir a mudança de energia e estado de modo consciente, é perceber. E perceber não é apenas um ato subjetivo, mas algo integrado, é apropriação do que se estabelece no fluxo do que está fora com o que o liga na tomada de consciência com o próprio corpo, no ato, no momento da experiência do modo que se apresenta, que é percebido. Para Ponty (1999), essa percepção se dá quando estamos num mundo ainda sem nenhuma ideia pré-concebida, o que nos instiga formular a seguinte pergunta: aquilo que nos toca mais, nos atravessa, é a percepção que temos das coisas, a maneira como elas chegam até nós, pela nossa sensibilidade? E chega à conclusão de que, desde o ponto de vista da psicologia infantil até aquilo que se pode imaginar, mesmo na vida adulta, desde que nós olhemos para tudo isso sem pré-conceito, sem ideias pré-fabricadas, a percepção é o nosso primeiro contato do ponto de vista cultural, psicológico e das nossas relações com as coisas e também com os outros. Então, há uma relação intrínseca do sensível com as coisas, com as pessoas e com o próprio mundo, antes mesmo de transformar essa relação em um pensamento mais elaborado que nos é transmitido a partir de uma perspectiva do conhecimento, ou como utilização prática da percepção. Perceber é sentir. E sentir, como ato primordial da vida é voltar às origens. Neste sentido, Ferracini, coloca em “Ensaio da Atuação”, que “[...] uma ação potente seria o atuador, por meio da macro-memória-lembrança enquanto disparador de uma criança no presente, atualizando um devir-criança que se processa no agora” (FERRACINI, 2013, p. 86). Não é representar a criança que recorda ter sido, mas trazer à lembrança o estado infantil, de um “*devir-criança*” que encoraja e lança o corpo atuante num campo de experiência, onde possa fabular e ficcionalizar sem julgamentos, como são as ações do “*ser-criança*”.

corpo “ser-criança”

Chegar, tocar, cheirar, ver, escutar, sentir, perceber, preencher o espaço e preencher-se dele. Espécie de ritual para iniciar um trabalho artístico. Um processo de sensibilização voltado à construção de um território fértil, um campo de experimentação. E o primeiro procedimento é o brincar. Brincar como expressão máxima, a partir de um mergulho no universo lúdico.

Exercitar um olhar que vai vasculhar o invisível, pois que “[...] é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (PONTY, 2003, p. 16). E vê-lo, é senti-lo, intuí-lo. O brincar é transformador, é a capacidade de estar no mundo, é um modo de esparramar formas pela imaginação e, por outro lado, instaura um corpo concentrado, aberto, em que o esforço físico atingido é capaz de dilatar as tensões. É o elemento primordial para iniciar o percurso criativo. E as brincadeiras mais frequentes nessa fase do treinamento são: pular corda e jogar bastões.

Figura: 53 – Fotografia - Cia. Teatral Controvérsias de Pindamonhangaba.



Fonte: arquivo pessoal.

entre mim e a máscara

Alcançado um estado mais sensível pelo ludismo que outorga a presença de um corpo “ser-criança”, a tendência é que o ambiente seja irradiado por essa potência, instaurando-se um espaço de confiabilidade que seja facilitador para se posicionar diante do desejo e do prazer. É preciso reconhecer-se antes de relacionar-se com outros corpos, brincar, jogar. E relacionar-se é abrir-se para a escuta, é ser conduzida(o) por outro corpo atuante. E quando não houver o outro, é dispor-se à força instintiva, que vem de si, de dentro, muitas vezes insegura, retorcida, mas impregnada de vida. Em ambos os casos, não há certeza de que tudo irá correr como queremos ou programamos. É um convite ao desconhecido. Um lançar-se no jogo em jogo, em

que ganhar, muitas vezes, é perder-se.

Nesse átimo entre mim e a máscara, já não sei quem sou, só tenho a certeza de que não serei quem deixei para trás ao me amalgamar à máscara. Somos duas em uma, às vezes mais uma que outra, nem eu e nem ela, nós. Somos o que criamos juntas. E eis que surgem questões importantes, como: quem fala assim é você ou a máscara? Essa mão é tua ou da máscara que representa? E esta sensação?! E nesse transbordo de perguntas, o famoso verso de Rimbaud, “O Eu é um outro”, aqui, pode ser empregado como estímulo, enxergado nas relações conquistadas, um modo de agir transformador.

Entre mim e a máscara é um virar-se para dentro e olhar-se para fora. É sentir-se com. É aproximar a memória de quando era criança e adentrava um guarda-roupas repleto de ficção para representar ou brincar de viver.

Nesse momento, sugere-se avançar no percurso. Despertar a anatomia, ortopedia, músculos, ossos, membros, articulações, movimentos, deslocamentos, intuição, instinto, outros modos de se estar.

observar o outro(a)

- *Ciao! Benvenuta alla Scuola Internazionale di Attore Comico!*
(- Olá! Bem-vinda à Escola Internacional de Ator Cômico!).

O curso no SIAC (scuola di attori comici) era estruturado em quatro módulos: *commedia dell'arte*; comédia medieval; pantomima imperial e comédia moderna. O método transitava entre teoria e prática voltadas a apresentar as linguagens, respeitando a tradição de onde eram originárias. Os/as participantes eram atrizes/atores e estudantes de teatro de diversas partes do mundo e divididos em duas turmas: A e B. Desse modo, as ações e cenas produzidas pela turma A seriam vistas pela B, e vice-versa. Fava nos apresentava as meias máscaras arquetípicas que o corpo experimentaria na sequência, ajustando-as em nossas faces/corpos, de modo a reproduzir uma movimentação e deslocamentos praticamente coreografados. Representar com a máscara foi uma tarefa difícil e dura.

As primeiras cenas realizadas foram desastrosas e desconexas, preenchidas pelo excesso de mimismo e “blablação incompreensível”. No entanto, despertou a observação, que passou a ser recorrente pela falta de domínio e fluência da língua italiana. Aslan, ao abordar a pedagogia de Craig, relatou que ele propunha, como dinâmica, desenvolver o espírito da observação e a

invenção criadora de seus/suas alunos(as), “[...] manda-os observar na cidade pessoas que eles evocam, em seguida através da pantomima, ajuda-os a descobrir o ser que está neles, mas exige que ultrapassem a personalidade.” (ASLAN, 1994, p. 104). Desse modo, comecei a observar mais os/as participantes, dentro e fora de cena e fazer anotações referentes à gestualidade corpórea. Num primeiro momento, percebi que havia um esforço comum em todos(as), na tentativa de reproduzir o que nos era transmitido tecnicamente, resultando em gestos e movimentos distorcidos, que no decorrer da representação se transformavam, organizando-se em características singulares de cada corpo. No meu entender, não havia o certo ou o errado, embora correções fossem realizadas com frequência pelo condutor, mas modos de representações diversas. Observei, por exemplo, que os corpos dos canadenses, noruegueses, alemães e holandeses possuíam movimentos verticais, raramente sinuosos ou circulares e utilizavam o plano médio e baixo. Já o timbre de voz era suave sem tencionar as cordas vocais. Os espanhóis/espanholas e italianos(as) traçavam movimentos densos, utilizando mais o plano médio, com sinuosidade, e o timbre de voz, melódico. De todas as observações, a mais impressionante foi relativa à atriz Naruko Misse Yoshida, que gerou um misto de estranhamento e fascínio, pois dava a impressão de que seus gestos, atitudes e ações físicas fossem previamente elaboradas e coreografadas, tamanha limpeza e preciosismo. Parecia executar uma modalidade de Butô mais acelerado. Dividia o corpo em dois: do tronco para baixo, estava aterrada e, do tronco para cima, expressava leveza. Proferia poucas palavras, arriscando o italiano com a tônica da língua *mater* (japonesa) que sublinhava alguns movimentos. Kazuo Ohno, em 1986, numa temporada promovida pelo SESC Anchieta-SP, dizia; “[...] o Butô é como um peixe em água turva. Para enxergá-lo é preciso muito esforço” (LUISI, 2015, s/p). Era assim que me sentia ao observá-la, decifrando *Kanjis*. Contracenar com Naruko era uma aula no ato da encenação.

Figura: 54 – Fotografia de Naruko-M. Yoshida, com a máscara de *Buccus*, inspirada nas Farsas *Atellanas*.



Fonte: arquivo pessoal.

outra face

*“Não basta o silêncio de fora.
É preciso silêncio dentro.
Ausência de pensamentos.
E aí, quando se faz o silêncio dentro,
a gente começa a ouvir coisas
que não ouvia”.*

Escutatória -Rubem Alves

Figura: 55 – Fotografia de neutralização da face.



Fonte: arquivo pessoal.

A máscara inexpressiva entrou na minha trajetória após conhecer e utilizar as meias máscaras arquetípicas da *dell'arte*. Da ‘nobre’ de Jacques Copeau e da ‘neutra’ de Jacques Lecoq, servi-me de alguns conceitos que corroboram no percurso que vai da preexpressividade à expressividade, como abrir mão de si mesmo(a) para melhor conhecer-se, “[...] atuar sobre si mesmo e ser atuante, homem comum e marionete.” (COPEAU, 1929, p. 13) e compreender que, “[...] um rosto dito neutro (...) objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede à ação, um estado de receptividade.” (LECOQ, 2010, p. 69). Assim, o uso da máscara neutra desencadeia estímulos essenciais para desenvolver um estado de presença corpórea anterior à ação, um estado de silêncio e calma. Elementos que tornam o corpo mais receptivo para movimentar-se. O “movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação que virá depois.” (LECOQ, 2010 p. 71). Ela acentua singularidades emocionais, tornando os gestos e movimentos mais evidentes. No momento em que a máscara toca o rosto, ela neutraliza as rugas de expressão, “[...] o olhar é a máscara, e o rosto, o corpo!” (LECOQ, 2010, p. 71), como se transferisse suas percepções que são outras, diferentes da nossa. Por meio desse fluxo, passa a experimentar outras sensações do mundo

externo, que se direcionam ao interno e do interno ao externo. Reage ao que vê e ao que percebe no espaço e localiza-se no instante em que as coisas acontecem. É “[...] um estar junto com” (AGLAE, 2021, s/p), em que o eu-corpo observa o eu-outro-corpo, sem perder-se de si, agindo e reagindo aos estímulos que recebe, depois relaciona-se com o espaço e, finalmente com o outro corpo.

Figura: 56 – Fotografia da dinâmica a partir da neutralização da face - SESC-VI. Mariana- SP



Fonte: arquivo pessoal.

Costumo nomear a máscara e a dinâmica como ‘neutralização da face’, porque que a forma e o material são distintos da réplica originalmente concebida como neutra. Utilizo desde uma touca conhecida como “*nero*” de *nylon*, um envelope de papel *kraft*, ou ainda uma máscara de *cartaposta* (empapelamento). O importante são os objetivos que estimulam reproduzir, inaugurando um novo modo de representar. Há pesquisadores e estudiosos (as) que trabalham com o teatro de máscaras, sem nunca ter passado pela máscara “neutra”, sobre esse aspecto

Eu não acho a máscara neutra um objeto perigoso, no sentido de que eu vou sair e vou conseguir reproduzir. Eu não faço o trabalho do Lecoq, eu não me considero da ortodoxia da máscara neutra. A máscara é um instrumento pedagógico e como instrumento pedagógico o conceito de neutralidade não é de Lecoq. Não é da máscara, antecede à máscara. Então o que ela traz como conteúdo básico não é de ninguém, é do teatro” (SANTOS, 2003, apud COSTA, 2006, p. 102).

O uso da ‘neutralização da face’ é um caminho que conduz à expressividade, mas não o único a ser seguido. Neutralizar é propor a neutralidade, alcançar um outro estado, um certo ser neutro. Esvaziar-se de si para aproximar-se mais de um ‘eu-outro’.

Nesse eixo, os exercícios estimulam a observação e o desenvolvimento de uma consciência relacionada à anatomia, pulsação, instintos primeiros. Um despertar ao mundo que precisa ser desvendado sob outra perspectiva. O início de um caminhar solitário e individual que, aos poucos, vai sendo preenchido. Como se o corpo tivesse que percorrer uma distância que vai desde o estágio embrionário até o crescimento. E amadurecer implica ampliar o campo de visão, torná-lo relacional.

A partir deste momento, os procedimentos são mais propositivos para armazenar mais sensações do mundo externo, antes de interagir com outros corpos. Destaco dois:

Encarnar a natureza: dispor-se para intuir em si como cada um dos elementos, terra, fogo, água e ar deflagram afinidades expressivas, como também enlevar o sentido de estar vivo(a) e pertencer, ser parte da natureza, que se manifesta em suas fúrias, excessos, mas também delicadezas. Para Lecoq (2010), o contato do ator/atriz com os elementos da natureza é um momento do trabalho em que as dimensões começam a se reverterem em dramáticas e utiliza a ‘metodologia das transferências’, criando uma analogia para melhor interpretar a natureza humana. É a vida em nós.

Encarnar o animal: primordialmente traços comportamentais apontam similaridades do corpo humano com o reino animal. É desse reino que advém os ritos, mitos e a mística simbólica transfigurada nas artes em geral. Uma identificação que nos relaciona e nos aproxima, conforme ressalta, Humberto Maturana:

Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente tanto no bem estar que sentimos, no supermercado quanto na nossa dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para a sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; ainda somos animais cujos machos participam do cuidado com os bebês, o que vemos na disposição dos homens para cuidar das crianças quando não têm argumentos racionais para desvalorizar tal atividade; ainda somos animais que vivemos em grupos pequenos, o que, transparece em nosso sentir parte de uma família; ainda somos animais sensuais que vivemos espontaneamente no tocar e no acariciar mútuos, quando não pertencemos a uma cultura que nega a legitimidade do contato corporal; e, por último, ainda somos animais que vivemos a sensualidade no encontro personalizado com o outro, o que se evidencia em nossa queixa quando isso não ocorre. (MATURANA, 1997, p. 24-25).

Buscar essência da humanidade em referências da corporeidade animal, é extrair dela a interação primordial de onde o corpo é também oriundo. A projeção desses traços é a força expressiva projetada nas meias máscaras da *commedia dell'arte*. Representa nossos excessos e desequilíbrios por meio de movimentos que transitam entre o homem/mulher e o animal. O corpo, em contato com a zoomorfia, é um dos procedimentos que coloca o corpo num campo de forças extenso e com energias distintas que ativam tensões também diversas. No fenômeno da *dell'arte* essa identificação é expressa e, em outras linguagens, é internalizada e acionada como disparadora de um treinamento técnico. Destaco algumas associações de personagens com animais, sugeridos por Fava; “*Zanni* – aves galináceas; *Brighella* - raposa; *Arlechino* - gato; *Pantalone*- peru; *Dottore* - porco; *Tartaglia* – coruja; *Capitano* – galo ou pavão.”(FAVA,1999, p. 98-99).

Figura: 57 - Fotografia de alunos na oficina de máscaras no SESC Vila Mariana- SP.



Fonte: foto tirada por Geraldo Lima, arquivo pessoal.

corpo à voz

Norval Baitello Junior²⁷, no seminário “Especial de Rádio e Áudio- Arte da Escuta”, do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, nos fala sobre a “Cultura do Ouvir”. Ele

²⁷ Norval Baitello Junior é doutor em Comunicação pela Freie Universität Berlin, professor titular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (Fonte: CNPQ).

apresenta estudos que apontam que o maior órgão de comunicação é a pele. Também discorre que há estudos médicos e antropológicos sobre o assunto e cita a passagem apontada por um antropólogo e anatomista, Ashley Montagu fala sobre a estimulação da pele feita pelo útero sobre o corpo do feto em que os nervos periféricos localizados na pele e conduzidos “[...] para o sistema nervoso central, até chegarem nos diversos órgãos que enervam. Sabe-se por observação, que quando o recém-nascido não consegue respirar, um tapa nas nádegas geralmente será suficiente para induzir a respiração.” (MONTAGU, 1988, p. 72)²⁸. Desse modo, além do tímpano, a audição opera por toda a pele. É uma operação corporal e não apenas visual, de luz. Som é vibração. E vibração opera sobre a pele. É uma estimulação tátil, uma massagem sutil. Para ouvir sons, basta que sejamos passivamente receptivos. O corpo vibra pela pele, que reveste o organismo, os órgãos, inclusive os do sentido, e ao vibrar, abre-se, ao emitir projeta-se em vibração.

A pele é um baluarte e nos protege. Mas é também o espelho do funcionamento do organismo interno, ela capta e reflete tanto física quanto emocionalmente o que sentimos. O sistema tátil é o único que emite e recebe, podemos nos tocar e nos sentirmos tocados. O rosto e a mão como ‘órgão dos sentidos’, não só transmitem ao cérebro informações sobre o meio ambiente como também lhes passam determinadas informações relativas ao ‘sistema nervoso interior’.

A pele é um revestimento sensível que recebe o mundo externo e o distribui em impulsos e sensações ao complexo sistema de órgãos internos. E projeta a resposta decodificada novamente ao externo, estimulando outras possíveis sensações e impulsos. Em ambos os movimentos, é a vibração da pele que é parte da comunicação por revestir as articulações que projetarão essas sensações em forma de som, movimentos, gestos que o sistema nervoso somático transmite.

A voz não é apenas o som, é também a vibração corporal. A voz emite o que o corpo interno quer conscientemente projetar no externo. Deve fluir organicamente como parte do gesto e movimento. Para Lecoq, a “[...] emissão de uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto, da mesma forma que lanço um disco no espaço, lanço minha voz no espaço, intento alcançar um objetivo.” (LECOQ, 2010, p. 77). Nesse sentido, a voz irá corresponder à ação física executada, de modo a reproduzir oscilações recebidas por impulsos de uma gestualidade corpórea para ambas encontrarem, em suas diferenças, uma unidade. O

²⁸ Ashley Montagu, antropólogo norte-americano, de origem inglesa, deixa uma contribuição que se sobrepõe a todas as outras: a necessidade de ter sempre em conta os diversos tipos de fatores sociais e biológicos, e a sua interação para compreender os comportamentos humanos e para fundamentar qualquer tipo de ação social e política (Fonte Infopédia). Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$ashley-montagu](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$ashley-montagu)> Acesso em 26/08/2021.

tempo para esse encontro varia muito. Nesse caso, sugiro aos atores/atrizes que utilizem a própria voz, sem alterá-la, de modo a deixar que os fluxos dos impulsos estimulem qualidades vocais que tendem a ser descobertas e/ou alteradas a partir da relação com a anatomia do objeto, pois que alteram também os seus sentidos e devem adequar a respiração a essa nova realidade. A ideia de sonoridade é afluída de sons a partir de movimentos que se desdobram até a fala. Vianna (2017) diz que “[...] quando começar a falar, cuidado para não esquecer que é seu corpo que fala, não somente sua voz, nem são apenas suas ideias.” (VIANNA, 2017, p. 92). A atenção também deve ser direcionada ao uso das palavras que, se excessivo, ou não conjugado de acordo com os gestos, saltam e afastam o diálogo entre atores/atrizes com o espectador. É importante um trabalho vocal que deve ser aprimorado sempre que possível. Segundo Fo, “[...] cada ator deve encontrar a técnica mais adequada e vantajosa para si. O fundamental é aprendermos a projetar a voz, a escandir e a articular[...] o mais inteligível possível.” (FO, 1998, p. 247). Desse modo, a educação e desenvolvimento da potência vocal não precisam ser alcançados por métodos preestabelecidos, mas cada ator/atriz pode identificar qual melhor procedimento adotar.

Em relação à gestualidade corpórea, apoio-me em alguns conceitos propostos por Ferracini (2013), que por sua vez, possui grande influência de Grotowski e Eugênio Barba, sobre gesto, atividade e ação física, que muitas vezes se confundem por estarem associados, encadeados ou justapostos. O gesto é “[...] uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia.” (FERRACINI, 2013, p. 114), pelas mãos e pés do ator/atriz que executam um conjunto de movimentos simbólicos que remetem a um movimento fechado em si, por exemplo, a máscara do *Pantalone* da *commedia dell’arte*, que representa o arquétipo do velho avaro, geralmente tem uma espécie de *tic* em suas mãos, como se contasse dinheiro o tempo inteiro. Neste sentido, o *tic* é um gesto típico de um velho avarento. Já a atividade são movimentos que personificam atitudes/funções condizentes com o arquétipo da máscara, por exemplo, os servos da *dell’arte* servem aos patrões, portanto, podem servir à mesa, varrer o chão, limpar a louça, entregar cartas etc., pois estarão realizando atividades. E a ação física, é “[...] algo que ocorre no espaço “entre” uma atividade e uma conexão externa a essa mesma atividade” (FERRACINI: 2013, p. 115) São exemplos de ações físicas de algumas máscaras da *dell’arte*: os saltos de *Arlecchino* executados entre a entrega de uma carta e outra, ao avistar um pedaço de pão; o desequilíbrio da *Enamorada Isabella* ao ver o *Enamorado*; a *performance* de *Capitano*; a alegria saltitante de *Pulcinella* etc. Assim, dar voz ao corpo é também esculpir as caracterizações que começam a brotar, tornando-as cada vez mais específicas, de modo a particularizar e diferenciar um caráter.

meias máscaras expressivas

Elas remontam um histórico originário do profano com a representação de um “*diavolo*” (diabo) ou ainda, carrega uma aura de diabólica licitude e da moralidade cristã e que com o passar dos anos, foi se moldando e acomodando-se num servo tolo e faminto da sociedade burguesa. Mudança sofrida também na aparência (anatômica e morfológica) da máscara como também das vestimentas, que lembram trapos e passam às garatujas coloridas. Assim é *Arlecchino*, uma das poucas meias máscaras expressivas da *dell’arte* que possui mais referências documentadas sobre seus contornos e tipo que representa.

Figura: 58 - Máscara de Arlequino - Museu de “Gran Opéra”, Paris.



Fonte: Vita de *Arlecchino* – Fausto Nicolini.

As meias máscaras utilizadas na *dell’arte* são oriundas de sua ancestralidade, com ‘inesgotável simbolismo’, como já pudemos verificar no percurso 1. Portanto, pode-se dizer que ela

“[...] traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das

formas mais antigas dos ritos e dos espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável.” (BAKHTIN, 1999, p. 35).

A máscara herda traços grotescos da Antiguidade, de manifestações populares e outras experiências da Idade Média que se ligam à derivação dos ritos agrários da fecundidade e da abundância. Por isso, ao vesti-la, a atriz/ator empresta o corpo para a metamorfose, transformando-se num corpo expressivo que carrega esse simbolismo ancestral como um dos pontos centrais que inspira todo o comportamento e estrutura que será projetada na representação, mesmo os/as que não levam o objeto rígido sobre a face, como por exemplo, os(as) nobres, os enamorados(as) e algumas servas femininas.

Já a relação zoomórfica, sobretudo na Alta Idade Média, é constituída pelo valor que se atribuía ao animal e o estrito contato com a natureza devido à relação que se estabelecia com as primeiras sociedades baseadas na agricultura e na criação de gado. Esse elo que se estabelecia com os animais, às vezes, alcançava proporções que hoje seriam consideradas um tanto estranhas. Nesse sentido,

A concepção dos animais havia prevalecido durante a Idade Média até o século XVI, quando eram considerados seres inteligentes, responsáveis e com uma imaginação particularmente desenvolvida e com capacidade de falar. Como Eward Westermarck e, mais recentemente, Esther Cohen mostraram, em alguns países da Europa, se julgavam animais, e às vezes eram executados por crimes que haviam cometido. Um advogado era designado para eles e o processo – julgamento, condenação e execução era realizado com todas as formalidades legais. Em 1565, os cidadãos de Arles, por exemplo, pediram a expulsão das lagostas de seu povoado e, em outro caso, foram excomungados os vermes que infestavam uma paróquia. O último julgamento de um animal teve lugar na França, em 1845. Os animais também eram aceitos na corte como testemunhas para o *compurgatio* (compurgação). Um homem que havia sido condenado por assassinato compareceu ante a corte com seu gato e com seu galo, em presença deles jurou que era inocente e foi liberado. (FEDERICI, 2017, p. 269).

Quando a *dell'arte* é resgatada no séc. XX, incorpora alguns arquétipos. Nesse aspecto, a psicologia analítica de Carl Gustav Jung, coloca que “[...] o arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi* (possibilidade de preformação) uma possibilidade dada *a priori* da forma da sua representação.” (JUNG, 2002, p. 231). Não se trata de ideias herdadas, mas da possibilidade herdada das ideias manifestando-se em suas formas. São fatores e motivos que ordenam os elementos psíquicos em determinadas imagens, caracterizadas como arquetípicas. Por exemplo, a figura de um leão nos projeta a imagem de um animal feroz, mas ao mesmo tempo essa ferocidade é associada à força, domínio e, também, realeza. Assim, uma pessoa que possui essas características remete-nos à

identificação e comparação ao animal. Ela é forte como uma leoa! Portanto, o caráter arquetípico está presente e relaciona-se com a construção do personagem/tipo que se aproxima do instinto, um padrão de comportamento que se repete no inconsciente coletivo das pessoas, de rápida identificação.

Com as meias máscaras arquetípicas inicia-se um outro momento no treinamento, como se a viagem expedicionária realizada por terra tivesse de continuar por mar ou pelo ar. Tudo que foi apreendido até o presente momento faz parte de um corpo preparado, expressivo e disponível. A meia máscara a ser usada apresenta traços expressivos fixos, texturas, volumes que ao ser colocada sobre a face devem se conformar. No entanto, nem sempre isso acontece. Você deve estar se perguntando: é um problema? A princípio não, pelo contrário, é natural. Afinal, um corpo que se move, articula e é flexível, nem sempre age naturalmente ao receber um outro rosto que não o seu.

Inicia-se um período de descobrir o artefato em sua arquitetura (anatomia/morfologia), aspectos históricos e socioculturais correspondentes ao período que é concebido, até porque, como já vimos, não há muita referência estética documentada. O que encontramos são gravuras, pinturas e alguns relatos que remontam algumas possibilidades. Um exemplo muito utilizado é o famoso *Balli di Sfessania* (Bailes de Sfessania, Napolitano), de Jacques Callot. Ainda em relação à morfologia da máscara no séc. XX, cada mascareiro(a)/artesão(ã) possui um estudo específico, voltado a conceber formas, linhas que traduzem as dicotomias expressivas entre objeto/sujeito, matéria/corpo e criatura/criador; uma das referências europeias conhecidas nesse campo é o próprio Antonio Fava, bem como a reconhecida família “Sartori”, Amleto(pai) e Donato(filho). Ambos importantes escultores e artesãos italianos ligados ao resgate da *commedia dell’arte* no século XX. Amleto, concede aos tipos a quintessência da condição humana, não como esconderijo da identidade, mas “[...] como *hipervulto*, concernente à caracterização comunicativa e elevada à categoria.” (BARADEL, 2010, p. 173). O percurso de Amleto foi em torno do homem e do teatro de expressão, já ao filho, Donato, o que se percebe é a redescoberta e a elevação da máscara com atores e diretores na qualidade de interlocutores. A importância de ambos se deve a uma pesquisa que não era concernente ao mundo das formas, mas estava revolucionando as próprias razões da existência e da experiência artística. Amleto, inicia um estudo profícuo sobre a máscara e as esculpe em madeira, mas o resultado não o satisfaz. Passa para o experimento com o papel machê, mas percebe que o material não a conserva por muito tempo, perdendo cores e qualidades nas formas e texturas e, por mais uma vez, resolve migrar. Aprofunda seus estudos sobre tipologia iconográfica e contexto histórico, levando em conta, além dos personagens-tipo, o ator/atriz que iria usá-la. E finalmente, a escolha da materialidade

deu-se quando observou “[...] os moldes em madeira (Museu da Ópera de Paris) para um *zanni* sobre a qual o couro era estendido e modulado” (SARTORI, 2010, p. 132). A partir desse momento, seguiu criando artisticamente as máscaras que marcaria toda uma geração de processos criativos teatrais, aproximando-o de personalidades como: Barrault, Strehler, Lecoq, Axel, De Bosio etc.

Donato Sartori é influenciado pelo pai, Amleto Sartori, voltando-se para uma pesquisa e formação no âmbito das artes virtuais, do teatro e do gesto. A partir dos anos sessenta, prossegue a atividade do pai e colabora com Giorgio Strehler, Jacques Lecoq, Jean-Louis-Barrault, Eduardo de Filippo, para citar alguns nomes, além de travar outras parcerias. Entrou em contato com importantes diretores e grupos de teatro da Vanguarda, como Brecht, *Living Theater e Bread and Puppet*, além de continuar sendo referência em pesquisas etnoculturais. Junto com o Grupo dinamarquês *Odin Teatret*, cria uma instalação urbana, usando uma fibra acrílica que cobria a cidade e perpassava o público, causando um fascínio, instalação conhecida por “Mascaramentos Urbanos” ou “Travestimentos Urbanos”. Um jogo de projeções de luzes e *laiser* iluminava esse encontro, por meio de uma transgressão do cotidiano, consistindo em uma provocação imagética e visual que interferia na gestualidade coletiva.

A partir do encontro e parceria que se iniciou entre Amleto, depois, Donato, com Lecoq, entende-se as correlações estabelecidas entre o processo de confecção da máscara e outros elementos artísticos relativos à criação cênica. Para a *dell'arte* foi de grande relevância porque condicionou a constituição do artefato à condição de conhecer o ator/atriz, a personagem e o contexto que trabalharia, para dar a quem vê, a sensação de que respira, de que é um ser vivo, que altera seus estados de humor, suas intensidades. Um outro ser(ente).

Servir-se das meias máscaras da *dell'arte* é compreender o universalismo presente em cada uma delas, bem como alavancar sentidos às ausências, atualizando-as em conformidade com o tempo e contexto cultural em que estará inserida e será encenada, para que nos inspire a recriá-las do mesmo modo que o imaginário da *dell'arte* por séculos consagrou. Neste sentido, Costa, ao comentar sobre Taviani, escreve:

A máscara revela que a fixação de determinadas características esvazia a sua potência, se descolada do devir histórico, convertendo-se num objeto rígido, ou seja, numa espécie de forma que molda um comportamento estilizado. Nesse sentido, a máscara é arquitetura, pois o que está em jogo não é necessariamente a forma estável — a casa —, mas as relações que se estabelecem entre as pessoas que habitam a casa. É nesse aspecto relacional que a forma (ou a estrutura-máscara) é plasmada, sendo o resultado dos vetores sociais, dos desejos, das dinâmicas e dos moveres culturais gerados pelos indivíduos, no campo e na cidade. (COSTA, 2017, p. 04).

Partindo desse entendimento, é importante compreender que a máscara da *dell'arte* possui pontos “fixos” condizentes com o próprio histórico a que pertence, mas o substrato retirado do corpo atuante, ao responder o que cada tipo detém, é móvel e depende “[...] das relações que se estabelecem entre as pessoas” (COSTA, 2017, p. 4). Além de um treinamento artístico que proporcione ao ator/atriz sentir-se corpo enquanto máscara. Uma relação delicada que vai sendo tonificada, lapidada de modo a aproximar-se de traços expressivos que são externados a partir de múltiplos dramáticos, sobretudo pelo improvisado. A organicidade dessa relação dicotômica entre corpo/máscara, rígido/flexível, sujeito/objeto, manipular/manipulado(a) no jogo cênico, pode ser alcançada por uma condução criteriosa e observadora, sensível e generosa, que saiba reger momentos de angústia, mas também e sobretudo, de descobertas; “[...] é preciso sonhar diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico”. (BACHELARD, 1996, p. 161).

que bichos são esses?!

O primeiro contato que tive com as meias máscaras inspiradas na *dell'arte*, ao voltar da Itália, foi assistindo aos exercícios dirigidos por Tiche Vianna e Ésio Magalhães do Barracão Teatro, em 1998, na Escola de Arte Dramática, na Universidade de São Paulo, que eram roteiros inspirados em peças de William Shakespeare, preservando certo tradicionalismo da *commedia dell'arte*. Uma das coisas que me chamou a atenção foi a forma das máscaras que eram diferentes das que havia conhecido e estudado na Itália, com Fava. Após a apresentação de um dos trabalhos, lembro-me de ter encontrado Ésio Magalhães, assistente de direção que à época era companheiro de Tiche Vianna, com quem havia também estudado na EAD, e indaguei sobre esse aspecto da máscara. Ésio respondeu que elas eram inspiradas nas de Donato Sartori e confeccionadas por José Toro²⁹, conhecido por Tiche Vianna. Levei comigo a dúvida sobre a forma das máscaras serem tão distintas e, com o tempo, verifiquei que a criação e confecção se inspiram no universalismo inerente ao fenômeno, recebendo um tratamento particular a partir de pesquisas profícuas, mas singulares de cada artista visual.

Conduzi meu primeiro curso de iniciação à *commedia dell'arte* na extinta Oficina Cultural Luiz Gonzaga, em São Miguel Paulista, Zona Leste de São Paulo, região sediada por um forte contingente migratório de nordestinos, sobretudo dos estados da Bahia e Pernambuco. O equipamento cultural era uma casa térrea pequena e as atividades foram desenvolvidas num

²⁹ José Toro, artesão chileno, residente no Brasil.

fundo de quintal, com aproximadamente 30m². Era situada à Rua Amadeu Gamberini, bairro Nordeste, perto da Praça do Forró, por onde passaram muitos artistas e grupos teatrais da linguagem popular e teatro de rua, como: Pombas Urbanas e Buraco d’ Oráculo. Lembro-me que no primeiro encontro, ao adentrar o espaço com algumas máscaras que trazia da Itália, perguntaram-me: ‘Que bichos são esses?!’

Início o curso pela influência zoomórfica presente nas formas/expressões das meias máscaras, criando analogias que se aproximavam do contexto e cultura em que estavam inseridos/as. Foi uma troca de saberes na qual aprendi a ministrar aulas, além de confeccionar máscaras com os/as participantes, que a todo momento me indagavam sobre os tipos, traçando paralelos com figuras populares presentes nas manifestações culturais, como: o Cavalo Marinho, Boi, Folia de Reis etc. Desse modo, houve uma identificação imediata apoiada no universalismo dos arquétipos imersos nas meias-máscaras expressivas. Em relação à estética visual, não houve um estudo que dimensionasse corretamente as bases de uma estrutura tridimensional, com noções de linhas e planos, formação de volume, medidas e morfologia. Medíamos o tamanho ao colocar e retirar o artefato na face. Nesse sentido, uma questão importante sobre a dramaturgia da meia máscara expressiva, é saber “o que queremos fazer, a que caráter queremos chegar[...]” (VIANNA, 2017, p. 188). Não alcancei o resultado ideal, mas chegamos ao caráter e comportamento de cada tipo. Aos poucos, atualizava a *dell’arte* conforme costumes e crenças, adequando-a aos gestos, movimentos e deslocamentos a partir de escuta sensível entre o que aprendi e o que estava aprendendo no momento da condução. No caso da Luiz Gonzaga, preconizava uma forma de representação que traduzia a vida da população nordestina soteropolitana, pernambucana, presente em São Paulo. A oficina que deveria durar três meses, foi renovada por mais três, encerrando com a montagem do *canovaccio* “O Rapto”, de Gil Almeida.

Figura: 59 – Fotografia da primeira oficina de *dell’arte* que conduzi na Oficina Cultural Luiz Gonzaga- ZL-SP.



Fonte: arquivo pessoal.

O argumento relata a história de três moradores sem teto, migrantes nordestinos, em uma noite fria na periferia da Zona Leste de São Paulo. Eles contam suas lembranças sobre a época que moravam no Nordeste, em volta de uma fogueira fictícia. Um deles revela ter encontrado uma nota de pequeno valor que passa a ser o disparador para criarem sonhos impossíveis. Até que um destes sonhos, a aquisição de uma Ferrari/Fusca, torna-se real. Os três passam a dar uma volta pelo bairro da região com o veículo, redesenhando-o. No decorrer do caminho, inicia-se uma discussão sobre o volume da rádio, o que ganha tamanha proporção, levando-os a sair do carro, esquecendo-o automóvel sobre os trilhos do trem da FEPASA, estação de São Miguel Paulista. Em meio à discussão, o trem passa e leva o carro e a nota encontrada dentro do portulvas. Inconformados com o ocorrido, o sem teto que havia encontrado a nota começa a narrar como a conseguiu e remontam a história de um ‘rapto cometido no século XVI’ na esperança de conseguir outra para comprar uma cachaça e um caldo de feijão na famosa ‘Casa do Norte’. Essa experiência ensinou-me ir além da condução de um curso da *dell’arte*, foi o princípio de uma pesquisa sobre a presença de elementos e critérios que podem ser empregados na preparação de um corpo atuante, e, por fim, ensinou-me o sentido de trabalhar com uma linguagem popular, que descende das ruas, das festas, das manifestações e retorna para o povo com uma dialética que questiona o homem e a mulher de suas amarras muitas vezes cegantes e impositivas. Um teatro que nasce desse anseio popular e retorna ao povo, propondo uma comunicação e uma interlocução. Distinguindo-o de um teatro popularesco, regido pela degradação de assuntos e caráter apelativo.

É desse teatro que vi emergir uma narrativa mnemônica tecida a partir dos constantes improvisos que projetavam subjetividades pela ficção sobre o real, mas também pelo riso, pela intenção, pela sátira e pela identificação do público. Foram apresentações num fundo de um quintal, que me colocou diante do verdadeiro sentido de povoar o espaço público. Um épico que tem a força de fraturar o cotidiano e redimensionar um modo de ficcionalizar o real pelo jogo cênico assumido. Para Michel de Certeau;

[...] as regras organizadoras dos lances constituem também uma memória (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões. Exercem essa função precisamente por estarem longe dos combates cotidianos que não permitem desvelar o seu jogo, e cujas aplicações regras e lances são de uma complexidade muito grande. (CERTEAU, 1994, p. 83-84).

Jogar significa colocar-se em situação, e quando o jogo advém do improviso, como o foi, colocou-nos em situação a partir do ‘inventar de repente’.

um bem-achado: improvisar

A improvisação é um dos elementos mais importantes e contraditório da história da *dell'arte*. Os atores/atrizes não possuíam um texto escrito a ser memorizado, mas especializavam-se cada vez mais na sua máscara, no seu personagem, e numa espécie de 'diário do artista', em que compilavam uma série de materiais descobertos, transcrevendo-os de modo a construir uma espécie de repertório próprio. Esse material seria utilizado em cena quando requisitado, ou ainda, quando fosse possível ser colocado, mesmo que não correspondesse diretamente com o tema do espetáculo. Os personagens eram distribuídos e passavam praticamente a vida toda com a mesma máscara, o que traria um aperfeiçoamento. A especialização, o domínio e o repertório individual davam ao *capocomico* (espécie de encenador) a liberdade de entrelaçar os elementos constituintes do jogo cênico, tornando-o espetacular. O improvisado, além de ser um elemento técnico, também nos reporta a uma grande estratégia de mercado na época, porque não revelavam a presença desses diários de artistas, passando-nos o ideário de que o espetáculo era construído totalmente a partir do improvisado, com algumas regras pré-fixadas. Por isso, o espetáculo não se repetia e realizava a construção de diálogos e de suas ações cômicas, no ato da encenação, com “[...] esquemas estruturais do espetáculo, objetivando, todos, o jogo sério de sucesso que era imperativo conquistar.” (TESSARI, 1980, p.81 apud BARNI, 2003, p. 31), até porque era uma questão de sobrevivência para os artistas.

Em relação ao roteiro de ações com regras pré-estabelecidas, denominado *canovaccio*, pode-se dizer que foi e ainda é um instrumento muito utilizado em linguagens estéticas e/ou manifestações culturais, sobretudo em processos coletivos ou colaborativos, por ser capaz de reunir o que é produzido/improvisado como repertório. Um dos dramaturgos brasileiros que trabalha nesse formato é Luis Alberto de Abreu, que explica como realiza o procedimento: ele “[...] recolhe o material bruto da criação, ausenta-se por um período, e depois apresenta uma visão geral das ações e personagens que comporão o espetáculo” (ABREU, 2010, p. 30) apresentando um material passível de mudanças. Desse modo, o ator/atriz adquire autonomia na construção de cenas que vai além de execuções cômicas, de partituras físicas, mas a criação de um repertório próprio que pode ser organizado numa trama articulada “onde tudo pode, menos qualquer coisa”. (ABREU, 2010, p.31). Assim, o improvisado é um elemento essencial para o treinamento artístico, ele potencializa os sentidos emocionais e intelectuais a um estado de abertura e escuta de si e do outro(a), é capaz de trazer o alegre frescor do *devir* através do jogo que se estabelece. É uma predisposição para o inesperado ancorada no agir, pela imaginação. Gandhi Piorski³¹, em vídeo-palestra sobre “O imaginário da criança” relata as

sutilezas do Cosmos, entoadas a cada gesto do brincar que é um exercício da imaginação:

[...] a imaginação transmite a sua contrição para o pensamento, para que este alcance o suprassensível. Essa ideia do suprassensível está aliada à ideia metafísica de sair do corpo. (...) Para Kant, tem o sentido também das ideias, por exemplo, do infinito, do nada, das ideias do Cosmos. E só é possível alcançar essas coisas, pela imaginação (...). O pensamento em si, não tem a capacidade de transcender ou de se aprofundar em imiscuir na natureza. Ver que as formas do mundo podem ser espelho das nossas formas corpóreas, ou que o nosso corpo, nossa interioridade se refrata nas formas do mundo. O Cosmos é o espelho do que somos, do microcosmo(...). Sem a imaginação não alcançamos essas coisas e segundo Bachelard, é uma faculdade, uma força da natureza. (AIRES, 2020, s/p).³⁰

Sem a imaginação não podemos transcender nem improvisar. Lecoq (2010) parte de procedimentos que procuram resgatar esse estado do ‘ludismo infantil’ ao imaginário, por meio do jogo, da improvisação. Assim, a improvisação presentifica a espontaneidade corporal e alcança o frescor da liberdade experimentada na infância, na fugacidade do brincar. Encoraja o corpo atuante a vasculhar o espaço interno, externo, observar o outro, errar, acertar, cair levantar etc., como uma divertida brincadeira infantil ‘um bem-achado’ de valor.

Figura: 60 – Fotografia - Máscaras inspiradas na *commedia dell'arte*- SESC D. Pedro- SP.



Fonte: arquivo pessoal.

³⁰ Joubert Gandhi M. Piorski Aires, é artista plástico; teólogo e mestre em Ciências da Religião; pesquisador nas áreas de cultura e produção simbólica; antropologia do imaginário e filosofias da imaginação. Fonte: Escavador. Vídeo Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yxwNKCpoJ0>> Acesso em 22/03/2022.

inventar de repente

Jogo do ‘inventar de repente’ possui quase sempre o mesmo formato: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece. As regras dizem: “há um limite”, aí vem a liberdade e retruca, mas dentro desse limite pode-se fazer muitas coisas, inclusive reinventar outras regras que atualizem o próprio jogo. É um fluxo de negociação. O que passa internamente e o que se expõe no momento do impulso criativo. Ao expor, a atitude será testemunhada, e é a partir desta exposição testemunhal que o outro jogador reage. Lançar-se ao impulso criativo, como a própria ação/reação. Nesse sentido, Grotowski, discorre que o ator precisa de um corpo sem resistências, sem limitar a realizar ações comuns, o corpo do ator/atriz deve ir além do cotidiano, lançar-se no treinamento com inteireza, a ponto de transformar profundamente o seu ser, fazendo desse caminho um ato existencial. Nós “[...] tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e a reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1992, p. 14-15). Desse modo, compreende-se cada vez mais que o jogo cênico, a partir do improviso, não depende de uma atitude exclusiva de um dos jogadores, que pensa e organiza para realizá-la, mas daquela que atende com espontaneidade e verdade o impulso intuitivo que se abre ao outro e outro e outro, generosamente. Improvisar é relacionar-se com o outro a favor do jogo cênico e não de si.

o que projeto do lado de fora

“(...)a gente não consegue ver mais nada!”³¹

Figura: 61 – Fotografia de um curso sobre corpo-máscara com a Cia Caboclo Ventura- Sta Gertrudes.



Fonte: arquivo pessoal.

³¹ Uma das pessoas presentes no workshop que ministrei na cidade de Santa Gertrudes - São Paulo.

Em entrevista realizada com Antonio Fava, em outubro de 2020, fiz a seguinte pergunta:

“De que modo a *commedia dell’arte* influencia a criação de um corpo-máscara, atualmente?!”

Na Itália, o termo “máscara” inclusive do ponto de vista linguístico, entende-se como personagem completo, não entendemos apenas como o objeto que é utilizado sobre a face (e me demonstra com o gesto). E isso é feito de modo muito natural, por exemplo, (mostra-me um cartaz atrás dele, afixado na parede de um espetáculo): o personagem que está atrás no cartaz, do espetáculo que atuo, é o *Pulcinella*, um *zanni*, com algumas características peculiares, (mostra como deve ser representado). A nível de linguagem, posso dizer: eu interpreto a máscara de *Pulcinella*, eu sou a máscara de *Pulcinella*. Máscara para nós, significa sobretudo, personagem completo. Agora, é muito importante este detalhe linguístico, porque quando você na *commedia dell’arte*, interpreta uma personagem sem usar a máscara, por exemplo, os enamorados, em nossa linguagem é também máscara. (...) O conceito de máscara impõe a completa transformação do que o ator é, na sua vida normal, para ser reconhecido como personagem que irá representar (...) na *commedia dell’arte*, com ou sem o uso do objeto físico, máscara é personagem”, que deve ser o mesmo, quando você diz “corpo-máscara”. (FAVA, 2020, informação verbal.³²).

Partindo desse entendimento, a resposta de Antonio me conduz a duas questões importantes: a primeira, relacionada à máscara enquanto personagem, ao dizer que; ‘interpretar *Pulcinella*, é ser a máscara de *Pulcinella*. Máscara para nós, significa sobretudo, personagem completo.’ Desse modo, ele coloca que o conceito de máscara expande para o corpo todo, concordando com muitos (as) diretores(as) e estudiosos(as), como é o caso de Ariane Mnouchkine, citada por Costa, ao escrever que “(...) caracteriza a máscara como ferramenta didática, sendo uma potência que codifica o corpo e lhe imprime uma linguagem e, ao mesmo tempo, atua como dínamo gerador de expressividades e impulsos criativos do atuante” (COSTA, 2017, p. 11), podendo considerar que em cena todo o corpo do ator/atriz é máscara. A segunda refere-se a algo mais complexo por esbarrar na metodologia e tradição da linguagem, a descoberta de qual máscara virá a ser do ator e da atriz, portanto, o que vem antes da personagem/máscara. E nesse sentido, há dois caminhos que submetem o corpo atuante a um trabalho físico e energético que nos leva à resposta. Aquele em que não há um entrelaçamento aparente, fazendo com que o ator/atriz se adeque rapidamente à forma, por meio de partituras voltadas à reprodução de movimentos e gestos, muitas vezes coreográficos. Nesse caso, a técnica e o treinamento serão destinados à repetição e à perfeição de movimentos que o mestre ensinou. E o que oferece um território de experimentação, talvez mais longo a ser percorrido,

³² Entrevista concedida por Fava, em 11/10/2020, a mim via plataforma *google meet*.

mas com possibilidades de alavancar um repertório autônomo e atoral, a partir de práticas de um treinamento que estimule o lado de dentro, entre máscaras e o que deseja projetar do lado de fora.

De Fava, levo o aprendizado referente ao contexto histórico e tradicional da *commedia dell'arte*, sua paixão fervorosa pelo ofício e a oportunidade de usar, pela primeira vez na minha vida, a máscara, que para mim, configura um dos elementos essenciais para o percurso formativo do ator/atriz. Desse modo, concentro-me na relação anterior à linguagem e descoberta do tipo/personagem, mas como dispositivo que se sobrepõe ao objeto físico. É fronteira, que torna o corpo mais proprioceptivo, capaz de exteriorizar o acúmulo de materialidades descobertas ao longo de jornadas, que muitas vezes, estão guardadas, internalizadas. Um processo que se constrói pelo *ritornelo* (repetição). E talvez seja esse um dos maiores desafios, repetir-se para sentir-se e encontrar-se. Habitar para transformar e projetar o que acredita ser outro, que não você, mas a partir de si. Apresentar variáveis em diferentes situações e realidades. Um corpo-máscara que vai sendo construído e extrai a matéria de si ao longo de expedições, experiências acumuladas no decorrer da vida, do que foi e do que virá a ser. Meu caminho de atuação, embora parta de pontos similares ao de Fava em relação à paixão pela máscara, desponta em direções opostas. Não consigo projetar nada a partir da superfície, tenho que realizar escavações. Até porque não utilizo os elementos e critérios da *dell'arte* para montar apenas peças cômicas urbanas e brasileiras, mas também e sobretudo, para fomentar a preparação do corpo atuante nas artes da cena, independente da linguagem estética. O que, de certo modo, amplia e esgarça alguns conceitos mais tradicionais.

Percurso 3. mulher na ficção

“De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo.

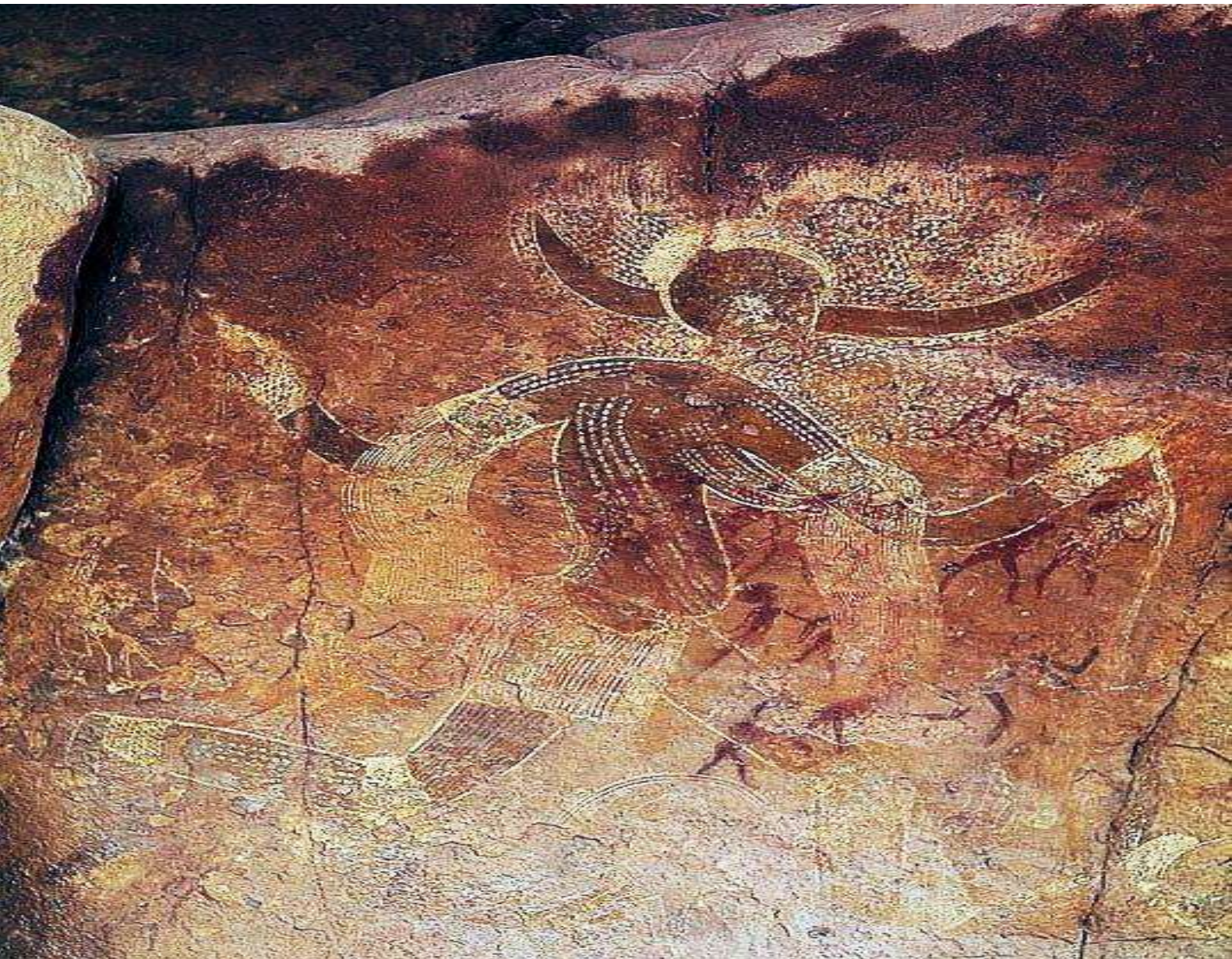
Tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa.

Mas isso é a mulher na ficção.

Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para o outro”.

Virgínia Woolf

Figura: 62 -Mulher com Chifres Correndo, 6000-4000 a.C., pigmento sobre rocha, Tassili n'Ajjer, Argélia.



Um dos maiores exemplos da *arte paleolítica* é o trabalho encontrado em uma caverna completamente isolada no deserto de *Tassili n'Ajjer* (Saara); atribuível à máscara estética feminina e à dançarina de corrida de Tassili que, munida de chifres e suntuosamente vestida, tem o corpo pintado de verde, salpicado de pontos brancos que certamente indicam escarificações, ou seja, pequenas incisões feitas na pele. Trazer o sangue como um ato de sacrifício. Fios finos de fibras brancas pendem das pulseiras e do cinto que acentuam os movimentos da dançarina. A posição curvada das pernas, a ondulação graciosa dos braços, a curvatura dos chifres, a harmonia do todo falam de uma arte consumada. Nada falta: a suprema elegância da linha, o equilíbrio das proporções, o ritmo gráfico e colorístico, a mesma composição cheia de inteligência. Dez mil anos antes de Matisse, um homem foi capaz de fazer uma pintura tão requintada. A origem espiritual desta bailarina, que usa algo que parece uma máscara na cabeça e no rosto, pode ser o muflão a que se referem os chifres: como na maioria das pinturas de estilo arcaico, temos uma série de imagens intermediárias entre o animal e a máscara adequada. (SARTORI³³, 2020, s/p.). Tradução nossa.³⁴

Paola Pizzi Sartori, ao escrever sobre “*Maschera e Mascharamenti Femminili*” (Máscara e Mascaramentos Feminino), no subtítulo “*L'estetica in epoca primitiva*” (A estética nos tempos primitivos), nos lembra de um fato histórico de tamanha importância para os estudos da máscara feminina: a mulher aparece na era Paleolítica com uma pintura atribuível ao mascaramento estético feminino, composto por chifres, pinturas e adereços. É uma espécie de deusa, dançarina, porém tracejada por um artista que a expõe a partir de sua perspectiva, deixando-a mais atraente, mais produtiva, expondo uma visão domesticada a partir do uso de elementos simbólicos de nítida força possessiva que ressalta relevos.

Encontrar uma bibliografia na arte sobre o universo feminino é algo muito obscuro e de difícil complexidade, visto que, ao longo do tempo, a mulher não teve espaço e nem reconhecimento algum, como ainda o é em pleno século vinte e um. Ser e estar no mundo como mulher é carregar no corpo muitas marcas e dores de uma ancestralidade dolorida de lutas,

³³ Paola Piizzi Sartori, graduada em Arquitetura pela IUAV (Universidade de Veneza) em 1981, é atualmente diretora do *Museu Internacional de Máscaras Amleto e Donato Sartori*. Atualmente ela se interessa por e investiga a história mundial das máscaras e disfarces femininos.

³⁴ Un esempio di pittura riconducibile al mascheramento estetico femminile è la danzatrice in corsa del Tassili che, munita di corna e suntuosamente abbigliata, ha il corpo dipinto di verde, cosparso di puntini bianchi che stanno ad indicare certamente delle scarificazioni, cioè piccole incisioni praticate sulla pelle per far uscire il sangue quale atto di sacrificio. Dai bracciali e dalla cintura pendono sottili fili di fibre bianche che accentuano i movimenti della danzatrice. La posizione piegata delle gambe, l'ondulazione graziosa delle braccia, la curvatura delle corna, l'armonia dell'assieme, dicono di un'arte consumata. Non manca nulla: la suprema eleganza della linea, l'equilibrio delle proporzioni, il ritmo grafico e coloristico, la stessa composizione piena di intelligenza. Diecimila anni prima di Matisse, un uomo è stato capace di eseguire una pittura così squisita. L'origine spirituale di questa danzatrice, che porta sulla testa e sul volto qualcosa che sembra una maschera, potrebbe essere il muflone a cui si riferiscono le corna: come nella maggior parte delle pitture di stile arcaico, abbiamo una serie di immagini intermedie tra l'animale e la maschera propriamente detta. Disponível em: <http://www.lamacchinasognante.com/maschera-e-mascharamenti-femminili-i-parte-paola-piizzi-sartori/>.

silenciamentos, violência, estupros e mortes. Antes mesmo de ser quem sou, fui educada numa sociedade que me ensinou a achar normal a discriminação à mulher, fazendo-me aceitar tudo sem nunca poder reclamar. Tornei-me mulher livre, mental, física e espiritualmente, outras mulheres não o foram, mas desejaram a minha e a nossa libertação. Para essas mulheres, artistas ou não, que enfrentaram a excludência de muitos séculos de indiferença, estabeleço essa rota como necessária e a ofereço à memória de cada uma delas que foi ocultada pela história.

A primeira máscara que recebi para improvisar no curso da *dell'arte*, realizado na Itália, foi a *Enamorada Isabella*. O que não esperava é que essa indicação fosse recorrente em muitas das improvisações que realizei nas aulas subsequentes. Fato que me deixou inconformada; “*atravessei o Atlântico e a personagem-tipo recebida não usava máscara!*” Na época, não compreendia que toda personagem na *dell'arte* era máscara, e que algumas, como a própria *Enamorada*, não usava o objeto físico sobre a face. Até porque não tínhamos um treinamento anterior ao uso e à utilização da máscara voltado à investigação corporal, ou mesmo procedimentos que desencadeassem pontos de apoio essenciais para a percepção e descoberta da *persona*. Passei a improvisar e, aos poucos, a aceitá-la até experimentar o tolo melancólico *Bagattino*, “[...] de bagatela, coisa de pouco valor. É o nome de uma moeda antiga, décima segunda parte de um centavo, de um valor ínfimo [...]” (FAVA,1999, p.178).

Figura: 63 – Fotografia do espetáculo online: Bagattino encontra MalasArtes.



Fonte: arquivo pessoal.

Um servo sem valor, com um corpo desengonçado, nada esbelto e atrapalhado. Acredita nas pessoas e na vida, o que o torna ingênuo e bobo. Quando me perguntam qual a minha máscara, respondo: Quais? E em seguida, conto essa história. Você deve estar se perguntando: há um desconforto? Uma vez que recebeu uma personagem-tipo feminina e depois um servo masculino totalmente oposto?! Respondo: Absolutamente! Confesso que a possibilidade de transitar através da representação com máscaras opostas é possível, porque é uma questão de energia e estado do corpo atuante. Claro que algumas se conformarão mais que outras e talvez, uma, mais que todas. E essa descoberta se dará num encontro a partir de um treinamento artístico físico e afetuoso. Saber qual é nossa máscara, é experiência vivida a partir de si, mas essencialmente com o outro. Nas relações é que descobriremos o que procuramos, mesmo que o objeto de procura seja o nosso próprio eu-corpo atuante. É um estar junto e à vontade com.

um corpo sem lugar para estar MULHER

Figura: 64 – Fotografia do ensaio do espetáculo Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada.



na família, abusada;
em casa violentada;
no trabalho, assediada;
no parto, estuprada;
na boate, julgada;
na rua, difamada.
em cada esquina, a
cada hora, a voraz
incompreensão a
extermina.

ouve-se: Vaca!

Cadela!

Cachorra!

Cabrita!

Porca!

Piranha!

Baleia!

Galinha!

EU SOU VAGINA!

um corpo em vida para
estar Mulher.

Flávia Bertinelli

Fonte: arquivo pessoal.

Nesse capítulo serão traçadas algumas linhas reflexivas sobre o papel das mulheres que atuaram e desafiaram a sociedade machista e patriarcal da época, como tabus de ordem religiosa cristã, aspecto moral que regia as leis da época, ou ainda, pela apropriação indevida do corpo como objeto, relacionando-os sempre que possível, às situações sociais no contexto atual. Um Estado Moderno que tinha como característica a centralização do poder e a racionalização de sua gestão que opera a partir de uma estrutura idealmente impessoal, solidifica o mercado e, como *modus operandi*, adota uma economia que preconiza o capital, delegando valor a tudo que transforma em produto, como é o caso da mulher, tida como “[...] meio para a reprodução e acumulação de trabalho, em todos os seus aspectos - maternidade, parto, sexualidade, tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres.” (FEDERICI, 2017, p. 26). Nessa perspectiva, a mulher foi e ainda é um produto que se adequa em conformidade às tendências do mercado patriarcal, mesmo no aspecto artístico.

A *commedia dell'arte*, entendida como o teatro de cômicos profissionais organizados em

companhia, surge no séc. XVI, e o primeiro estatuto de atores cômicos, como já visto, foi realizado em 1545, mas ainda numa versão parcial de si mesma, porque só triunfará com a versão total em 1564. Com o ingresso da mulher, a linguagem ganhará outro traço: ‘a face feminina’, fator determinante para esse fenômeno teatral. Taviani escreveu: “[...] O rosto feminino da *commedia dell’arte* representa o fator determinante desse processo pelo qual os teatros eram conhecidos como companhias italianas, no final do séc. XVI, (...) quase um arquétipo do teatro.” (TAVIANI, 1982, p. 338) e uma avaliação recente de Ferrone reafirma que o advento das mulheres na cena italiana é a novidade mais importante do espetáculo europeu do século XVI e um dos fatores decisivos para a formação de profissionais do Teatro. Em 10 de outubro 1564, em Roma, temos o primeiro contrato de atores profissionais contando com a presença registrada de uma mulher, Lucrezia di Siena, também conhecida como Lucrezia Senese. Legalmente, tem-se o ano de 1545 para a formação e reconhecimento da primeira companhia *dell’arte* e, dezenove anos mais tarde, o ingresso de uma mulher. Mas não demoraria muito para começarem as reações contrárias ante o impacto que causou em parte da sociedade mais conservadora e nobre, sobretudo o clero.

Em 1545 foi também o ano do Concílio de Trento, ou seja, do Santo Ofício de Trento, que permaneceu voltado ao combate às Companhias de Teatro dos atores e, mais tarde, as atrizes também seriam incluídas, travando um processo de perseguição ostensiva, que, segundo Tessari, só começou a perder a força após o ano de 1680, 1700. Há alguns testemunhos documentados sobre essa perseguição, São Carlo Borromeo, um grande santo da tradição italiana (beatificado em 1602, pelo Papa Clemente VIII e canonizado pelo Papa Paulo V, em 1610) foi um dos protagonistas do Concílio de Trento, que sancionou todas as regras do Catolicismo na luta contra a Reforma Protestante, ao criar o “Índice dos Livros Proibidos”. Ele relata:

Caros irmãos (...), cometemos um pequeno erro. Enquanto cuidávamos de estabelecer um controle sobre as formas de expressão que nos pareciam as únicas existentes, ou seja, a escritura, pintura, escultura; enquanto fazíamos isto, sob a terra manifestava-se um fenômeno do qual não nos tínhamos dado conta, e esse fenômeno (...) é o teatro. O Teatro da ordem de profissionais que o levam de cidade a cidade, de país em país. É uma forma de expressão diante da qual a força da palavra escrita, a força da imagem pintada e a força da imagem esculpida não conta mais nada[...]. (TESSARI, 2004, p. 78).

É um tipo de teatro que começa a ganhar corpo e supera as barreiras estabelecidas até então. Ele atingia potencialmente a população. Cria-se, então, um mercado paralelo com a classe burguesa que passa a alugar salas para as apresentações e não somente à classe nobre. Eles

passam a circular de cidade em cidade e também se apresentam em praças para as pessoas do povo.

Do ponto de vista técnico, os atores excluíram dois elementos essenciais que serviam à teatralidade da Corte: o texto bem elaborado, incorrendo às perseguições do clero, apresentando uma nova forma de teatro que contava com um jogo cênico extremamente articulado e espetacular; e o uso da cenografia, negando àquela que remonta um ambiente em perspectiva, porque para se manter a força ilusória deveriam estar, pelo menos, a seis metros de distância do pano de fundo. Era um teatro que se diferenciava dos atuais, como por exemplo, o teatro de Ludovico Ariosto, que por mais genial que fosse, era um teatro que não tinha peso, nem tampouco energia dos atores “[...] as técnicas que possuíam eram de oratória, relativas à dicção do texto, e não às técnicas de movimento do corpo no espaço” (IDEM, p. 74). E pela primeira vez, as mulheres estavam em cena representando papéis femininos, muito embora já não estivessem envolvidas com outros afazeres dentro da companhia, como costurar, cozinhar, produzir etc.

Figura: 65 - Fotografia da intervenção urbana: Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada



Fonte: arquivo pessoal.

O impacto da novidade deve ter sido devastador para a cultura e sociedade da época, colocando o clero, ainda mais furioso com esse lançamento: mulher sobre o palco! Um exemplo disso é a preocupação de um padre jesuíta, Pietro Gambacorta, em 1585, relativa à presença de uma mulher:

Aparece uma verdadeira mulher, jovem, bonita, adornada lascivamente, sendo observada com atenção, ainda que não houvesse outros, só isso é um evidente perigo para arruinar a juventude: o sangue ferve, os anos são verdes, a carne é viva, as paixões ardentes, e os demônios prontos (...). E depois, o que será ouvir esta mulher falar? E sobre amor? (...) O que será ver o adúltero que lhe pede um beijo, e obtém? Por que será que esta mulher, fingindo-se de louca, aparece meio despida e com vestes transparentes? (TESSARI apud SANTOS, 2015, p. 114).

Essa citação revela como foi essa recepção pela Igreja. Condenável, certamente, já que a imagem descrita recupera a ideia da mulher que, ardilosamente, é a causadora do pecado. E nos sinaliza como foi esse processo de perseguição da Igreja com os atores, que é intensificado com a entrada das mulheres em cena. A ponto de criarem leis que proibiam os sacramentos cristãos aos atores e atrizes, negando até a sepultura em terra consagrada, a menos que o culpado renegasse a profissão.

As primeiras atrizes eram ‘as meretrizes honestas’ e devido a esse fato, os atores eram acusados, pela classe eclesiástica, de transformarem o teatro num ato de prostituição; “[...]eram mulheres especialistas em algo mais do que fazer amor (...) hábeis em uma série de técnicas artísticas, como tocar um instrumento musical, cantar, improvisar, sustentar diálogos com os visitantes em atmosfera de máxima elegância formal(...)” (TESSARI, 2004, p. 82). Inicia-se um processo de aceitação da profissão de atriz. Elas conquistam certo respeito para além do aspecto erótico de suas apresentações, que eram de fundamental importância no entretenimento do período, tornando-se membro intelectual das artes. Mas isso não dura muito, porque logo se apresentam outras mulheres, as que eram consideradas domésticas, do lar, mulheres que optavam entre duas possibilidades: ou ficar em casa ou sair para a única oferta de trabalho autônomo, com registro e reconhecida oficialmente. Então, elas escolhiam a segunda opção.

Assim, as atrizes que usavam as máscaras femininas da *dell'arte* fugiam ao padrão social instituído. Fato que por si só já era transgressor. Elas eram consideradas “hábeis cortesãs”, as únicas dentro da sociedade que podiam estudar e viver entre os nobres e os intelectuais, pois não eram donas de casa e nem prostitutas. Elas não vendiam sexo, mas tinham uma liberdade sexual, não se importando com virgindade ou casamento. Para estudar, deveriam tornar-se cortesãs, renunciar à moral social e libertar-se das amarras que as mantinham submissas ao

marido, Igreja e ao Estado. Esse modelo de trabalho entre as mulheres começou a se espalhar e passou a chamar a atenção de outras mulheres, dentre as quais, artistas, intelectuais e nobres que atuavam em outras áreas, como o canto, a escrita e a récita de poesia, literatura e dramaturgia.

A Corte italiana, num primeiro momento, reage ao fenômeno, recusando-o, diferente das cortes estrangeiras que terão uma abertura frente à inovação e aos grandes profissionais. A Corte francesa, por exemplo, percebe o crescimento desse fenômeno e sua transformação em mercadoria, passando a financiar a turnê da mais célebre companhia de atores e atrizes italianos, a “*Gelosi*”³⁵. Isabella Andreini, além de ser titular é responsável pelo nome da personagem-tipo, *Enamorada Isabella*, e a inserção da figura de “*prima donna*” (primeira atriz) no teatro. A biografia dela confunde-se com a história da *dell’arte*, por representar e fazer parte de uma das mais importantes, se não a mais importante, companhia de cômicos dessa linguagem, em que uma mulher tem sua reputação de atriz respeitada como ‘honesta meretriz’.

Com a entrada da mulher na *dell’arte*, ela também se transforma numa estratégia de marketing do Estado, que se torna cada vez mais burguês, e passa a financiar suas excursões, fechando contratos e iniciando um processo de expansão por várias regiões da Europa. Uma arte teatral inovadora que, aos poucos, molda-se ao ‘gosto do freguês’. A mulher passa a ser fruto de fascínio e de erotismo, e torna-se um objeto de desejo. Ela excita o público e auxilia a incentivar a reprodução e o aumento da população.

O Estado torna-se cada vez mais capitalista, com uma economia de mercado que se apoia na geração de produto e transforma os corpos em máquinas, e os da mulher, em ‘máquinas reprodutoras’. Sabe-se que nessa época, a Europa encontrava-se numa crise demográfica séria, herança dos acontecimentos desastrosos ocorridos na Idade Média e que perdurou no início do Renascimento, refletindo sobretudo nos séculos XVI e XVII.

³⁵ “Filha de Isabella Canali, Isabella Andreini era filha de gente humilde em Veneza. Extraordinariamente culta, tinha preparo para compor e improvisar versos. Era noiva de um homem 14 anos mais velho. Em 1668, quando Isabella tinha apenas seis anos de idade, aquele homem era soldado da armada naval veneziana e foi feito escravo pelos turcos. Depois de viver oito anos em escravidão, finalmente fugiu, regressando então à sua terra, onde se casou e teve com Isabella (que provavelmente aquela época tinha 14 anos de idade) o seu primeiro filho, Giovanni Battista Andreini. Em 1578, dois anos depois da fuga do cativo, Isabella e seu marido aparecem entre os atores da Companhia Gelosi. O fato é que Francesco abandona o nome de sua família, Isabella também abandona seu nome de solteira e passa a utilizar o novo nome do marido: Andreini. Embora o percurso até a chegada da *Commedia dell’Arte* seja um tanto quanto estranho, dentro da Companhia eles reconstruíram a regularidade de uma família com fama e filhos, reproduzindo o perfil das mais honradas famílias da sociedade civil e burguesa [...]. Com Isabella, pela primeira vez a figura de atriz destaca-se da figura da “honesta meretriz”. Esse casal de atores ostentará com muito orgulho – quase se rindo dos censores – o próprio nome, elevando-o a uma dignidade de academia (...) Isabella saberá aproveitar de sua fama para inaugurar o novo modelo de mulher-atriz. E usará de toda sua capacidade para a afirmação do ofício de cômica. (BARNI, 2003, p.36).

O fim da Idade Média relaciona-se com o renascimento urbano e comercial que a Europa experimentou a partir do século XI. Novas técnicas agrícolas permitiram o aumento da produção, gerando um excedente que pode ser comercializado. Com isto, houve um crescimento populacional e grande parte das pessoas migraram para as cidades. O comércio começou a ganhar cada vez mais espaço e, com ele, a circulação de moeda também. O século XIII intensifica esse processo de êxodo rural, porque as produções agrícolas ruins fizeram com que muitos buscassem sobreviver nas cidades. Eclode uma grande epidemia: a Peste Negra, que dizimou mais de um terço da população europeia, a partir da primeira onda da doença, em 1347. As péssimas condições de higiene das cidades facilitaram a sua propagação e ela atingiu a área rural. Milhões de camponeses morreram em decorrência da Peste e da fome. Esse foi um século de crise, caracterizado por guerras, fome e destruição.

Em meio a esse cenário, ocorreram grandes revoltas de camponeses a partir do século XIII, e um crescente proletariado sem-terra surgiu dessas mudanças e protagonizou muitos movimentos. Um deles foi a heresia popular expressando-se como “[...] a busca de uma alternativa concreta às relações feudais por parte do proletariado moderno medieval e sua resistência à crescente economia monetária” (FEDERICCI, 2017, p. 68). A heresia popular (ou ainda, os movimentos heréticos) era equivalente à teologia da libertação e foi uma tentativa consciente de criar uma sociedade nova, com um programa social que reinterpretava a tradição religiosa e que resistiu, por muito tempo, numa luta antifeudal. As Cruzadas, dentre suas ações, combateram os movimentos heréticos, pregando pela libertação da ‘Terra Santa dos Infieis’, e os hereges passam a ser queimados aos milhares na fogueira, por meio da criação de uma das instituições mais perversas: a Santa Inquisição.

Na Idade Média, no período que precedeu o Renascimento, houve escassez de terras e restrições protecionistas impostas, fazendo com que desencadeasse, como uma das consequências, o controle da natalidade, sendo que o método mais comumente utilizado para essa finalidade era a postergação do matrimônio. Com isso, uma grande quantidade de jovens praticava a abstinência sexual fora do casamento. Desse modo, é possível imaginar que esse controle estivesse impresso nos hereges, visto que o crescimento populacional se tornou uma preocupação social, repercutindo numa crise demográfica e escassez de trabalhadores no século XIV:

[...] a heresia passou a ser associada aos crimes reprodutivos, especialmente à “sodomia”, ao infanticídio e ao aborto. Isto não quer dizer que as doutrinas reprodutivas dos hereges tiveram um impacto demográfico decisivo, mas que, pelo menos durante dois séculos, na Itália, na França e na Alemanha, criou-se um clima político em que qualquer forma de anticoncepção (incluindo a

“sodomia”, isto é, o sexo anal) passou a ser associada a heresia. (FEDERICI, 2017, p. 79).

Em meio a esse cenário, o Estado encontra uma Europa destruída e com uma baixa demografia, o que o leva a incentivar o aumento populacional e coíbe qualquer tipo de movimento contrário, que vai desde a “[...] perseguição ou caça às bruxas à adoção de outros métodos disciplinares (...) com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução.” (FEDERICI, 2017, p. 171).

A perseguição às bruxas (ou caça às bruxas) foi um movimento realizado pelo Estado para dizimar as curandeiras, parteiras, médicas tidas como hereges porque auxiliavam, dentre outras coisas, outras mulheres jovens e de classe baixa, a utilizarem contraceptivos naturais para abortarem filhos indesejados, fruto de estupro individual ou coletivo, sem qualquer legislação ou execução severa por parte do Estado. E por outro lado, coíbiam mulheres que diziam deter um poder místico acerca da libido e do encantamento, subvertendo a moralidade reinante, pois, na época, um homem poderia justificar sua falta de controle sobre seus sentimentos e desejos em relação a essas mulheres, com acusação de uso de poderes ocultos, magia obscura e feitiçaria. Esse elemento místico abria caminho para a violência institucionalizada contra a mulher, chegando à fogueira.

Figura: 66 Fotografia da máscara da face de Flávia Bertinelli.



Fonte: arquivo pessoal.

Além da “caça às bruxas”, novas formas de vigilância foram executadas para assegurar que as mulheres não interrompessem a gravidez. Também foi criado um sistema de espionagem com a finalidade de vigiar as mães solteiras e privá-las de qualquer apoio. O resultado destas políticas foi a escravização das mulheres à procriação, seus úteros transformavam-se em território político, controlados pelos homens e pelo Estado.

Outro fator que corrobora com a submissão das mulheres está relacionado com o Conceito do Público e Privado, que passa a organizar a sociedade a partir de leis e preceitos que visam a moral e os bons costumes. Expropriação de direitos que tolhem a liberdade e transformam-na em uma propriedade pública com cessão privada. O corpo passa a ser público. E ela deve respeitar as normas estabelecidas para não sofrer sanções severas, como ser expulsa da sociedade com veredito de morte.

[...] uma época em que as relações e os afetos privados não deixam margem à autoridade pública encarnada pelo Estado a uma época outra, a da monarquia administrativa, na qual, apoderando-se de controles até então deixados aos corpos e às famílias, por essa mesma razão o Estado delimita os espaços próprios da existência privada. Evidentemente, isso não significa que o poder público se desinteressa das formas sociais assim deixadas ao privado; muito pelo contrário, pretende regulamentá-las, defendê-las se preciso, mas no respeito a uma autonomia que o serve, pois essas comunidades intermediárias (territoriais, profissionais, familiares) rivalizam entre si o bastante para impossibilitar sua aliança geral contra o soberano e dependem umas das outras o bastante para que suas concorrências não ameacem em caráter duradouro o equilíbrio do corpo social. (ARIÈS e DUBY, 2009, p. 30).

O Estado produz um espaço público inteiramente distinto do anterior, separando o que pode ser visto e feito em público do que não pode, controlando com leis impostas e averiguadas pelos agentes, sob o seu comando. Um poder coercitivo que vai determinando o que é lícito do ilícito, o que se mostra e o que se esconde, o que é público e privado. As transformações da estrutura da personalidade vão sendo remodeladas, a partir da tensão entre pulsões e controles, emoções e censuras. E o corpo da mulher está entre essas transformações que sofreram fortes mudanças desde à expropriação social acometida no fim da Idade Média à domesticação no Renascimento. E se, por um lado, a *dell'arte* retirou a mulher do lar e concedeu a suposta liberdade com respeito e reconhecimento social, de outro, essa liberdade teve um preço, cujo valor não foi calculado à época. A arte, como mercadoria, levou ao palco a mulher como um objeto de desejo e fascínio, e o Estado a usou, sem o menor pudor, para auxiliá-lo no despertar da libido e do capital. A mulher, na arte ou fora dela, perde o corpo para o Estado soberano, que o toma abruptamente, transformando-o num espaço público, numa máquina de reprodução.

faces femininas

Figura: 67. Fotografia do ensaio da intervenção urbana: “Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada”.



Fonte: foto tirada por Cris Lozano, arquivo pessoal

nobile/innamorata(nobre/enamorada);

servetta(serva);vecchia(velha);

cortigiane (cortesã).

Para entender sobre a divisão das máscaras femininas, é necessária a compreensão da divisão das máscaras em núcleos: Nobres-patrões/patroas-enamorados/enamoradas, Servas/Servos (novas/novos e velha) e a Cortesã, Velhos e Viajante. Sabe-se que a *commedia dell'arte* não abalava a estrutura social em organização de classes, ou seja, os patrões e enamorados envolviam-se amorosamente com as máscaras desse núcleo. Assim como os servos e servas também se envolviam sexualmente com as personagens do seu núcleo. Os patrões (homens) deitavam-se com as servas, mas não desenvolviam laços amorosos, e as servas serviam, pois que à época, as tramas procuravam obedecer ao rigor moral e patriarcal vigente.

Na *dell'arte*, as máscaras femininas não utilizavam a meia-máscara-objeto e atuavam com a

face nua, (BARNI, 2003, p.27) para comprovarem que não eram homens travestidos de mulheres, como habitualmente era realizado em outras linguagens teatrais da época, atraindo seguramente o público, afinal haveria a presença de mulheres sem máscara. Mas isso não as eximia de terem seus corpos-máscaras ‘vivos’, energicamente pulsantes e prontos para representarem as personagens-tipo que lhes eram confiadas.

A *dell'arte* ganha artisticamente com o advento feminino, pois ela recebe um refinamento na estrutura e na trama, e agrega, na encenação, técnicas diversas além da comicidade, como por exemplo, o tom do drama realista do casal composto pelas máscaras dos enamorados, que se configura extremamente cômico por estar em oposição ao tom empregado nas demais relações da trama.

A enamorada, detentora de riquezas e privilégios, é proibida, pela família, de viver o seu verdadeiro amor, mas no final da trama, após passar por infortúnios e ‘quiprocós’, vence a família e acaba junto ao seu par romântico. Um segundo ponto a destacar é a relação que se estabelece entre as mulheres, enamorada, serva e a própria cortesã, em detrimento dos diversos conflitos a serem enfrentados e superados no decorrer da trama, geralmente conflitos que adiam esse encontro final dos enamorados. Essa teia de relacionamento travada entre as mulheres é interessante, porque revela-se oposta à sociedade individualista e burguesa que começa a florescer.

ENAMORADA

É jovem, bela, elegante. Suas paixões materializam-se a partir de poemas, cantos, desejos íntimos, que quase nunca se concretizam. Possui um caráter que transita entre o elegante e o dramático. Seu intento é de negar toda e qualquer ação que possa brotar do desejo físico, sublimando o ato de fazer amor e vivendo do enaltecimento desse sentimento. Suas paixões realizam-se em poemas, sonhos, dramas e desejos de românticos finais felizes. Sua máscara física é ereta e refinada, mesmo mantendo certa tensão para segurar os instintos, a gesticulação leve predomina. É delicada a ponto de beirar a histeria, pois tudo a afeta com intensidade e quando seu amor corre algum perigo, sua movimentação torna-se intensa e cheia de dramaticidades.

Tanto ela, como muitas atrizes da *dell'arte*, eram pessoas cultas, que escreviam suas próprias histórias com estilo muito refinado, além de possuírem outras habilidades, como: o canto, a dança, tocar um instrumento, entre outros.



SERVA

A *Servetta* deriva da *Zagna*, o feminino de *Zanni*, depois passa a ser denominada *Fantesca* e, por fim, fixa-se como *Servetta*. Segundo Fava, “[...] a *Servetta* é um melhoramento da *Zagna* física, estética, intelectual e funcional” (FAVA, 1999, p.123). Tanto a *Zagna* como a *Fanstesca* eram representadas por homens antes da mulher ser integrada à companhia teatral. A *Zagna* era bruta, a *Servetta*, não. A *Zagna* não tinha uma visão geral das coisas, a *Servetta* é considerada a personagem mais inteligente de toda a comédia, até por articular planos e ideias, e gerir seus projetos com muito rigor e cinismo.



CORTESÃ³⁶

A máscara física da *Cortigiana* (Cortesã) reúne, em si, a dualidade de outras máscaras *Servetta-Nobile* (Serva-Nobre). Não se configura pela soma das outras duas, mas se apresenta com uma espécie de bipolaridade, ora age como sendo a enamorada, ora como a serva. A máscara da *Cortigiana* tem energia jovial, é generosa, esperta sábia e fogosa. Traz com ela, no corpo, uma energia forte e potente. Ao se deslocar, parece executar passos da tarantela, ritmo típico do Sul da Itália, mas também traz a sobriedade, elegância e certa dramaticidade da enamorada e, em outros momentos, apresenta-se intensa e dedicada como uma serva. Por trazer em si esse complexo e múltiplo caráter, apresenta-se na comédia como uma máscara enigmática “A *Cortigiana* é a transgressora dos núcleos da *Commedia dell’Arte*, se relacionando muito bem com ambos. [...] É festiva, dona de si, concretiza o amor, bebe, ri e se diverte como os servos, mas ao mesmo tempo é culta, elegante nos gestos, vestes, modos de falar e mantém todas as regalias e prestígios dos nobres e patrões” (AGLAE, 2007, p. 26).



A serva, embora tivesse a função de servir e não gozasse de qualquer propriedade ou mesmo riqueza, era a representação da mulher astuta e inteligente. Articulava os planos e os geria para alcançar o que determinava, gozava de suas felicidades carnis, enganava os patrões, em detrimento do casal de enamorados, ou mesmo da *Cortigiana*, mas não possuía vantagens, além de uma folga ou mesmo certa liberdade sexual. Na grande parte dos casos, sua fala possuía o mesmo valor que uma fala advinda de um servo, o que é um evento importante a ser ressaltado, muito embora essa equidade seja gozada apenas no núcleo a que ambos fazem parte.

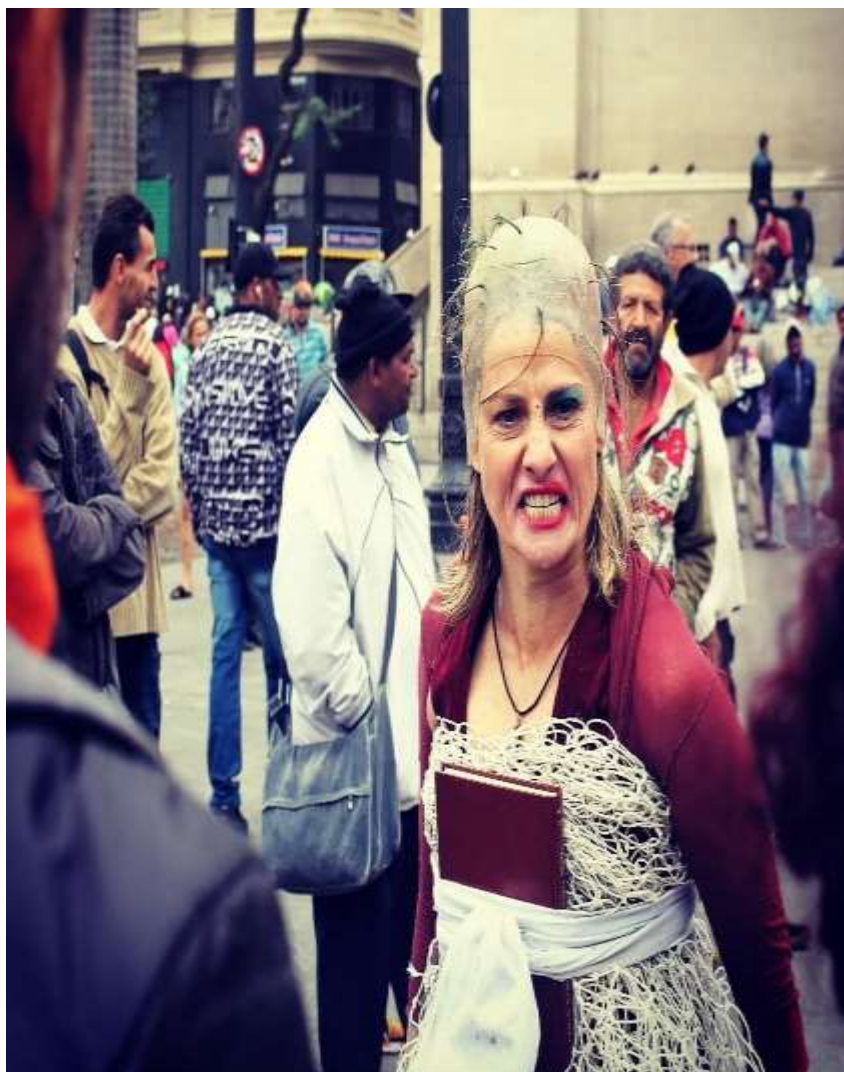
Por fim, a *Cortigiana*, que era máscara mais transgressora das três, reúne em si as

³⁶ As fotos das páginas 101 e 102 são recortes de fotografias do ensaio do Heresia ou o Ponto de vista da Carne Queimada. Fonte: arquivo pessoal.

características da *Innamoratta*, bela, inteligente e elegante, e da *Servetta*, astuta e alegre. Gozava da liberdade sexual, podendo transitar em ambos os núcleos, nobre/patrões e servos(as) e ser quem ela tivesse escolhido ser, revelando-se desobediente com a ordem social de uma sociedade patriarcal. Nos roteiros, sempre é impetuosa e cheia de vontades, valendo-se de seus dotes de beleza, cultura, amizades, conhecimentos místicos e herbóreos, enfim, ela faz o que deseja sem passar por grandes apuros.

Figura: 71. Fotografia da intervenção urbana: Heresia ou o Ponto de Vista da Carne Queimada, Pça da Sé-SP.

*Ó as rainha
Ó as rainhas do pecado tão
chegando
As fumacinha
As fumacinha
As fumacinha do pecado eu tô
tragando
Cê tá curtindo?
Cê tá gostando?
Mas abre o olho que aqui sou eu
quem mando
Sou eu quem mando
Sou eu queimando
Sou eu queimando na fogueira do
pecado
Sou eu quem mando
Sou eu queimando
Sou eu queimando na fogueira do
pecado
Joana Dark
Joana Dark
Joana da da da da Dark
Joana Dark
Joana Dark(...)
Ava Rocha³⁷*



Fonte: arquivo pessoal.

³⁷Letra da música: Joana Dark, de Ava Rocha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HFdHGVxuaAw>

O desrespeito e a crueldade em relação às mulheres não é um fenômeno isolado que remonta a época Medieval ou mesmo a Renascentista, pelo contrário, inicia-se antes e perdura até os dias de hoje. É notório os constantes ataques de ordem moral contra a liberdade da mulher e sua conduta sexual. Ataques violentos que a desqualificam por não querer seguir os preceitos impostos sobre o seu corpo, que não aceita ser objeto de submissão do homem, tratada como um ser inferior, na condição de servilismo, obedecendo suas ordens, sem o direito de tomar decisões e expressar-se livremente. Uma mulher que luta por direitos equânimes contra o patriarcado que sempre protagonizou a história. Uma luta arraigada culturalmente que, ao longo dos séculos, se reedita com reivindicações que são re-historicizadas.

Assim, as máscaras femininas da *commedia dell'arte*, Enamorada, Serva e Cortesã, ecoam como vozes femininas desde o Renascimento e inspiram, acima de tudo, resistência em situações que transpassam os diversos corpos das mulheres em tempos de tecnologia da presença e lutas por direitos sobre o próprio corpo. Elas inspiram articulações, representações e poéticas que pulsam e emergem em experimentos nas mais distintas produções feitas por mulheres e, por que não, sobre mulheres. Descobrir a relação do corpo e da máscara, não deixa de ser o fomento de novos e possíveis procedimentos para estabelecer e fortificar o que é vivo, como um corpo presente e potente.

A *dell'arte*, portanto, parte de um contexto que acessa a Antiguidade e quase mil anos de riso produzido por experiências cênicas e manifestações populares cômicas que eclodem no Renascimento, aliando-se às ideias mais avançadas da época e do saber humanista, recolhendo sabiamente materialidades advindas de inúmeras transformações, incorporando-as em sua estrutura organizacional e artística. Um período repleto de descobrimentos e mudanças de paradigmas, dentre eles, a configuração de um novo ser humano, com inúmeras transformações no campo social, político, econômico, filosófico e religioso.

A *dell'arte* coloca o/a ator/atriz como epicentro cênico e incorpora a mulher em meio a uma sociedade moralista e patriarcal. Os atores e atrizes passam a atuar com o corpo, gesto, voz, movimento, imaginação e dá a sensação de produzirem o novo pelo improvisado, no ato da encenação, com a execução de diálogos e ações bem elaboradas. Os atores utilizam máscaras físicas sobre a face e as atrizes, o mascaramento, a maquiagem, que ressalta seus traços expressivos. Ambos, atores e atrizes, tidos como cômicos(as) profissionais, representam através de seus corpos, tipos distintos de regiões e dialetos diversos, satirizando a sociedade como se instaurassem um espelho distorcido, e com esse efeito, acessam o riso e uma imediata identificação com o público. Entrelaçam-se numa polifonia e ocupam um lugar comum no

espaço cênico, onde se ergue uma trama larga, articulada, num jogo cênico espetacular.

Das riquezas que herdamos do passado, *a dell'arte* alimenta o imaginário que cresce, vive, e transforma-se cada vez mais em um produto, mercadoria. Surgem diversas companhias que se expandem geograficamente por países como Inglaterra, França, Alemanha e Rússia e se apresentam contratados ou não, em espaços externos e internos, como salas que passam a alugar e cobrar ingressos. As apresentações ganham experimentos mágicos, que ludibriam os olhos de quem vê, conquistando risos, respeito e reconhecimento, afinal são os cômicos teatrais, oficialmente, profissionais.

Ao mesmo tempo, o Renascimento dá espaço para a evolução e suas consequências. Um mundo que vai se transformando e se apoia em outros valores e crenças, num vasto processo de engenharia social, uma nova concepção e uma nova política sobre o corpo que começa a tomar forma e ele passa a ser considerado a primeira máquina a ser desenvolvida pelo capitalismo antes mesmo da máquina a vapor. Filósofos e cientistas passam a estudá-lo a partir de suas propriedades, movimentos, como ponto de partida para uma boa especulação teórica da época, como por exemplo, podemos ver, a respeito de Descartes e Hobbes:

[...] de um lado, temos o modelo cartesiano, que a partir da suposição de um corpo puramente mecânico postula a possibilidade de que no indivíduo se desenvolvam mecanismos de autodisciplina, de autocontrole (*self-management*) e de autorregularão que tornem possíveis as relações de trabalho voluntárias e o governo baseado no consentimento. De outro lado, está o modelo *hobbesiano*, que, ao negar a possibilidade de uma razão livre do corpo, externaliza as funções de mando, consignando-as à autoridade absoluta do Estado. (FEDERICI, 2017, pp. 268-275).

E ao lado dessa concepção degradada, surge o teatro anatômico em que o corpo do homem é dissecado como matéria bruta e para isso era organizada “[...]uma cerimônia pública, sujeita a normas similares às que regulavam as funções teatrais (...) com a implantação de uma entrada de pagamento e a interpretação de música para entreter a audiência[...]” (FEDERICI, 2017, p. 288). Aos poucos, o homem é separado do seu corpo ou de qualquer realidade racional, subtraindo-o a uma filosofia mecanicista, esvaziando-o de suas forças ocultas. Ele é capturado e depositado num sistema de sujeição que definitivamente o transforma em máquina, força de trabalho.

As sucessivas transformações do período trazem deslocamentos que começam a refletir nas artes; “[...] o riso vai sendo separado das formas populares e com a língua “vulgar” penetra decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia superior.” (BAKHTIN, 1999, p. 62). Assim, vai surgindo um processo de decomposição de formas populares, ao mesmo tempo que

vai se formando outros gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão o século XVIII.

A impressão é que há um esvaziamento e que, aos poucos, vai sendo sugada a imaginação, atrofiando uma escuta sensível que afasta o homem de si. Ele não consegue reconhecer-se mais no corpo que habita, como se tivesse passado por um processo de desintegração entre o corpo e a mente. E desintegrado, não consegue observar seu entorno, um mundo em ebulição. A dramaturgia da *dell'arte* começa a repetir as mesmas fórmulas como se fosse uma máquina em operação e o jogo, que antes pressupunha um desafio a cada encenação, torna-se algo letárgico e desinteressante. E o riso, da maneira preliminar que marca o Renascimento com um valor profundo de concepção de mundo, perde o seu sentido e passa a configurar-se inversamente;

O riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir a linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e homem, apenas o tom sério é adequado, é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade, o riso é um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para seus inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 1999, p. 57-58).

Retiram as máscaras dos cômicos(as) e a mercadoria perde o valor, sendo encostada num fundo qualquer de uma prateleira. Ela não dialoga mais com o povo e a burguesia passa a ignorá-la, como arte inferior e ocupa-se em ações mais nobres, como tomar o lugar da nobreza.

A luta feminista ainda prevalece no século XXI, grandes avanços foram conquistados, como a Lei Maria da Penha, por exemplo, mas ainda há muito por conquistar, muito por desconstruir e reformar, num mundo cunhado à imagem e semelhança do homem “[...] que mulher nós queremos ser nesse mundo? Que mulher ou não mulher, de que subjetividades se trata? Como fica a questão da ética? Como fica a sua relação com o outro?” (RAGO, 2020, p. 22). São perguntas mânticas, recorrentes, que faço todos os dias ao me levantar.

Há muito por militar!

entre vozes femininas

Figuras: 72-75 – Fotografias; 72, Érika Rettl; 73, Flávia Bertinelli; 74, Tiche Vianna e 75, Joice Aglae.



“Ela me deu a receita de bolinhas de queijo para cocktail, aqueles salgadinhos ótimos que a gente nunca sabe como são feitos. É assim: quatro claras de ovos batidas em neve firme; duzentos gramas de queijo fresco raspado; uma pitada de pimenta; farinha de rosca; um pouco de gordura. Misture rapidamente o queijo ralado (já temperado com a pimenta) com as claras previamente batidas em neve. Forme bolinhas com o auxílio das mãos. Passe-as em farinha de rosca, deite-as em fervura bem quente, até dourarem. Sirva-as bem quente, sobre um guardanapo estendido no prato. Naturalmente aumenta-se ou diminui-se a quantidade de ingredientes, de acordo com o número de convidados”.



Clarice Lispector

Fonte: *Prints* de entrevistas realizadas entre 2020 e 2022, *online*.

Convido algumas personalidades femininas brasileiras importantes que se destacam na investigação e atuação com a máscara, por meio de processos criativos e de formação, pertencentes às regiões distintas do Brasil: Tiche Vianna, do Barracão Teatro - Campinas - São Paulo; Erika Rettl - Grupo Teatral Moitará - Rio de Janeiro e Joice Aglae Brondani, da Cia Buffa – Bahia, para uma conversa a partir de alguns pontos que considero fundamentais sobre a *commedia dell'arte*, como: a pertinência e influência da linguagem na formação de um corpo-máscara e como se atualiza em fluxos de experiências. Instauro um espaço e atmosfera ficcionais em que proponho um recorte textual a partir de um fluxo de ideias e breves relatos.

BERTINELLI

Começo partilhando o que aparentemente parece ser simples, mas não é, por ser impregnada de uma infinidade de simbolismo. Para mim e para quem trabalha com ou através da máscara, orientando artisticamente, conduzindo um curso, dirigindo ou atuando, talvez seja mais afável. Começo pela máscara, que possibilita ‘um estar entre e lados’, que coexiste com o corpo, numa interdependência, independente do uso do objeto físico, mas também como ideia, conceito, sentido expandido, alcançando um estado de corpo-máscara.

VIANNA

A máscara é o princípio de uma linguagem artística, talvez porque eu entenda atuar, a atuação, como um mascaramento, tornar-se outro ser. Eu não consigo pensar o teatro diferente disso, as artes cênicas, diferente disso.

AGLAE

A máscara proporciona um estado alterado de consciência, mas não chega a ser um transe que você se abandona. Um estar junto que também não é simples. É limiar que é sensível e técnico juntos, não é só sensibilidade, porque senão você vira fio desencapado, nem só técnico, porque você vira racional e não acontece. É um lugar muito limítrofe.

RETTL

Pensar o humano, pensar como se doar nesse lugar intrínseco da vida, do lado social da essência(...). Você tem que ir ao encontro dela, eu não posso estar sobre ela, mas ir através dela.

BERTINELLI

É coexistir. Ao utilizar o objeto físico sobre a face, ele deve necessariamente amalgamar-se em mim. Mas o que verdadeiramente importa é o estado, a presença em estar corpo-máscara, que independe da linguagem estética, mas o que o processo criativo, que utiliza a máscara como um dispositivo, desencadeia em mim. Para alcançar esse estado, utilizo alguns elementos e critérios da experiência com o fenômeno da *commedia dell'arte* e inicio uma engenharia através de fases bem específicas de modo a preparar o corpo físico, energizá-lo, para que “entre” agencie lados; com o que está dentro e quer projetar/revelar ou esconder, e o que está fora, deixando-se afetar ou não. Gosto muito da força mítica empregada no artigo “Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneo”, de Felisberto S. da Costa, quando discorre sobre uma analogia

inspiradora com Janus.

Em corpo-máscara, deus bifronte que portava duas faces – olhares – em direções opostas. Ao trazer em si a ideia de duplo, estabeleço a relação comum corpo cênico, em que a palavra outro pode ser lida tanto como alteridade quanto hétero–diferente. As duas faces de Janus dizem respeito ao passado e ao futuro e ousa-me a dizer à máscara e à contra máscara, àquilo que revela e esconde, àquilo que tensiona os olhares.” (COSTA, 2015, p. 10).

VIANNA

Em relação ao corpo-máscara, você terá que trabalhar com três elementos que julgo serem essenciais: o primeiro é o próprio treino do corpo físico; o segundo momento, você tem que abrir um corpo energético e o terceiro, você vai utilizar essa fisicalidade e essa energia, na construção de um ser específico, que é um caráter em particular. Então o que é para a gente o corpo máscara, é um corpo cheio de repertórios.

AGLAE

Eu queria estudar sobre o Bufão, e quando cheguei na Itália, fui estudar com a Claudia Contin, que trabalha com a questão do corpo-máscara voltado para a *commedia dell'arte*. E aí eu percebi que todas as máscaras exigem um corpo-máscara porque precisam de um corpo diferenciado. Mas também não é só uma questão do corpo diferenciado, o corpo máscara tem um circuito. Um circuito muscular e energético que precisa ser ativado. Na *commedia dell'arte*, essa construção parte do uso de algumas máscaras objeto; outras, como é o caso dos enamorados, pela musculatura, como também o é na bufonaria. Eu trabalho sempre com a percepção do corpo-máscara dos circuitos internos musculares e energéticos, onde você aciona e esse imaginário vem. (...) Não é simplesmente pegar a forma e colocar, o corpo-máscara precisa do circuito muscular e energético e é um portal para o imaginário. E a *commedia dell'arte*, nunca existiu como a gente a vê hoje. É um fenômeno do imaginário (recorda a fala de Savarese) e cada vez que se apresenta, se modifica. É como um rio que nunca é o mesmo. E ela nos serve, porque a modificamos. Há lugar para tudo.

RETTL

Pelo teatro conheci a linguagem da máscara que lincou às minhas necessidades. Desse modo, veio a *commedia dell'arte*, porque é difícil estudar máscara sem passar por ela. Relativo ao corpo-máscara, você necessariamente tem que entrar por um canal e sair da sua máscara

cotidiana para chegar num personagem. Essa questão de modulação de energia, composição, representação, está tudo implícito no trabalho da máscara. É um canal muito preciso para trabalhar uma dramaturgia do ator. Quando você fala corpo-máscara, não é o objeto-máscara, mas um estado.

BERTINELLI

E ao alcançar este estado, fico pensado como transpor os arquétipos presentes na *dell'arte*, porque tradicionalmente, como explicita a “*Dell'arte Rappresentativa Premeditata Ed All'improvviso*” (tratado da arte de como bem representar), Andrea Perrucci, 1699, século XVI, aponta como regra o ator estar de acordo com o *physic du role* dos personagens que irá representar, por exemplo, “[...] *gli innamorati, há um aspeto fisico non cadente*” (‘os enamorados devem ter um aspecto físico jovem’, t/p), (PANDOLFI, IV, 1988, p. 86) ou seja, os enamorados deveriam ser escolhidos entre os mais jovens, e não entre os mais velhos, porque na época, estar apaixonado na velhice seria motivo de riso e escárnio. Atualizar para nosso contexto e realidade, tem sido extremamente essencial ante antigos conceitos e paradigmas, independente da linguagem, gênero, ou arquétipo a ser alcançado.

VIANNA

Em “O Rei Vagabundo”, ouvimos a seguinte frase: “Vocês estão fazendo uma coisa que não é legal!”. A Deusimar, que é a serva do palácio do Rei, é uma atriz branca, de pele branca, muito embora seja de família negra, e ela estava com segunda pele roxa, mas com a luz, tornava-se preta; o Edi, que é o enamorado dela na peça, já tem uma coloração mais negra, e usava a mesma segunda pele da mesma cor, e ali não houve problema algum. (...) Segundo eles, participantes da oficina, nós levantamos uma questão: “Vocês obrigaram a gente a pensar sobre o que é o *black face!*(...)”. A gente nunca tinha pensado nisso, mas como eles tinham colocado isso, resolvemos pegar um dia e abordar sobre o assunto, porque a gente está falando de criação e isso faz parte do nosso universo. Então, a gente teve um debate com todo mundo, (...) dissemos que neste espetáculo utilizamos máscaras arquetípicas, não estávamos falando de uma pessoa negra. Que ao falar de servidão, a gente está falando de alguém submetido a um poder maior, ou seja, exatamente da inversão de papéis. O herói acaba sendo sempre o servo, o empregado, o escravo que faz a inversão do jogo. Eles disseram uma coisa muito importante: “a gente não quer mais ser visto no lugar da escravidão, no lugar da submissão, no lugar subalterno. Sempre num lugar que não é

propositivo da vida, da estrutura social, a gente não quer mais se ver representado nesse lugar, porque a gente só aparece nesses lugares!” E eu coloco “Mas vocês perceberam que eles são os revolucionários da peça, né?” Aí eles disseram: “Quando a gente vê a nossa representação escrava ou submissa, a gente não consegue ver mais nada!”.

BERTINELLI

Pergunto-me em que lugar a máscara está. Sabe-se que em cena o que vemos é personagem e está à frente do ator/atriz. Mas antes de ser esse corpo atuante, é sujeito que vive no mundo real. Um mundo que supostamente seja regido por leis que organizam direitos e deveres, resultantes de costumes, moral, anseios e lutas das mais diversas. Estamos em um outro momento da história, revendo-a, o que implica mudanças urgentes e necessárias para que aspectos referentes à representatividade, por exemplo, sejam contemplados, reconhecidos. E isso já vem acontecendo há alguns anos, como foi com “A mulher do trem (2003)”, do grupo Os Fofos Encenam, que aconteceria no Itaú Cultural, na cidade de São Paulo, em maio de 2015, em que uma empregada doméstica negra era representada de maneira cômica através do *blackface*, e uma semana antes da apresentação inicial, a montagem foi suspensa porque acusavam a companhia de promover conteúdo racista, e mais recentemente em Portugal, a atriz e performer trans brasileira, Keyla Brasil, paralisou a encenação, “Tudo sobre minha mãe”, no teatro São Luís- Lisboa, em janeiro de 2023, para criticar a escolha de homem para o papel de mulher *trans*. Na outra ponta, o(a) ator/atriz pleiteia o livre exercício da profissão que vem tolhendo o direito em criar e expressar-se.

AGLAE

Essas máscaras podem sim trazer todas essas questões LGBTQIA+, nós temos o espaço para isso. Isso no campo das máscaras. (...) se você pega um teatro com personagem eu tenho que ver a personagem e não você. Se não é performance, onde aparece mais o ator que a personagem e sua história (...) isso é energia é o que Artaud trabalhava, modificação de energia. A gente, quando vai trabalhar as personagens da *commedia dell'arte*, não é só o homem que vai trabalhar personagens masculinas, nem as mulheres que vão trabalhar as máscaras femininas. Porque o ator e a atriz podem modular a energia. Aí vem de novo os circuitos energéticos e musculares. Como vou modular essas energias para que eu consiga trabalhar mesmo com uma corpa-mulher, para que eu consiga trabalhar com um Pantalone, Arlechino, Zanni? Como é que eu faço? Isso é modulação de energia, não tem nada a ver com gênero. Todos(as) podem fazer todos(as), desde que a ética seja respeitada.

BERTINELLI

Linda Alcoff me traz reflexões sobre representatividade: “[...] devemos nos esforçar para criar, sempre que possível, as condições para o diálogo e a prática de falar com e para, em vez de pelos outros.” (ALCOFF, 1991-1992, p. 23). Filósofa, panamenha, especialista nos estudos de epistemologia e feminismo, Linda Alcoff me instiga a pensar o problema da representação. Ela nos pergunta se é possível “falar sobre” sem “falar pelos” outros e muitas reflexões se colocam diante de nós sobre quem está autorizado a falar e quem está legitimado a ser escutado. Essa questão parece disparar um debate fervoroso e ético do(a) artista e da representação na linguagem teatral. Quando falamos de ética, é necessário pontuar que, por se manifestar no campo da ação, falamos também do corpo. No teatro, é justamente a dimensão do corpo em cena, do indivíduo em relação ao outro que imbrica esta esfera:

Corpo e ética aparecem como dois espaços intimamente ligados. O ser se encontra definido em termos éticos devido à sua capacidade de afetar e ser afetado, uma abordagem sensorial paralela à da filosofia do diálogo. [...] Ao contrário do transcendental da lei moral, a ética se refere a uma tipologia de modos de existência imanentes, de atitudes decorrentes da relação real com o outro, da capacidade de afetar e ser afetado por alguém que se encontra aí, fisicamente. [...] A capacidade de ser afetado nasce da dimensão ética de si mesmo, e [...] isso se traduz na potência de atuar. (CORNAGO, 2008, p. 20).

Voltar a ocupar um lugar semelhante ao da ágora grega ou das feiras da Idade Média, alcançando sincronia e conexão com a sociedade. Assim, os arquétipos devem estar concernentes em relação ao contexto que estão inseridos, visto que partem da personalidade, mas também de comportamentos provocados pelo meio. Nesse sentido, faço da dimensão e embates humanos, materialidades para o fazer teatral, projetando uma imagem que vem de um corpo ético e político, à frente da *persona*. (...)

- Aglae, a sua máscara *Cortigiane* também abarca uma questão sobre representatividade, não?

AGLAE

Sim. Essa *persona* revela como eram as mulheres do século XVI, atrizes que entraram em grupos teatrais como cômicas da *commedia dell'arte*, oficialmente reconhecidas, que chegavam na cidade “metendo medo e fascínio”. Eram as dançarinas e cantoras(...). Havia uma estrutura social que ao mesmo tempo que as colocavam num lugar de destaque, não queriam, e por isso eram tarjadas de prostitutas...

BERTINELLI

(Enquanto Aglae, narra sua experiência, meu imaginário desenha o estereótipo de uma mulher vestida com roupas sensuais e sempre disponível ao sexo e à produção de prazer. Depois, percebi o quanto sou influenciada pelo pensamento estrutural e machista, e volto a escutá-la).

AGLAE

...a gente não precisa decolonizar a realidade, a gente precisa primeiro decolonizar o imaginário, para quebrar com essa estrutura e ir além dessa realidade. Concordo com ela quando se refere que o que está em nós são anos de opressão, que condicionou o nosso inconsciente, e que temos de estar atentas, porque há um consciente que pode nos ajudar a decolonizar isso e tirar esse patriarcado que foi praticamente tatuado em nossos corpos. Esse desdobramento da *commedia dell'arte*, em ver o quão forte foi a presença das mulheres, é essencial para entender essa força mais ancestral da mulher, mais antiga da mulher, num lugar que é necessário ocupar e que de certo modo (...) desmonta e descaracteriza aquele romantismo. Por isso, que é bom ir atualizando esses lugares. A gente está fortalecendo essa ancestralidade mais para trás, “pratramente” não aquela renascentista que veio ajudar a nos colocar num lugar de opressão.

BERTINELLI

Estar em corpo-máscara é imergir num treinamento profícuo e emergir energizada. Lançar-se no jogo cênico, abrir-se e arriscar-se na cena e ir além, incluindo o espectador. Cada experiência de contar-se através do envolvimento com a máscara trouxe um frescor único. Linhas e caminhos, que ora se distanciam, ora confluem, como os relatos referentes à passagem de todas, em algum momento, pela *dell'arte*. Como Aglae, bem coloca, *há lugar para tudo*.

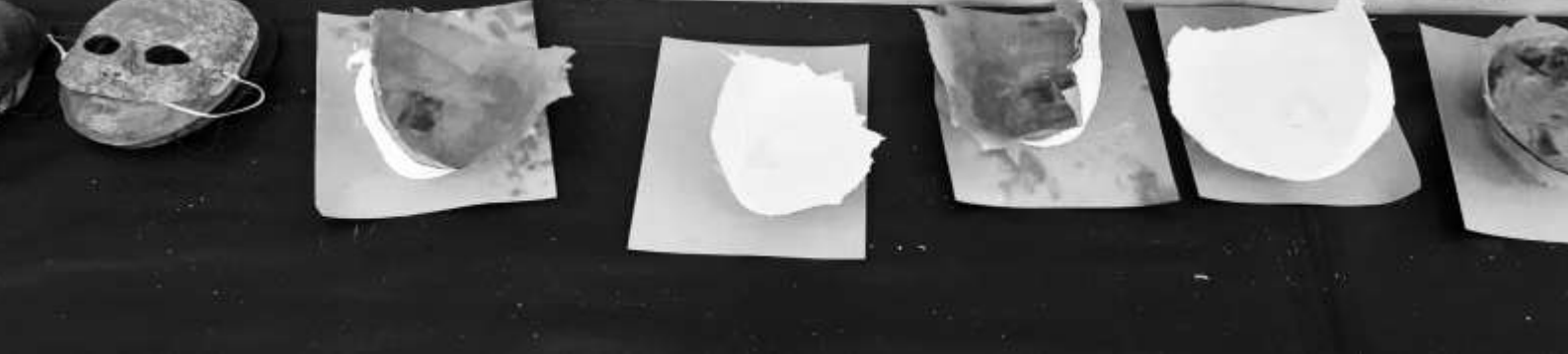
percurso 4.**experiência de contar-me “num momento como este?!”**

*“entre mim e mim, há vastidões bastantes
para a navegação dos meus desejos afligidos”.*
Cecília Meireles.

Figura: 76. Fotografia do solo “Num Momento como este?!”



Fonte: arquivo pessoal. Foto de Cacá Diniz



Em pleno século XXI, a *dell'arte* ainda é montada por produções teatrais que a atualizam em consonância com a cultura local, e o elemento **máscara** continua sendo fruto de muitas combinações e associações, expandindo o seu sentido.

Componho a narrativa desse percurso a partir de alguns ensaios que preconizam o corpo atuante enquanto espaço, na perspectiva de um treinamento artístico voltado à construção do corpo-máscara, arquitetura almejada. A representação cênica; “**Num momento como este?!**”, é a adaptação do conto “Colóquio com os Personagens I”, de Luigi Pirandello, que leva a direção de Cris Lozano, numa abordagem expandida da versão digital, realizada no período da Pandemia da COVID-19, em 2021. Nessa adequação ao presencial, diretora e atriz redimensionam a montagem para o presencial, onde o tempo transita entre o passado e o presente, e tem o público como parte integrante da cena. O espetáculo instaura um jogo que flerta entre revelar e esconder, ficção e realidade, entrecortada por diálogos entre o “eu” da autora e os seus outros “eus” que ganham vida como interlocutoras de si mesma. Há a intenção de calar suas vozes criativas em detrimento de um momento trágico em que não é possível colocar a arte em primeiro plano. As personagens usam de sua autonomia e criam discursos metafóricos desmontando a ideia de separação da autora e faz uma ode à liberdade de criação artística.

Como um portal que se abre, emerge uma geografia que sugere observar a construção do corpo-máscara que tensiona algumas interpretações atreladas à simbologia da máscara acerca da relação que se estabelece com o corpo a partir de outras associações, combinações, sentidos.

Figuras: 77-78. Máscaras em gesso e Ensaios do “Num momento como este?!”

Levo-me.



Fonte: arquivo pessoal

a máscara, o mascaramento

O termo mascaramento vem sendo utilizado atualmente como extensões provocadas a partir do uso do objeto máscara, traduzindo-se em outras possíveis abordagens, seja no teatro, performance, ou mesmo em linguagens híbridas, que não se restringem ao uso do objeto sobre a face por parte do ator e da atriz na representação cênica. É um território do *devir*, aberto a negociar/agenciar o que está dentro com o que está fora, o interno e o externo. Como espaço de experiência, procura aproximar a dualidade entre sujeito e objeto, matéria e espírito, numa simbiose em que esses campos se contaminam. Faz com que o objeto, símbolo que contém diversos signos, estimule, proponha ou mesmo provoque ir além das máscaras.

Ir além das máscaras, nessa perspectiva, é apropriar-se da multiplicidade de signos que o símbolo “máscara” possibilita, sem utilização enquanto objeto, porque senão estaríamos utilizando a própria linguagem da máscara. É uma fratura, um deslocamento. Mas essa fratura e deslocamento partem do símbolo, que está presente como espectro em suas extensões. Extensões que dilatam e corroboram com a criação do fazer artístico a partir de outros modos, ideias, que os/as fixados/as pela própria máscara. Assim, as combinações são outras. Não há as que podem e as que não, não há hierarquias, mas o exercício de possíveis negociações e agenciamentos. O fato de não se ter um único modo, uma única teoria e sim várias, multiplicar as possibilidades, é também multiplicar a forma de se pensar. Nesse sentido, o pensamento que é nosso único bem verdadeiro, quando colocado em ação, imprime movimento e passa a protagonizar a relação do corpo com o que se apresenta. E são esses movimentos que sugerem deslocamentos para outras formas de relacionar o corpo no mundo, onde a pele passa a ser máscara em sentido expandido e passa a agir. E nesse sentido “[...] estamos, parece-me, perante de duas modalidades do agir: o agir intensamente no exterior: os acontecimentos recebem teus gestos, os teus movimentos; e o agir intensamente no interior: a tua visão do mundo, a tua interpretação dos acontecimentos recebem teus gestos”. (TAVARES, 2021, p. 108). Uma forma de existir fadada aos movimentos do corpo, mais propriamente às suas deslocções no espaço e “[...] alargar os movimentos e os percursos é alargar a experiência”. (TAVARES, 2021, p. 118).

Assim, a experiência de contar-me a partir de ensaios do espetáculo-solo, “num momento como este?!”, apresenta a máscara por meio de combinações que acessam o sentido do uso mais rudimentar ao mais atual, em que o corpo-máscara transita entre ser sujeito e objeto dessas extensões e agenciamentos, e orchestra a narrativa, instaurando um jogo que só a máscara

detém, pois que;

[...] é metamorfose, transcendência, simulação. Ocorre por seu intermédio um processo de identificação com o que se deseja imitar que desloca a pessoa para um contexto diferente do seu costumeiro, modificando tanto a sua corporeidade quanto o ambiente a sua volta. No que diz respeito ao trabalho do ator, a máscara teatral pode ajudá-lo tanto na comunicação do caráter da personagem quanto na materialização de algo tão impalpável como o espaço. (PEREIRA, 2015, p. 3).

entre espaços e perfurações

Figura: 79. Ensaio do solo “Num momento como este?!”.



Fonte: arquivo pessoal

Não pretendo entrar na seara da dramaturgia textual pirandelliana, até porque imergir nesse campo provoca um desvio longo e desnecessário, embora caminhe em mim, perfurando espaços

e provocando modulações que refletem no corpo-máscara e, portanto, na cena.

Ao retomar a montagem e adequação ao presencial, discutiu-se diretrizes e o rumo que o trabalho trilharia a partir da experiência conquistada anteriormente no formato digital. Iniciamos o trabalho nomeando-o como fase preparatória, relemos o texto, mapeamos intenções, impressões e outras interpretações, inclusive de outros artistas que se juntaram a nós, apropriando-nos de novas e contundentes arguições. Depois, passamos a dividir o ensaio em conversas, relatos, inquietações; construção do corpo-máscara, treinamento físico vocal e intervenções mais diretas da orientação cênica que se apresenta com uma escuta sensível e democrática. Uma estrutura de treinamento que transita entre as camadas percorridas no percurso 2. *entre e lados*, que incluem as camadas: o corpo-memória: um corpo que carrega lembranças e recordações; um corpo que acessa o lado de dentro, a consciência do “eu-mim” estar em corpo como espaço/habitação primeira; o corpo “ser criança”, brincar, interferir, explorar; a utilização da neutralização da face, redimensionar-se em relação ao corpo e agenciar entre os lados de dentro e de fora; encarnar a natureza e animais; dar voz ao corpo, concomitante ao uso de meias máscaras expressivas arquetípicas, que podem despontar similaridades comportamentais e o inventar de repente, com diversas formas de se improvisar, que entrecorta as demais. Não há uma rigidez hierárquica na estrutura, o que permite demorar-se mais em uma fase que outra, seja para aprofundar descobertas ou refiná-las, contaminando umas às outras. Assim, os ensaios caminham entre espaços e perfurações, conduzido pelo corpo atuante em consonância com a natureza da máscara que “[...] diz respeito não tanto a estar no espaço, mas a criar locais provisórios em suas ações. Durante o processo de atuação, o atuante-máscara cria espaços que se esvaem à medida que não são mais necessários.” (COSTA, 2015, p. 10), restaurando o frescor das múltiplas relações que um processo criativo se dispõe a realizar.

da construção de estar em corpo-máscara

Discurso sobre procedimentos que são familiares à prática de quem utiliza essa linguagem estética das artes do corpo. No entanto, disponho-me numa perspectiva inversa, em que a atriz se afasta da pesquisadora para não tolher a liberdade de criar, nem coibir a reflexão sobre a criação. Usufruo de outras formas de aproximação da máscara enquanto objeto ou conceito “[...] que não se atêm a uma certa ‘sacralização’ dos procedimentos e rompem deliberadamente imposições se tratados, traem os ritos. Desse modo, há encontros que possibilitam engendrar espaços de desafios, geografias da outridade que nos endereçam ao mascaramento.” (IDEM, p. 16).

acordar meu corpo-memória

Construir o meu altar, no sentido de elevar, altear fatos, fotos, objetos, músicas, filmes, materialidades compiladas sobre mim e o conto, e minha relação com ele. Muitas passagens memoriais referentes à minha ancestralidade foram relatadas, sobretudo sobre minha mãe e meu avô materno, todas regadas de nostalgia e tristeza. As de mamãe remontam filmes de Totò³⁸ e Fellini. Já as do meu *nono*, por ter sido fascista, servido à segunda guerra mundial e vir refugiado com a família ao Brasil, remonta episódios de um documentário;

Era Una Notte Che Pioveva

*Era una notte che pioveva
E che tirava un forte vento
Immaginatevi che grande tormento
Per un alpino che sta a vegliar
Immaginatevi che grande tormento
Per un alpino che sta a vegliar
A mezzanotte arriva il cambio
Accompagnato dal capoposto
Oh sentinella, torna al tuo posto
Sotto la tenda a riposar
Oh sentinella, torna al tuo posto
Sotto la tenda a riposar
Quando fui stato nella mia tenda
Sentii un rumore giù per la valle
Sentivo l'acqua giù per le spalle
Sentivo i sassi a rotolar
Sentivo l'acqua giù per le spalle
Sentivo i sassi a rotolar*

Era Uma Noite Chuvosa

Era uma noite chuvosa
E soprava um forte vento
Imaginem que grande tormento
Para um alpino que está a assistir
Imaginem que grande tormento
Para um alpino que está a assistir
À meia-noite chega o substituto
Acompanhado do superior
Oh sentinela, volte ao seu posto
Debaixo da tenda a repousar
Oh sentinela, volte ao seu posto
Debaixo da tenda a repousar
Quando estava na minha tenda
Ouvi um barulho pelo vale
Senti a água pelos meus ombros
Ouvia as pedras a rolar
Senti a água pelos meus ombros
Ouvia as pedras a rolar (Coro Grigna)³⁹

³⁸ Era um artista italiano símbolo da comédia, apelidado de “Príncipe do riso”. É considerado um dos maiores artistas da história do teatro e cinema italiano. Disponível em: <https://filmow.com/toto-a156313/>

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVKYbnLLnoY&list=RDTz5XXawc3ss&index=4>

Figura: 80. Desenhos.



Fonte: arquivo pessoal

Surge um corpo atravessado por recordações que me fizeram revisitar a Itália de um modo diferente daquele que um dia fez parte de meu ideário e formação. E meu corpo-memória pautou-se na ideia da subjetividade, do afeto, através de “interações únicas”, que segundo Damásio, são contribuições importantes para a formação da individualidade como “[...] um amplo espectro de situações, das mais simples às complexas, das benignas às perigosas, envolvendo qualquer coisa, desde preferências triviais a princípios éticos.” (DAMÁSIO, 2021, p. 182). Assim, imagens foram recriadas com outra perspectiva, um pouco mais amargas e cruas das que guardei por anos dentro de mim.

Figura 81 – Ensaio do solo “Num momento como este?!”



Fonte: arquivo pessoal. Foto de Cacá Diniz

brinco

Caminho em diversas direções, corto o espaço em linhas retas, diagonais, driblo o tempo circular, depois acelero o passo com a cabeça para cima, viro-a para diversos lados, que passam a aumentar cada momento e solicitar um corpo mais ágil. Realizo uma espécie de malabares com as bexigas que, aos poucos, vão sendo introduzidas, sem deixá-las cair no chão. Continuo a dinâmica cantando músicas infantis do meu repertório. Aos poucos, são introduzidas mais bexigas. A tensão e o desafio aumentam e o objetivo de impedir que caíam também. O corpo é tomado pelo desejo e euforia. Sei que as bexigas mais cheias de ar vão demorar mais para cair que as outras, por estarem mais leves. E vou traçando estratégias para além do uso das mãos, pés, pernas e corpo que lanço ao chão. O jogo se dá entre mim e o ar, cujos cúmplices são: a gravidade, a presença de um ventilador, ou ainda uma corrente que forma um corredor de ar entre janelas e portas abertas. Estou em pleno delírio! E só paro ao toque de uma delas no chão ou pelo susto de um estouro repentino. Brinco. E o brincar alarga espaços que favorecem o acesso à liberdade e à imaginação. Um corpo em estado de ‘ser criança’ e bexigas ao chão. Recomeço, pois que a repetição é um recurso muito utilizado no brincar, assim como em muitas fases de um processo criativo.

treinamento físico

Outro momento frequente em nossos ensaios, relaciona-se à realização de atividades físicas. Alongamentos, de modo a melhorar a circulação do sangue, ampliar a mobilidade das articulações e fortalecer ligamentos e tendões, além de ativar a região cardiorrespiratória e encher-me de energia que colocará o corpo à disposição e em fluxo. Depois, seguem-se dinâmicas direcionadas ao equilíbrio/desequilíbrio que alteram meu eixo central e planos alto, médio e baixo. Ações, reações são criadas focando articulações e desarticulações, a partir da reprodução de gestos, movimentos e, por fim, deslocamentos. Estados de energia, inspirados na pedagogia de Lecoq (2010): exaustão, rebaixamento, economia, suspensão, atitude, decisão e hipertensão, no intuito de alcançar um corpo vivo, dilatado (BARBA, 1995), além de expandir pulsações divergentes que podem ser ativadas na criação das personagens.

sinto-me para expandir-me

Utilizo a ‘neutralização da face’ para escandir meu corpo, buscar-me em presença, relacionando-me primeiramente comigo, enquanto espaço interno (de dentro) e com o entorno, ambiência externa (lado de fora), redimensionando-o. Ajo como criança ao se relacionar com

espaços novos, de modo a explorá-los, interferir e reorganizá-los, de modo a rabiscar linhas imaginárias pelo espaço.

Figura: 82 – Fotografia do ensaio “Num Momento como este?!”



Fonte: arquivo pessoal. Foto de Cacá Diniz

rabisco meu corpo no espaço

Desenho com o corpo, no espaço, movimentos que me conectam com o conto. Instauro uma atmosfera ainda metafísica sob à ideia de uma grande máscara que divide o espaço, construindo uma espécie de roteiro itinerante, estabelecendo nichos e ações que dialogam com impressões pessoais. Um outro estímulo que julgo ser essencial é o sonoro. A frequência toca meus sentidos e meu moveres, gerando uma produção de estados. Embora muitos pesquisadores(as) e estudiosos(as) aconselham a nos afastarmos da máscara para mediar o jogo, confesso que não é uma tarefa simples. Por vezes, esqueço-me de que lado estou e perco-me. Quando se está só

em cena é ainda mais desolador. É como brincar só, com as paredes, com as portas; sinto-me assim como criança que brinca só, aprovando todas suas iniciativas e ideias. Confesso que me apavoro um pouco, por não ter com quem jogar, a não ser quando o público estiver presente. Experimento, pela primeira vez, essa sensação e o terceiro olho da direção é essencial para pontuar descobertas, estimular desdobramentos, escutar o corpo atuante no átimo da criação, mas também para desafiar-me e provocar-me para ir além.

relaciono-me com o meio

O encontro com elementos da natureza traz temperaturas aos movimentos e o brincar de encarnar animais, ampliação no espaço. Nessa fase, começo a sentir necessidade de esbravejar e experimentar algumas descobertas, como foi o caso da *persona* Adamazzei, uma espécie de *zagna da dell'arte* (serva), que havia construído à época das apresentações realizadas no formato digital. Mas ao relacionar-me com o meio e com elementos mais próximos da *dell'arte*, senti necessidade de vestir uma meia máscara arquetípica que me aproximasse dela.

Para melhor entendê-la, propus uma dinâmica em que interagi com outras pessoas. Foi um dos ensaios no CRD - Centro de Referência da Dança- SP, quando percebi um movimento maior de transeuntes que os demais dias. Eram estudantes de dança, jovens que excursionavam no equipamento. Iniciei a intervenção com ansiedade. Aos poucos, percebi alguns olhares desconfiados e passei a respirar mais e procurar meu eixo e meus apoios. Fui humanizando seus movimentos, seu corpo e procurei socializar-me para que confiassem nela. Poucos segundos depois, eu a sentia mais em mim e pude manipulá-la ao propor uma brincadeira: solicitava às pessoas que lessem um aviso afixado numa parede, mas no cartaz não havia qualquer palavra escrita, o que gerou muito jogo e diversão. Adamazzei era realmente divertida, e jogar com outras pessoas me fez reconhecê-la mais em mim, mais em corpo-máscara. Assim, experimentei-a pela primeira vez numa improvisação presencial e relacional.

[...] o universo da máscara refere-se também ao espectador, o qual partilha de sua constituição. Atuar com a máscara é compor o território de afetos que conecta atuante e espectador. Vestir uma máscara é um ato de compartilhamento entre corpos: atuante e espectador. (COSTA, 2015, p. 19)

Adamazzei ressalta traços expressivos da minha ancestralidade italiana. Tem um corpo-máscara melancolicamente cômico. Utiliza um óculos de mergulho com lentes escuras, um corpo deformado pela gravidade e uma voz estridente, com certo sotaque da Penha (bairro da zona

Leste de São Paulo, com forte contingente de imigrantes italianos(as)). É leve, ingênua e teimosa. O elemento, terra e o animal, ave galinácea.

Figura: 83 – Fotografia do ensaio “Num momento como este?!”

ADAMAZZEI “- *Guerra?! Que Guerra?!*”

(Num momento como este?!- adaptação do Conto Colóquio com os Personagens I, de Luigi Pirandello).



Fonte: arquivo pessoal. Foto Gil Almeida

O treinamento vocal está presente desde os primeiros ensaios e vem sendo conduzido pela atriz e cantora de ópera, Norma Gabriel, que atrela um treinamento voltado a energizar e preparar o corpo físico atuante em consonância com a projeção e movimento/ondulação da voz. E ganham protagonismo, quando o improvisado, ações, reações e a criação de pequenas células, requerem verbalizar. É o momento a dar corpo à voz. Descobrimos-os em conjunto, a partir da musicalidade interpretativa e intencional do que cada personagem fala, age, reage e suspende.

outros ensaios

Inicia-se um segundo momento do processo criativo, em que o corpo-máscara está mais conformado no arquétipo da autora, personagem que protagoniza e conduz a narrativa. A partir desse eixo e apoio, projetam-se outras personagens como parte dela, extensões. O corpo atuante relaciona-se com a máscara no sentido expandido, a partir de outros artefatos que servem como disparadores para alavancar outras modulações. Projetam-se relevos distintos que ressaltam linhas e contornos expressivos, que vão dos mais rudimentares, com variação corpórea e vocal mais acentuada, como é o caso de Adamazzei, a uma corporeidade que se aproxima de um estado mais real.

Figura: 84- Fotografia do ensaio “Num momento como este?!”



Fonte: arquivo pessoal

O que importa não é o uso do objeto físico sobre a face ou em qualquer outra parte do corpo, como acontece com a maioria das personagens. Ele não exala uma força alquímica de moldar o corpo atuante. Pode até sugerir uma deformação física impelida pela forma que carrega, mas resultará numa aridez que distancia a relação entre o corpo atuante e o objeto, o que não é, absolutamente, objetivo da linguagem estética da máscara. O importante é a identificação com a simbologia, ideia/sentido impressa na forma, de modo a afetar o ator/atriz, que, ao utilizá-lo, estabelece uma relação de coexistência. Para que o corpo atuante atinja esse estado de disponibilidade, é necessário um treinamento anterior, físico, energético e, sobretudo, lúdico, que estimulem a liberdade do ator/atriz para lançar-se no espaço, em jogo. Um corpo que passa de um estado passivo e alcança um outro, ativo, presente, que é permissivo de afetar e ser afetado, manipular e ser manipulado. Reconhecer-se em e na relação; dele com o objeto, deles com o espaço, com a ambiência, com o outro, com o público. O que está em evidência, portanto, é a identificação simbólica que pode ser traduzida por elementos signícos, aparentes fisicamente ou não. Expresso em outras materialidades que se conectam ao corpo atuante, amalgamadas em sentido, sustentando o estado e a arquitetura almejada de se estar em corpo-máscara. Opostamente, torna-se uma espécie de “penduricalhos”, ruídos.

Assim, o corpo-máscara age sobre o próprio corpo, interfere de formas diversas a partir da relação que estabelece entre corpos em outras múltiplas dicotomias: mim-eu; o interno e o externo; o corpo e o espaço; eu e o outro(a); sujeito e objeto; matéria e espírito; cotovelo e cotovelo etc.

Dou-lhes um outro exemplo do processo criativo: no texto original, Pirandello, ao final do conto, em tom de relato, faz com que a autor desabafe para os leitores sua verdadeira angústia que o impede de criar, que é a partida do filho que resolve se apresentar como voluntário para servir à primeira guerra mundial. Essa passagem remonta algo histórico e distante do nosso contexto, poderíamos preservá-la e criar analogias, como fizemos da primeira vez, no formato digital. Ao realizarmos a adaptação para o presencial, preferimos mudar o gênero do autor para autora, e trocar a primeira guerra por uma mais próxima de nosso contexto e realidade. Com o novo tratamento, a revelação refere-se à ciência de que o filho pratica atos de injúria e racismo, anda com armas brancas e associa-se a uma facção nazi. Assim, tanto na primeira como na segunda versão, a dramaturgia textual apresenta-se como uma grande máscara, cuja face é revelada apenas no final. O jogo é escancarado e arma uma cilada que abarca a todos e a todas nós. Ele vai além do recurso dramático, pois traz a essência humanística e existencial peculiar à linguagem poética de Pirandello, que nos convida a retirar nossas máscaras e nos ver diante de nossos próprios espelhos, camuflados ou não. É um convite a situar entre dualismos; vida e morte, o que escondemos e revelamos, entre ser ou não ser, estar ou se ausentar, paralisar ou mobilizar-se, dicotomias que colocam o corpo atuante entre agir e reagir no tempo presente do ato, do que foi e do que virá a ser, um exercício de representação e atitude de estar em corpo-máscara. Com essa adaptação textual, meu corpo físico energizado e em estado do ‘ser criança’, dispõe-se à escuta e projeção do texto, aproximando-me de outros arquétipos, culminando na mãe.

AUTORA –

“Meu filho se associou a uma facção. Ele teria podido como muitos da sua idade ter se dedicado às suas obrigações, no entanto, se integrou a uma organização. Antes nossos pais e não nós, agora nossos filhos, e não nós.” (adaptação realizada por Flávia Bertinelli e Cris Lozano sobre o conto “Colóquio com os Personagens I de Pirandello.)

‘Num momento como este?!’ traz-me a consciência e o deleite de transitar entre máscaras e mascaramentos.

Figura:85- Fotografia do ensaio “Num momento como este?!”



Fonte: Foto tirada por Cacá Diniz.

*Viver é um descuido prosseguido.
Mas quem é que sabe como?
Viver...
o senhor e a senhora, já sabem: viver é etcétera...
Guimarães Rosa*

Prosseguimos com os ensaios. Hoje fixamos um roteiro de ações. A estreia está prevista para junho de 2023.

finda expedição

Segundo o filósofo e historiador Didi Huberman (2012), as imagens tocam o real e o contato com ela gera uma espécie de incêndio. Para ele, a imagem arde pela memória, isto é, os dois conceitos buscam um pelo outro. Nesse sentido, a expedição caminhou por uma cartografia entre memórias e imagens esculpidas em palavras, a partir de quatro percursos que afluem para um mesmo local, podendo misturar-se no decorrer do curso.

No *percurso um, escavações*, volto à origem, revisito o fenômeno da *dell'arte* e questiono o quê e quem selecionar desse ideário imaginário. Compilo alguns elementos que me inspiram e norteiam abordagens importantes para o trabalho do ator/atriz. Com o resgate da *dell'arte*, já no século XX, analiso como esses elementos compilados foram utilizados por alguns expoentes desse período, por meio de procedimentos técnicos numa relação de mestre-discípulo sobre o corpo atuante. No intuito de alavancar outras formas de representação, tensiono conceitos e antigos paradigmas, servindo-me de alguns critérios que estimulam ativar um corpo passivo, transformando-o em outro, mais disponível e em estado de presença.

No *percurso dois, entre e lados*, decido por direções e sentidos que conformaram elementos e critérios analisados no *percurso 1*. Escolho aqueles que julgo essenciais para formar um treinamento artístico voltado à construção do corpo-máscara. Um convite a olhar-se, sentir-se e perceber-se. É um processo de descoberta intenso e fundamental, em que o corpo atuante se vê em corpo, em memória, em estado de 'ser-criança'; em escuta sensível, age e reage a partir do impulso e euforia de inventar de repente! Consciente e energizado, o corpo expande o sentido da máscara pelo corpo todo, reconhecendo-se a partir da relação do eu-mim, do eu-outro, parte do 'eu-nós'.

O *percurso 3, mulher na ficção* é um percurso que entoa uma narrativa sobre o reconhecimento oficial da Mulher na *dell'arte* como cômica. Um acontecimento de extrema importância, tendo

em vista que sua história é marcada por contrastes que ressaltam indiferença e excludência de ser artista e estar Mulher. Um percurso manifesto e histórico em que reitero a denúncia sobre a expropriação de direitos sobre o corpo, transformando-o em propriedade pública com cessão privada. Um corpo que nunca saiu da ficção sob a ótica machista e patriarcal, que ainda impera em pleno século XXI. Nesse sentido, estar em máscara é também exigir o corpo de volta. Uma rota singular, mas necessária à memória de cada uma das mulheres, artistas ou não, que foram e ainda são ocultadas.

No *percurso quatro*, uma experiência de contar-me “Num momento como este?!”, apresento uma geografia em construção por estar trilhando um processo criativo da montagem do espetáculo. Construo aos poucos meu corpo-máscara e tenho a sensação de estar em intersecção com os percursos anteriores. Quando olho para trás, ou me lembro das orientações que sempre apontaram para minha identificação com o objeto, físico ou não, constato que há muito sentido: desde a chupeta, o espelho, os veios da madeira, o feijãozinho, a bolsa de jabuticaba, a vassoura, a mão, a meia máscara, o espaço, o corpo textual, o, a etc. São simbologias que me colocam em jogo. Assento na liberdade de representar entre máscaras e mascaramentos e deixo minhas impressões sobre o caminhar entre a atriz, a pesquisadora, mãe e Mulher, atenta a vislumbrar outras paisagens incendiárias que certamente estão à espreita.

Figura: 86 - Fotografia de Flávia Bertinelli em Expedição: Entre e lados.



Fonte: arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Rubem. **O Amor que acende a Lua**. Campinas: Editora Papirus, 1999.
- APOLLONIO, Mario- **Storia del Teatro Italiano**. Firenze: G.C.Sansoni - Editore, Itália, 1958.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Editorial Minotauro, 1967.
- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Brasília: EDUNB e São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BARBA, Eugênio e Savarese, Nicola. **A Arte Secreta do Ator- Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. **Queimar a Casa – Origens de um diretor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.
- BARNI, Roberta – (Org., Trad., Intr., Notas). **A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia dell’Arte**. São Paulo: Editora Iluminuras/Fapesp, 2003.
- BASTOS, Helena. (org.) **Corpo e Cidade: Moveres entre aproximações e distanciamentos**. autores Sônia Salzstein ... [et al.]. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.
- BELTRAME, Valmor Nini e ANDRADE, Milton. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: Editora UDESC, 2010.
- BERGSON, Henri – **O Riso – Ensaio sobre a significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERTAZZO, Ivaldo- **Corpo Vivo – Reeducação do Movimento**. São Paulo: Edições SESC, 2010.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Pulcinella**. Roma: Gherardo Editore, Itália, 1953.
- BYUNG, Chul Han. **Sociedade do Cansaço – Petrópolis**: Editora Vozes, 2015.
- CARVALHO, Sérgio. **O Teatro e a Cidade: Lições de História e Teatro**. Edição, Sérgio de Carvalho, São Paulo, S.P, 2004.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2021.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- COPEAU, Jacques. L´improvisation. In: **Registres, III**. Les Registres du Vieux-Colombier, I,

- I. Paris: Gallimard, Trad. de José Ronaldo FALEIRO, 1979a, p. 323-363.
- CORNAGO, Óscar. Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética. In: **Éticas del cuerpo**. DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando. Madrid: Fundamentos, 2008.
- CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Capitalismo e Esquiosofrenia** - Vol. 3 Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik - Coord. da trad.: Ana Lúcia de Oliveira- São Paulo: Trans Editora 34, 1999.
- FAUSTO, Nicolini. **Vita di Arlecchino**. Milano: Riccardo Ricciardi Editore – Itália, 1958.
- FAVA, Antonio. **La Maschera Comica nella Commedia dell’Arte**. Colledara (TE): Andromeda Editrice, Itália, 1999.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa** – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites** – Teoria e Prática do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. 1996, Dissertação. (Dissertação em Artes Cênicas) Instituto de Artes – Unicamp, Campinas, 1998.
- FERRONE, Siro. **Attori Mercanti Corsari – La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento**. Torino: Einaudi Editore, Itália, 1993.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- GREINER, Cristina e KATZ, Helena. **Arte e Cognição, Corpomídia, Comunicação, Política**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.
- GRIGNOLA, Antonella. **Maschere Italiane nella Commedia Dell’Arte**. Veneza: Demetra Editore. Itália, 2000.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora da Nova Fronteira, 1964.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- LECOQ, Jacques – **O Corpo Poético** – Uma Pedagogia da Criação Teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- LEONE, de’ Sommi – **Um Judeu no Teatro da Renascença Italiana** – Trad. J. Guinsburg – São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

- LUIZI, Emidio. **Kazuo Ohno Yoshito**. São Paulo: Edições SESC, 2015.
- MATURANA, Humberto. **A Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- RAGO, Margareth, **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. São Paulo: Editora Paz e Terra, Grupo Editorial Record, 2018.
- PANDOLFI, Vito. **La Commedia dell'Arte - Storia e testo a cura di Vito Pandolfi**, Série: Coll. Nuovo Testi e Rari, IV-IX. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, Itália, 1988.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva – S.P, 2007.
- PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo – Cartografias do Esgotamento**. São Paulo: N1- Edições, 2016.
- PONTY, Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- SACKS, Oliver. **Vendo Vozes – Uma viagem ao mundo dos surdos – São Paulo: Editora SCWARCZ S.A, 2002**.
- SARTORI, Amleto e Donato. **A Arte Mágica**. São Paulo: Editora Realizações, 2010.
- TESSARI, Roberto. **La Maschera e L'Ombra**. Milão: Ugo Mursia Editore, Itália, 1989.
- VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Editora Melusina, 2010.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.

TESES:

- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a [trans]informação do ator**. 2006. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O dueto cômico: da Comédia dell'arte ao cavalo marinho**. 2015. 250 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.
- SILVA FILHO, Almir Ribeiro da. **Edward Gordon Craig e o Über-Marionette – A pedagogia da morte do ator e uma interface com o teatro da Índia**. 2017. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VACCARI, Eduardo Ferreira Chaves. **Encenar ensinando – ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil**.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

VIANNA, Tiche. **Para além da commedia dell'arte: a máscara e sua pedagogia**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ARTIGOS:

ABREU, Luis Alberto. **O dramaturgo e suas funções**. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/16>

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima Revolução. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, vol. 31, n. 1, p. 129-143, jan./abr. 2016.

ÁLVAREZ, Laura de Miguel. **La Investigación Artística a través de la investigación basada em las Artes: Narrando uma História, Compartiendo Experiencias**. Disponível: https://revistasonda.upv.es/2013_Art%c3%adculo_DE_MIGUEL_Laura.pdf

BAURRIAUD, Nicolas. **O que é um artista(hoje)?** Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51404>

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência. Barcelona, Universidade de Barcelona, Trad. João Wanderley, **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 2002.

COSTA, Felisberto Sabino. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil três experiências com máscara no Brasil – **Sala Preta** - ECA-USP, S.P, 2006.

Disponível: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57295>

COSTA, Felisberto Sabino. O Corpo-máscara como Dispositivo Poético contemporâneo: um Olhar sob a Perspectiva da Dramaturgia. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Manaus: ANDA, 2018. Disponível em: <https://www.portalanda.org.br>

COSTA, Felisberto Sabino. O Corpo-máscara e a construção do cômico. **Rebento**, 2017.

Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002865868.pdf>

COSTA, Felisberto Sabino. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, 2015.

Disponível: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32424/17521>

FALEIRO, José Ronaldo - Copeau e a Máscara – Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas** - UDESC, Florianópolis, SC, 2009.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009101/8931>

JUNIOR, Norval Baitello. A cultura do Ouvir – **CISC – Comunicação, Cultura e Mídia**.

Disponível em <http://revista.cisc.org.br> ou www.CISC.ORG.BR.

LEONE, Elisabete. Entre o Tato e a Visão: bifurcação de caminhos- CISC Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia Ghrebh- **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://revista.https://www.cisc.org.br/portal/>

PUPPA, Paolo. A *Commedia dell'Arte* e o Teatro Político – Rebento - **Revista de Artes do espetáculo** - ECA-USP- São Paulo, 2018. Disponível em:

<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/246>. Acesso em 2021.

RAGO, Margareth. Entrevista com Margareth Rago – Acervo - **Revista do Arquivo Nacional**, por Analdir Miranda. Disponível em:

<https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1570/1484>

ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar o Corpo Vibrátil**. Disponível em:

<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil>

SILVA, Ipojucan Pereira. La Partitura como Máscara: uma experiência em mascaramento espacial na Universidad de Costa Rica – Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis – Santa Catarina, 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18171/11957>

VELARDI, Marília. **O futuro está às nossas costas**: uma brevíssima reflexão sobre projetos de pesquisa num presente-passado-(sem)-futuro. Disponível em:

<https://pesquisaqualiemcena.blogspot.com/>

APÊNDICE

antes da expedição quando entrei na pós

- Onde estou?! Quero voltar para casa! O que minha boneca está fazendo aqui?!!

Eu enchia duas sacolas com objetos aleatórios, dando-lhes a segurança de que acolhia e concordava com sua indignação. Depois, dávamos uma volta de carro pelo bairro, momento em que ela chorava chateada com o ocorrido e desabafava inconformada com a situação.

Aos poucos a distraía procurando acalmá-la e recorria a outros assuntos, muitas vezes relacionados aos meus filhos, pedindo-lhe conselhos sobre pequenos atravessamentos cotidianos, o que a fazia enxugar as lágrimas e voltar a sorrir. Fiz isso por vezes, e confesso que na maior parte delas, chorava também, aproveitando-me de seu sorriso para encorajar-me a seguir nesta inversão de lados que a vida nos colocou, de repente.

O diagnóstico não demorou muito a sair:

- Alzeíhmer ou uma demência similar - foi a fala do médico.

Os olhos dela eram outros, já não brilhavam mais azuis, a boca seca, já não fechava nem absorvia o alimento. As lágrimas não corriam sobre sua face.

Para animá-la, passei a brincar muito com ela. Mas suas pernas não aguentavam mais e teve que seguir sobre rodas. Depois, percebi que era necessário desacelerar e passei a viver o seu tempo, tecer outros sentidos. Um dia desses, ouvi um ruído estranho que vinha do alto e fui conferir o que era. Ao sair na varanda olhei para cima e vi uma vassoura no ar e sobre ela, minha mãe sorrindo.

Em 31/10/2019, minha mãe nos deixou.

Na semana seguinte, desnorteada e com o peito apertado, de tanta dor, fiz a entrevista para retomar meus estudos na Universidade e pesquisar a construção de corpos-mágicos, corpos-máscara.



Figura 88: Foto de minha mãe em 2019. Fonte arquivo pessoal

construção de corpos-máscara:

Figura: 88. Fotografia da preparação de elenco e co-direção.
São José dos Campos-SP, 2023.

Peça: **Gruta Escura**(em processo de montagem).
Homenagem à atriz Eva Sielawa(*in memoriam*).
Fonte: arquivo pessoal.



Figuras: 89-90 - Fotografias da
preparação de elenco: Grupo LaTrapera
Pindamonhangaba-SP, 2022.

Peça: **Tatipirun**, inspirado no texto “Meninos
Pelados”, de Graciliano Ramos.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 92 – Fotografia da orientação em Osasco-SP- 2009.
Peça: **Médico à Força**, de Molière.
Grupo Arroz com Feijão.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura 91: Fotografia da orientação em S.José dos Campos – SP -2010.
Peça: **A quase morte de Zé Malandro**, inspirado em Ricardo Azevedo- Cia Teatro do Imprevisto.
Fonte: arquivo pessoal.

Figura: 93. Fotografia da orientação em Batatais-SP- 2011.
Peça: **A Cantora Careca** de Ionesco.
Grupo Todas as Tribos.
Fonte: arquivo pessoal.



Fotografia: 94. Fotografia da orientação em Sorocaba-SP-2012.
Peça: **Conta Fé**, inspirado em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa. Cia Teatro de Fulô.
Fonte: arquivo pessoal.



Figuras: 95-96. Fotografias da orientação realizada em Piracicaba-SP-2015.

Peça: **Liberdades**, inspirada no texto: *Liberdades, Liberdades* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.
Grupo teatral por volta de logo depois.

Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 97-99. Fotografias da orientação em Pindamonhangaba-SP.

Peça: **Estado de Sítio**, de A. Camus.

Cia teatral Controvérsias.

Fonte: Criador Lis Claudio Antunes-

Direitos autorais: 3WMIDIA>FOTO&VIDEOONN



Figura: 100. Fotografia da orientação em Presidente Prudente-SP-2017
Peça: **Outros Reservas**. Grupo Aliteatro.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 102. Fotografia da orientação em Santos-SP, 2019.
Peça: **Admirável Mundo Novo**, de Luiz A. Abreu.
Grupo teatral Verum.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 104. Fotografia.
Direção em São Paulo-SP, 2006-07.
Peça: **Jogo de Cenas**. Grupo Cria de Gonzaga.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 101. Fotografia da orientação em São Carlos-SP, 2018.
Peça: **O Auto da Paixão e da Alegria**, de Luiz A. Abreu. Grupo teatral Espelunca.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 103. Fotografia da orientação em Itariri-SP, 2020 *online*.
Peça: **Maria, um grito no escuro!**
Cia Pé de Ator.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura: 105. Fotografia da orientação em São Miguel -SP, 1998.
Peça: **Fábrica**, inspirado em textos de Harold Pinter e Tennessee Williams.
Fonte: arquivo pessoal.



Figura:106.
Fotografia de corpos-mágicos dos meus filhos; **Lucca e Enzo**.



ANEXOS

**Anexo I –
Entrevista com Tiche Vianna e Ésio Magalhães do Barracão Teatro em 2020**

Flávia - Como se dá a influência da *commedia dell'arte* na formação de um corpo-máscara?

Tiche– Uma questão que pra nós é a base de tudo isso no que se refere à máscara é; não há como se falar em máscara, sem se falar em corpo, não há como. Portanto, máscara não é um objeto colocado sobre um corpo qualquer, é um ente, que ao ser utilizado, colocado sobre o rosto, determina uma outra possibilidade de corpo. Aquela máscara é um ser. E um ser tem um determinado corpo. E se ele tem um determinado corpo, aquela máscara só vai poder ser colocada sobre o corpo dela. Isso chega pra gente de uma certa maneira. O meu primeiro aprendizado, contato com a máscara, foi através da *commedia dell'arte*. Eu tinha uma curiosidade em máscara, sempre tive, mas nunca tinha ouvido falar num trabalho efetivo, porque não tinha quem mexia com isso. Na época que fiz EAD, quando estava estudando, ninguém mexia com isso. Então as vezes que experimentei ela me fascinava, mas era muito duro, e eu não sabia como lidar com ela. E de repente caiu na minha vida a *commedia dell'arte*, que tem entre várias outras características, isso precisa ficar bem claro, a utilização da máscara, aquelas figuras que aparecem na *commedia dell'arte*, são personagens, são máscaras. Então pra fazer *commedia dell'arte*, você vai aprender a trabalhar “máscara”. E no campo da atuação, evidentemente, você terá que trabalhar com três elementos que julgo serem essenciais: o primeiro é o próprio treino do corpo físico, pra que ele abra as potências físicas dele; o segundo momento, você tem que abrir um corpo energético, e vai trabalhar dessa energia e o terceiro momento você vai utilizar essa fisicalidade e essa energia, na construção de um ser específico, que é um caráter em particular.

Então a gente vai trabalhar esses elementos, dentro do Barracão. Vai colocar isso como pontos de treinamento da gente. E a gente vai treinando esse tipo de coisa. A gente vai se servir de materiais que vêm de referência de outros trabalhos também, por exemplo, Ésio, fez um curso com Simioni, do grupo LUME, sobre vocalidade, a partir de uma elaboração que passa por ele, não é uma repetição do curso, não é uma coisa que você aprende um curso e o reproduz, mas

ele passa para uma elaboração tua, em relação ao teu ponto de vista sobre o trabalho que você faz, e começa a aplicar isso dentro de um trabalho de treinamento da atuação. A gente trabalhava as questões físicas; muita corda, bastão, acrobacia, fisicalidade que propõe fôlego e capacitação de um corpo na maior potência que ele tenha de se efetuar e que você possa controlar. E aí toda a imaginação pra você reconhecer na máscara, o caminho deste corpo que é um ser específico, que pra nós, sempre foi entendido como o que é que teu corpo tem, que você pode trabalhar pra se tornar outro ser, não é uma coisa de você adquirir o que você não tem, a não ser que isso esteja dentro de um percurso teu, de treino, quero aprender essa técnica específica, que não conheço. Você aprende essa técnica e a partir do momento que você tem elementos dessa técnica, começa a entrar necessariamente no teu campo criativo, começa a criar repertórios. Então o que é pra gente o corpo máscara, é um corpo cheio de repertórios. É um corpo que você pode acionar e fazer com que ele se transforme diante do outro.

Pra nós, o primeiro espetáculo, inclusive que a gente monta no Barracão, ele tem muito esse referencial de corpo ilusão, um corpo que é capaz diante do espectador, provocar sensações, provocar e afetá-lo de uma maneira tal, através dessa troca, dessa presença, dessa convocação física, de modo que o espectador imagine junto com você, mais do que você, pra além de você, a partir de presenças concretas e físicas de um corpo trabalhado.

Flávia- As pessoas tinham que passar por todas as máscaras, como se dava essa relação de você mediadora do curso, com o outro, outra. Quem chegava antes, o ator/atriz ou o tipo?

Tiche - As duas coisas, não tem uma regra só pra esse tipo de coisa, né? Depende de onde se está e de como se está trabalhando. Normalmente a gente começa uma provocação por uma relação que tem a ver com o ator a atriz sobre um determinado tema, mundo, as coisas do mundo, aquilo que nos inquieta e aí a gente começa a trabalhar esse corpo e muitas vezes ao trabalhar esse corpo, ele vai se traduzindo arquetipicamente, ele vai se traduzindo mais perto desta ou daquela característica e aí a gente começa a enxergar quem é essa criatura e aí usa os parâmetros da *commedia dell'arte* pra saber, os parâmetros arquetípicos, onde é que ele está, em que território essa atuação tá, e aí você sugere então ou vai conduzindo que isso se intensifique, porque ou aquilo ali, você vai conduzindo de uma maneira tal, que aquilo ali ou aquilo vai realmente se afirmar, ou vai se contradizer, ou virar uma outra coisa, fazer acontecer uma outra coisa, e aí você vai enxergando o que tem, isso eu estou falando de uma forma mais

ampla na criação, na questão pedagógica, muitas vezes a máscara tem a ver com duas coisas, ela tem a ver com uma facilidade, por exemplo, um ator apresenta uma característica muito eminente que corresponde a uma máscara de *commedia dell'arte*, eu posso fazer como escolha pedagógica na relação com ele e na trajetória dele, se vale a pena ele afirmar isso, ele levar isso até o final, aprofundar isso que ele tem, ou se vale a pena ele sair desse território e buscar um território inédito pra ele, isso depende muito da relação que a pessoa tem com o trajeto de formação, mas sempre que você, eu pelo menos acho, tem que fazer tudo aquilo que você não faz, porque a escola sempre dizia isso; “isso você já faz”, faça outra coisa. Eu digo; “se eu quiser fazer bem isso que eu faço, farei melhor, isso que eu faço”.

Flávia - Como se dá essa escuta na observação, vejo que este foi um dos aspectos marcantes dessa experiência que você teve, quando foi para a Itália e está inserido em sua tese?

Tiche - Eu tenho uma relação com a criação na atuação de paixão absoluta. A coisa que mais me encanta é a capacidade humana de transformação, de se transformar, não é que você vai virar uma coisa diferente daquilo que você é essencialmente, mas você pode se transformar em coisas muito diferentes daquilo que é o seu sentido comum, digamos assim, e faço isso desde criança. O ser humano, ele me encantou, as pessoas me encantam, então desde muito criança eu fui observadora das crianças, sem o juízo de valor, sem ficar julgando o que ela tá fazendo, mas só constatando o que ela está fazendo e tentando sempre elaborar uma certa dramaturgia da pessoa, olhar digamos assim. E olhar pra aquela pessoa e imaginar a estória que contém aquele momento, aquele instante dela. Claro que eu estou dizendo pra você isso agora, com essa idade, com a experiência que eu tenho, mas na minha vida era uma coisa que me chamava atenção, e eu ficava olhando, e eu brincava até, porque muitas vezes a pessoa olhava e eu me via olhando uma pessoa assim e eu só percebia que eu estava encarando ela, quando ela fazia assim (e reproduz um gesto – como se a outra pessoa estivesse tirando uma satisfação dela, do porquê estava a encarando) e aí eu morria de vergonha. Então eu penso que isso talvez seja um talento, né? Eu nasci com um talento de perceber o outro, e isso se traduziu num fascínio e uma paixão.

Então quando eu decido fazer direção, eu decido fazer direção para fazer teatro. Eu fui fazer teatro para fazer direção, não fui fazer direção para atuar, porque eu queria aprender justamente “me interessa a atuação, eu tenho que aprender, pela atuação a dirigir, então era justamente onde eu queria estar, compreendo o processo de cada um. O caminho que cada um fazia pra

chegar onde estava. Aí uma vez na minha vida, lendo uma entrevista do Grotowski, sobre o trabalho da cena, ele disse uma coisa “o diretor é um espectador profissional” o que é a direção senão um olho que se vê de fora aquilo que se faz e identifica aquilo que funciona, então aquilo me tocou bastante, no sentido de dizer, pode crer é um pouco isso o que eu faço. Quando eu respondo ou digo alguma coisa ao ator ou atriz, eu não estou dizendo a ele o que é para ser feito, eu tô tentando deslocar esse ator e essa atriz do lugar que ela está, para que ela encontre outras possibilidades outros caminhos, ou talvez o fim da linha, para dizer; “olha cheguei no meu máximo”, e eu estou aqui como um canal receptor. Então eu entendo que, pra mim, o fascinante não é a coisa final, produto final, é o caminho, é onde estão escondidas essas potências. Então nesse lugar o primeiro sentimento é o sentimento de calma, pra você adquirir essa calma e não entrar num estado de ansiedade que a atuação já vai estar, porque é da natureza da atuação. Pra você entrar nesse lugar da calma, você precisa abrir espaço vazio, e quem me ensinou a abrir esse espaço vazio, foi a máscara neutra, não tem outra. Foi colocar esse tipo de relação, entender esse lugar do corpo. Então quando eu me coloco diante do ator, eu também não sou eu, **Tiche**, no meu cotidiano, fazendo uma análise, (estala o dedo) você está mais perto do que a gente quer ou você está mais longe do que a gente quer. Eu tô junto na e com a atuação na descoberta do que está impedindo a gente de fazer o que a gente quer fazer, mesmo que a gente não saiba o que a gente quer fazer. Lá no fundo em algum lugar, a gente sabe o que a gente quer fazer, a gente não sabe como fazer, então a gente precisa encontrar as coisas que estão impedindo a gente fazer do modo que a gente precisa. Então esse lugar, não é diferente para mim, aquilo que prepara alguém para atuar e aquilo que prepara alguém para dirigir. O meu estado para entrar em sala de trabalho, claro, às vezes, eu não preciso fazer o mesmo percurso do ator, até porque, eu preciso ter um diferencial, eu não posso me envolver da mesma maneira que o ator e atriz estão envolvidos, eu preciso ter um certo distanciamento crítico, senão eu vou para outro lugar, e vou fazer uma outra coisa. Eu vou criar outras coisas e não vou perceber o que preciso mexer. E é muito delicado esse lugar, de tocar o outro. Principalmente a direção, porque entre a atuação, tem hora que o ator não quer nem saber o que o outro pensa e não se mete no meu trabalho e tem hora que é uma pactuação da atuação, que tá todo mundo ali junto, inclusive um pouco em oposição à direção, mas faz parte desse percurso. Mas a direção é uma interferência no ato criativo, então ela tem que encontrar um modo de fazer isso, principalmente quando atores e atrizes estão em ato. Às vezes a gente melhora, às vezes, a gente piora, às vezes, a gente erra também, às vezes, você faz uma coisa que, *puts*, rompe com tudo e às vezes você tem que dar um giro e voltar. A melhor coisa é você estar no campo da recepção. Recebe, recebe, recebe,

enche, enche, enche, você vai encontrar um(gesto), vai ter uma hora que você vai encontrar por onde sair, e é aí que você vai chegar no outro.

Flávia – Mudando um pouco de assunto, como foi o processo criativo de um dos espetáculos do repertório do Barracão, “Zabobrim, o Rei Vagabundo” que reuniu linguagens diversificadas da comédia?

Tiche – A gente não estava se perguntando se este espetáculo era híbrido ou não. Essa não era uma pergunta, porque a gente funciona na base das ideias. A gente deixa o pesquisador a tarefa de nos pesquisar, se tiver um interesse nesse lugar. Pra gente tinha uma questão e essa questão que foi desenvolvida. E aqui acho importante uma fala do Ésio, porque o “Rei Vagabundo”, esse espetáculo, parte de um desejo que vem a partir do estudo e aproximação do circo teatro e é um envolvimento do Ésio, junto com o circo teatro Tubinho, porque ele estava os dirigindo. O Tubinho entrou num projeto em que ele chamou diretores da contemporaneidade, da atualidade, para dirigir textos clássicos do circo teatro da cia e da família dele, chamou vários diretores diferentes, e um deles, o Ésio. E o Ésio, me convidou pra fazer uma semana de preparação, que exatamente não era uma semana de preparação, mas levar a *commedia dell’arte*. E quando eu levo a *commedia dell’arte* para o circo teatro Tubinho, a conclusão que eu chego ao trabalhar com aqueles circenses, era: “você estão entendendo que isso que vocês fazem hoje, no séc. XXI, já era feito no séc. XV, XVI? Que isso que a gente faz com máscaras, vocês fazem nos espetáculos de vocês?” Pra mim também teve uma inversão muito importante, porque era como se eu dissesse: “Cara eu não poderia falar da *commedia dell’arte* como eu falo, se eu não tivesse passado pela experiência, de ver o funcionamento do circo teatro Tubinho como um todo, que era pra mim, exatamente uma cia de *commedia dell’arte*, fazendo uma outra coisa, circo com a figura do palhaço. O Ésio estava trabalhando diretamente com eles, e daí, lógico que essas realidades nos inquietaram profundamente. Aí o Ésio teve a ideia de trazer o palhaço para dentro, pro jogo da *commedia dell’arte*, a partir de um argumento.

Ésio - Na verdade, pra mim, quando a gente tava num encontro de palhaços, um monte de coisa acontecendo, tive um embate muito grande com a figura do palhaço, porque era colocada como uma espécie de “salvador da pátria”. Se palhaço é uma coisa maravilhosa, e eu sempre fui meio avesso a essa ideia de “palhaço ser uma coisa maravilhosa”, porque o palhaço sofre e o público, ri? O palhaço sofre, toma um tapa, cai, e o público, ri. Não é pensando que o palhaço é (gesto

de sofrimento) um meia culpa, um sofredor e tudo o mais, não é isso, mas a partir dessa provocação, que no encontro com a Alice de Castro, ela me falou sobre o palhaço que trabalhou para os nazistas. Opa, não é que o palhaço é um santo. Então, com essa provocação, eu relativizei e fiquei pensando. Depois alguém disse assim; “eu queria que o palhaço fosse o rei, que o palhaço fosse o presidente”, fiquei pensando “se o palhaço fosse o rei, talvez ele fosse o mais tirano de todos os reis”, porque o palhaço não está querendo fazer uma revolução, o palhaço está querendo comer o pãozinho dele, fazer a coisinha dele, o mundo do palhaço não é o mundo, isso é o artista, não é? O artista é o revolucionário, o artista pode querer ver o mundo de uma outra maneira, mas o palhaço, não é aquela figura. O arquétipo do palhaço não é isso, ele não é o herói. Então aí veio essa ideia, quando eu comecei entrar em contato com o circo teatro Tubinho, acho que é uma coisa muito legal, Flavinha, de você ir atrás, ver, porque eles são uma cia de *commedia dell’arte*. A primeira vez que eu fui no circo, eles ficam fazendo espetáculos diferentes, todos os dias. Eles têm um repertório de 120 peças, então é muito a *commedia dell’arte*, entende? Eu lembro a primeira vez que eu vi, eu liguei pra Tiche e disse; “Tô com uma cia de *commedia dell’arte*”, eles moram em carroças, estamos em ônibus e caminhões, moram aqui e é incrível. Quando o Tubinho me chamou para eu trabalhar e a Tiche foi fazer essa oficina, essa preparação, porque eu falava com eles, vocês precisam conhecer a *commedia dell’arte* e eles; conhecer o quê? E Quando eles fizeram a oficina, teve uma frase que me tocou muito que era assim; “eu não sabia que eu sabia de tanta coisa!”. Eles viviam aquilo. Era muito impressionante vê-los, ver a surpresa deles em relação à *commedia dell’arte*. Aí veio a ideia de um palhaço que vira rei, por um sonho, uma viagem da lâmpada, mas na verdade tudo aquilo já é um sonho e essas figuras seriam as máscaras da *commedia dell’arte*. Como a gente via lá no circo teatro, o palhaço e várias figuras tipos, tipos cômicos, a gente pensou porque a gente não trabalha a máscara do palhaço e os arquétipos da comédia? E esse foi o pano de fundo, o território onde a gente plantou o rei vagabundo. Jogamos a sementinha ali e trabalhamos, cultivamos.

Flávia - Como transpõe os arquétipos da *commedia dell’arte* para nossa realidade? Como os atualiza? Porque a *commedia dell’arte* é uma linguagem que abriu espaço à época, para a mulher atuar. Hoje há muitos grupos de representatividade. Como vocês artistas e através do Barracão pensam sobre essas questões? Até porque na peça “Zabobrim, o Rei Vagabundo” já há a inserção da figura da *dragqueen* como gênia, e em que medida ela se mostrava como uma máscara também?

Ésio - Quando a gente pensou na gênia, eu sempre tinha uma ideia de fazer a seguinte proposta;

“Tiche, vamos criar uma gênica que seja uma pessoa da cidade, onde a gente vai apresentar? Por exemplo, a gente vai apresentar em São Paulo, então a gente escolhe uma pessoa de lá”. E tinha falado de ser uma *drag*, uma *trans*, para que a gente tivesse essa ligação com a cidade. Depois eu fiquei pensando se isso era um artifício do Circo Teatro. Ele inclui a cidade de alguma maneira no espetáculo e inclui como? Falando do barbeiro, do Sr. Elias, do supermercado, do Ben, da delegacia de não sei onde, do lugar do baixo benefício, da zona, enfim todas essas questões, o circo teatro incorpora. No desenrolar do trabalho, as gênicas eram palhaças. A Gênic, foi a Andreia Macera, no SESC Santana, você deve ter visto com a Andreia (Mafalda), e no SESC Bom Retiro com a Kara. Começou-se com uma palhaça e ao remontar, chamamos a Kara que abraçou a ideia e aí, é claro Flavinha, eu estou fazendo esse histórico, pra dizer o seguinte: “Tem uma coisa que é a *drag* estando ali, a primeira coisa, o primeiro impulso é abrir espaço, pra *drag* estar num teatro, mas hoje é diferente de como foi. Hoje as *drags* estão em outros lugares, estão no *youtube*, estão *lives* e tudo mais, antes elas estavam onde? Nas casas noturnas para um gueto, para um grupo específico, então, a primeira ideia era tirá-la daquele lugar e colocá-la no palco, porque isso é atual, entende? Porque essa questão que você levanta; “dos enamorados e tudo mais” é uma questão que vai se atualizando cada vez mais, cada vez mais a gente vai se atualizando. Tem um espetáculo que eu dirigi lá na ECA, que era justamente isso, era um Capitão, um enamorado que ia casar com uma enamorada, mas o enamorado estava meio assim e chegava o capitão e o enamorado se apaixonava pelo Capitão e aí estava o *quiproquó* todo. Então de certa maneira, essas questões, elas são atuais, entende? E acho que a *commedia dell’arte* tem essa potência pela comicidade à contemporaneidade, à atualidade da arte que ela representa. O difícil, por exemplo, foi o Zabobrim, naquele momento, escutar. É ela que me quebra o tempo todo; “Ó tô sendo uma *drag* aqui, ó como esse bicho é estranho!” (concorda que não é um realismo grotesco). Ao entrar, a galera aplaude e já está com ela, entende? E como palhaço, cedo espaço, não porque eu precise dar, mas porque ela conquista o espaço dela, mas não vou competir com ela. Agora esse é o momento. Eu tenho pensado muito nisso e em várias outras questões, sabe?

Tiche- Então sobre essa discussão; esse espetáculo em particular, trouxe essa discussão à tona, algo muito forte entre nós, porque pra fazer o espetáculo, a gente estudou e apresentou 04 peças de circo teatro, tradição do circo teatro, e isso tudo tinha acontecido, logo depois do *Black Face* de São Paulo, com o Grupo “Os fofos”. E a gente pra trabalhar, pegou 04 peças em uma semana e fomos montando pra botar diante do público, porque a gente entendia que tinha que montar a peça como ela era, com a figura do palhaço, inclusive pra entender a diferença entre o Zabobrim

e o Tubinho, porque tinha ali uma referência de circo teatro, dessa hibridez, por exemplo, do palhaço no meio dos tipos, e a gente queria saber, como é que era isso?

Ésio- A gente se ligou muito ao circo teatro Tubinho, ele nos auxiliou e ele nos cedeu quatro peças do repertório dele, entende? E falamos assim; “a gente quer fazer um exercício, Tubinho”, entendeu? Pensamos numa leitura dramática. Vamos pegar quatro peças e vamos fazer leituras dramáticas? ” Aí ele respondeu; “Não, toma aqui as peças. A gente pegou essas peças, em vez de leitura dramática, a gente encenou as peças. Pra justamente poder brincar. Então a gente pegou as peças do circo teatro, do jeito que eram feitas lá(...)”.

Tiche- E aí aconteceram coisas, teve uma vez que duas meninas levantaram e foram embora no meio do espetáculo; “ vocês não podem fazer isso?!”. Só que era muito voltada para a questão do papel da mulher, daquilo que a mulher estava representando e a questão da mulher negra. O lugar em que a negra e o negro estavam colocados. Isso pra nós foi fundamental, a gente sabia, naquele momento, que a gente estava correndo um risco sim, como a gente estava dentro de um lugar de estudo, a gente se permitiu apanhar e a gente sabia que ia apanhar, e a gente apanhou, porque a gente precisava entender isso. A gente precisava entender exatamente com o fazer o cômico. Como não abrir mão daquilo que pra nós é um ponto de vista crítico, e entender quando a gente deixa de ser um ponto de vista crítico exatamente, e vira a afirmação daquilo que a gente quer negar? Essa é a grande questão. Então a gente também entendeu que existe uma comicidade que é feita a partir da diminuição do outro e a diminuição do outro é um dedo apontado para fora de você. Então você faz uma crítica com juízo de valor, você julga o outro e tira um sarro dele, ao tirar o sarro dele você diminui esse outro diante daquilo. Você engrandece alguém ao diminuir esse alguém. Essa tiração de sarro era uma coisa onde a gente não queria chegar, mas isso já estava presente em nós, já muito antes. Isso já era embrionário na gente, porque, por exemplo, quando essas meninas levantaram e saíram do espetáculo, foi engraçado, porque o espetáculo estava quase acabando. Depois fomos para um bar de estudantes, quando o pessoal chegou nesse bar, que tinha visto a peça, já estava acontecendo um debate, que elas já haviam levantado uma coisa, e aí aconteceu delas falarem dessa questão negra, da mulher negra, onde elas estavam representadas, acusaram o Barracão e as pessoas defenderam o Barracão. Foi interessante isso, as pessoas diziam; “o teatro Barracão não é assim! (...) Se isso está acontecendo no Barracão teatro, tem algum motivo, você não pode acusar o Barracão teatro dessa maneira, sem conhecer a trajetória deles. Vai ver outro espetáculo”. De fato, essa menina voltou pra gente, uma dessas pessoas escreveu uma carta, não publicou, mas mandou pra gente e aí nos propusemos realizar um debate aberto, sobre essa questão, porque

esse era o intuito. Aí foram vários movimentos no Barracão teatro pra debater mesmo, porque o movimento quando vai pra falar, não vai pra escutar, vai pra falar, então falaram, se colocaram e depois a gente convidou pra que eles e elas vissem o espetáculo resultante dessa pesquisa. E a pessoa que fez tudo isso, disse; “Massa, entendeu?” E eu, então, respondi; “entendi”.

“(…) Em “O Rei Vagabundo”, a primeira vez que ele teve da plateia, um olhar pra dizer; “(…) Opa, vocês estão fazendo uma coisa que não é legal!”, foi em Ribeirão Preto, dando uma oficina. Tinha um grupo negro da cidade, fazendo a oficina que conhecia a trajetória do Barracão, conhecia a gente, respeitava, gostava demais. Foi ver o espetáculo. Começou o espetáculo super animado, riram muito e de repente eu percebi que eles tinham parado, pensei; “nossa aconteceu alguma coisa, o que será que aconteceu?” . Não estava entendendo o que havia acontecido, e quando a gente estava dando a oficina em que eles estavam fazendo, levantaram a mão e disseram: “A gente queria falar com vocês uma questão de representatividade”. E o que eles levantaram, referia-se aos empregados usarem segunda pele. A Deusimar, que é a serva do palácio do Rei, é uma atriz branca, de pele branca, muito embora seja de família negra, e ela estava com segunda pele roxa, mas com a luz, torna-se preta; o Edi, que é o namorado dela, já tem uma coloração mais negra, e usava a mesma segunda pele da mesma cor, e ali não houve problema algum. E eles entraram com a discussão nesse lugar. O que foi muito positivo, porque segundo eles, nós levantamos uma questão: “(…)vocês obrigaram a gente a pensar sobre o que é o *black face*?(…)”. A gente nunca tinha pensado nisso, mas como eles tinham colocado isso, resolvemos pegar um dia da aula pra abordar sobre o assunto, porque a gente está falando de criação e isso faz parte do nosso universo. Então a gente teve um debate com todo mundo. E deixamos claro que o Barracão teatro tem máscaras negras criadas a partir de pessoas negras e de pessoas negras escravas, como por exemplo, o Tonho. Todas essas máscaras têm uma relação com a cultura negra e que foram baseadas na história de Campinas que tem a ver com isso. A gente chegou a dizer isso. Dissemos ainda que suspendemos essas máscaras, porque neste espetáculo utilizamos máscaras arquetípicas, não estamos falando de uma pessoa negra. Que ao falar de servidão, a gente tá falando de alguém submetido a um poder maior, ou seja, exatamente da inversão de papéis. O herói acaba sendo sempre o servo, o empregado, o escravo que faz a inversão do jogo. Eles disseram uma coisa muito importante: “a gente não quer mais ser visto no lugar da escravidão, no lugar da submissão, no lugar subalterno. Sempre num lugar que não é propositivo da vida, da estrutura social, a gente não quer mais se ver representado nesse lugar, porque a gente só aparece nestes lugares”. E eu coloco; “(…)mas vocês perceberam que eles são os revolucionários da peça, né?”

Aí eles disseram: “(...)quando a gente vê a nossa representação escrava ou submissa, a gente não consegue ver mais nada! ” Então ali foi uma fala fundamental; “(...) eu mudo essa cor da pele imediatamente! ”. Mudei porque me interessa o oposto. Interessa que o meu espetáculo potencialize o oposto disso. Aquele espetáculo que está presente quer levar você para outro lugar. Se não está levando você, sou eu quem tenho que rever. Não importa, não vou discutir com você. Você está me falando de ancestralidade, me falando de uma trajetória cultural de séculos, entendeu? Não é um comportamento aqui cotidiano, então eu preciso repensar isso, no ponto de vista cultural. Então é nesse lugar que a gente trabalha com esse espetáculo. As segundas peles a gente mudou. E mesmo falando que a família da atriz é negra, e chamada a ovelha branca da família, eles disseram; “(...) tudo bem, mas se eu for no bairro aqui de Ribeirão, e a gente pisar naquele bairro, você vai ver como eu vou ser tratada, que tenho a pele que conta que eu sou negra e ela que não tem a pele que conta que é negra”(...) “ é difícil pra vocês entenderem isso, é difícil pra vocês brancos alcançarem esse lugar”. Então disse que a gente tem que pegar a experiência deles, temos que ouvi-los. Mesmo assim ressalto que há máscaras que são arquetípicas, não representa necessariamente a pessoa, eles sempre perguntam uma coisa assim: “ Mas tem ator negro que faz máscara branca? Respondi que sim. “(...) É que a gente não tem tanto ator negro no Barracão agora”. A questão pra gente não é branco faz branco, ou negro faz negro, o arquétipo está aquém disso, em outro lugar. Não há relação com a cor da pele.

A máscara ela está em outro lugar, mas de qualquer maneira eu não posso negar que a cultura está hoje, nesse lugar da sua representação, enxerga o espetáculo, pra além do que aquilo que estou mostrando, que eu enxergo. E me aponta uma coisa que eu nem percebo que eu estou fazendo. “(...) Você pintou de preto o corpo de uma empregada. Você acha natural, mas eu não acho, porque a atriz é branca, o rosto dela é branco, então por que o braço é preto? O que você está querendo me dizer? ”

Com relação à Kara, que faz a *drag*, ela é uma atriz *trans* e trabalha com a gente no Barracão e já fez outros espetáculos. E ela disse pra gente; “Eu queria trabalhar outras personagens e não apenas essa personagem que está no universo que me interessa também enquanto máscara”. A gente tem uma máscara no Diário Baldio, que é de uma figura andrógina, que quem faz o ator, Gabriel Boldstein, ali, quando começou essa coisa toda, eu disse; “ alguém vai dizer pra gente, vocês não podem fazer isso, mas pelo contrário, as pessoas sentem-se altamente representadas. As pessoas *trans*, homossexuais, porque de alguma forma ali, nós conseguimos deixar muito evidente o arquétipo.

Flávia - Como vocês veem a comicidade, ante esse deslocamento atual e utilização de experiências em plataformas digitais?

Ésio – A gente tem feito *lives*. A primeira experiência foi pelo *instagram* com palhaças de fortaleza. Tivemos retornos interessantes desse dia, aí vou fazer o próximo espetáculo, chamar umas pessoas e vamos fazer alguma coisa pra essa mídia e ver o que rola. Fizemos o “Pesadelo, sonhei” que era o Zabobrim, acordando num pesadelo, ele sonhava que estava apresentando, que era o número dele e ele tinha que entrar...e saía. Juntamos artistas, inclusive da Argentina. Claro, que há problemas tecnológicos, mas assim seguimos pensando em resolver estas questões num próximo. Comecei a fazer a série de “vírus para vírus” que suspendi, porque passamos num festival da Unicamp. Tenho pensado muito em retomar; o “Corona vírus, falando para os seus amigos viris”, baseado num texto da Eliane Brum, que falava que “o vírus somos nós”. A partir disso, comecei a colocar a figura do palhaço neste contexto. Aí depois a gente fez algumas *lives* e agora fizemos “O circo do só eu” pra prefeitura de SP. Fizemos 06 apresentações: 04 de um jeito, duas de outro (duas em casa e quatro no Centro de Memória do Circo. Foi uma experiência bem louca também. Porque na primeira semana fizemos pelo *streamyard* e na segunda semana, a gente fez por outra plataforma, com equipamento melhor. A gente está vendo que é essa a maneira agora que a gente tem pra se encontrar. Tem a questão do presente, porque estamos aqui presentes, eu estou presente, você está presente. Não dá pra dizer que esse encontro não é presencial, o que a gente não tem a corporeidade, a espacialidade, unificada. O que a gente não tem é o espaço, não estamos no mesmo espaço, a gente está num espaço virtual, mas estamos presentes, isso não está gravado. Essa minha fala não está gravada. Num espetáculo, você pode ter essa fala gravada, porque como a gente sabe o que vai acontecer, essa fala pode estar gravada, e isso pode ser um vídeo. Fiz um vídeo ontem e soltei agora essa pergunta, entendeu? A gente está explorando tudo isso e vendo esses afetos. Tem uma dificuldade, né? Que é justamente atravessar o espectador. Mas acho que tem muitas coisas agora q a gente precisa experimentar. Agora com o Proac., tudo se suspendeu um pouco, pra pensar essas novas maneiras. Mas estou já fervilhando, pensando num monte de coisas e querendo pensar, rever. Porque isso vai demorar, né Flávia? A gente não vai ser uma coisa que daqui a pouco a gente se encontra. Já estão falando na possibilidade de se encontrar com um público reduzido, mas eu fico pensando que público vai querer ir? Um público mais esclarecido. Eu, se você, me chamasse num espetáculo que vai acontecer na sua casa, que você borrifou

álcool em tudo. Que tá só você, seu marido e teu filho, entende, aí na tua casa. Que é pra mim o espetáculo. Pra que que eu vou lá, gente? Agora? Não faz muito sentido. Acho que a gente ainda vai lidar com esse parâmetro virtual por um bom tempo. E esse é um momento pra gente estudar isso, né? Tentar romper, ver outras coisas. Por exemplo, o Sesc ao vivo, tem bastante coisas que estão acontecendo.... É uma dificuldade que estamos tendo. Mas ao mesmo tempo, é um tempo de mudança.

Tiche - É exatamente onde a gente entra. Esse momento que estamos atravessando, está trazendo um tipo de reflexão que a gente é obrigada a ter, porque senão não teríamos uma reflexão desta maneira neste lugar se a gente não tivesse uma questão tão forte apresentada, porque uma coisa que eu tenho sempre falado com o Ésio e com o Barracão, de uma certa maneira, por ex., como é que você dirige? Quando você está no campo da direção, digo no campo da atuação, você vai buscar os modos de estabelecer suas relações a partir do seu fazer, como é que você dirige alguém, assim? Como é que você dirige uma cena teatral, num audiovisual? Essa é uma grande questão. Não é teatral e nem audiovisual. Então eu posso dirigir? Posso, mas não é do mesmo modo que eu dirijo a cena. É isso que você tem que entender. Então nesse momento, que eu tô vivendo isso. Eu tô olhando pra isso como um grande desafio. Como a minha vida foi cheia de desafios, sempre, ela nunca me poupou desnecessariamente. Esse é mais um, que se coloca, que se coloca nesse lugar. Num primeiro momento, eu não disse minha profissão acabou, mas eu disse, as profissões podem acabar. Não é que acabam, mas podem se tornar outras coisas. Elas podem se modificar muito, porque isso aconteceu na nossa história. Na história da arte, na história do Teatro. Isso aconteceu diversas vezes, mas diversas vezes. Desde pestes, que impediam que artistas se deslocassem de um lugar para outro, de pestes que fizessem que muitos artistas morressem, porque justamente estavam expostos, e tudo aquilo mudava, e aquele homem que ganhava a vida daquele jeito de ganhar a vida. E agora está acontecendo isso, a modernidade, ou um tipo de civilização que não está sujeito à imprevisibilidade, e com a coisas que a gente não sabe lidar, por não estar preparados pra elas. Acho que foi isso que aconteceu. O que mostrou é que a gente não está preparada ao que sai do padrão e apresenta uma coisa pra gente que é algo que dá possibilidade da gente ficar no lugar. A gente sabia disso, entendeu?

Antes, você tinha o teatro, ele era uma coisa que acontecia na rua, porque a rua era o lugar de habitar. A *commedia dell'arte* nos mostra isso, não era uma escolha das cia de *commedia dell'arte*, vamos trabalhar na rua, vamos trabalhar nos palácios. Trabalhava nos palácios, quem

conhecia alguém “da globo” e foi jantar e foi bem sucedido no seu encontro e trabalhava na rua, toda a maioria de fazedores que produziam seus trabalhos independentemente. Isso sempre aconteceu na história, não tem esse romance, nós é que gostamos de romancear. Então não é diferente isso que a gente, isso sempre existiu, os privilegiados, e as pessoas sem privilégio nenhum, que tiveram que se virar e num determinado momento, essa grande maioria que trabalhava ali na rua, criavam uma lei, se você fizesse isso você morria. Então o que que você diz; ‘não posso mais!’. Não você inventa outro jeito de fazer, o quê? Vai pro circo, vai pra cima dos cavalos. Não pode ficar parado na rua, vai pra cima dos cavalos. Não posso falar, faz sem palavra, inventa mímica. Era o que acontecia, de onde vem as invenções, as invenções não vêm de uma cara genial, que do nada, fez..., não existem esses deuses, que do nada, fazem surgir uma coisa, entendeu? As coisas surgem da genialidade dos seres humanos como modo de encararem dificuldades como desafios, e de criar. Nesses dias eu respondi uma coisa mais ou menos assim; “como é que você está passando por esses dias? “ Sabe que eu descobri, passando por isso? Que o que me salva é a capacidade de criar, entendeu? O que me tira da angústia que está atrás da tela, de viver uma solidão, de não poder me relacionar do jeito que eu quero, ter uma liberdade cerceada é a capacidade de criar. De olhar pra esses quadradinhos e ficar pensando, que será que dá para fazer com isso? Que coisa interessante eu posso fazer com isso pra essas pessoas aí atrás, isso é uma coisa, a outra coisa que é um pouco mais delicada e peça um pouco de tempo maior é o investimento que você tenha que fazer em tecnologia, porque você não tem como escapar disso, por enquanto. Ainda é muito difícil, mas daqui há pouco isso terá outra acessibilidade, por conta da necessidade de mover o mercado, não é nenhuma ilusão que as pessoas serão mais generosas como seres humanos, precisa mover o mercado o mercado vai se mover por aí, e nós vamos encontrar o jeito de ser afetivos, através das telas. De se tocar de se sensibilizar. A gente faz isso com cinema, a gente faz isso com audiovisual. O *streaming* chegou pra ficar, como o cinema chegou pra ficar, como a televisão, chegou pra ficar, tudo isso era uma coisa antes e virou uma coisa depois. Hoje você não precisa ir no cinema, porque você sabe que sairá na *Netflix* depois.

Flávia - O Barracão, vislumbra que horizontes possíveis? A *commedia dell'arte* pode ser reinventada em outras máscaras? Pra vocês, a máscara se diferencia de outros objetos e dispositivos na criação atoral?

Tiche- Para o Barracão Teatro a máscara é a base. Usando ela ou não. A gente já não usou máscara em nossos espetáculos, como outras coisas, sem o uso das máscaras, mas eu até costume

dizer muito que se você me chamou pra dirigir um trabalho teu, eu orientar um trabalho teu, é que você que passar pela máscara. Porque a máscara para mim, ela é um princípio. Ela é acima de tudo um princípio de uma linguagem artística, talvez porque eu entenda atuar, a atuação, um mascaramento, tornar-se outro ser. Eu não consigo pensar o teatro diferente disso, as artes cênicas diferentes disso. E o ator/atriz é o veículo, é o meio pelo qual o fenômeno teatral acontece, então ele é uma peça chave nesse jogo, e a função dele, através da atuação num processo criativo, construção do espetáculo, é exatamente se transformar no quem e através do quem, e o quem pra mim é o mascaramento. Então eu não consigo pensar teatro diferente disso, tanto que eu tenho uma dificuldade de lidar com o pós-dramático, e eu tenho visto muitas coisas e tenho debatido com esse teatro mais jovem, né? Esse teatro que está nas universidades agora e, justamente nesse lugar. E o que que eu faço? Eu vou justamente ao encontro dessas pessoas, me interessa dialogar com eles. Eu estou fazendo um estudo com atores jovens, um ator e uma atriz, através de uma máscara expressiva inteira, sem palavra, dentro do campo audiovisual, que não é audiovisual, que é esse híbrido. Eu estou querendo encontrar justamente a teatralidade do vídeo e invertendo a posição da máscara, pensando, agora quem não vê quem está por trás da máscara é quem atua. No teatro, quem não vê quem está por trás da máscara é quem assiste. Agora é o contrário, porque é justamente quem lida diretamente com o público. Você não tem a reação do público, você não tem a reação dele, não tem a respiração dele, não tem a posição dele. E agora você tem que fazer como? Você tem que acreditar que ele está ali atrás de você e que isso está acontecendo. Você consegue acreditar nisso? Será que a gente consegue fazer isso porque agora é uma máscara ao contrário? E essa máscara está presente? Ela está presente através do olho da câmera? A câmera é esse outro? Eu estou falando da máscara intrusa, que é a máscara que está entrando na cena. Estou procurando trabalhar justamente com a gravação, pensando que quem está segurando a câmera agora, está contracenando com quem está em cena e você não está lidando com quem está atrás da câmera, mas quem está por trás da câmera. Olha que louco! Isso tudo saiu da minha cabeça. Eu ainda estou estudando pra justamente saber fazer pergunta. É tão novo isso pra gente de uma forma geral, que eu não sei nem o que eu estou perguntando de fato, fato que eu mais assisto. Vamos fazer uma coisa assim, vamos fazer uma ceninha assim e fico assistindo modos diferentes e fico provocando o ator pra ele ter vontade de ficar experimentando coisas diferentes, pra eu ficar vendo aquilo e captando o que vai acontecer. Eu tenho impressão que isso vai germinar um outro fazer, isto já está germinando um outro fazer. Quanto tempo, não sei, ainda é uma coisa pra mim muito frágil pra dizer qualquer coisa, mas de alguma forma a vida apresenta as suas coincidências, né? Ela cobra de

você certas atitudes, ela vai te dando coisas no decorrer do teu caminho, coisas que você vai poder se servir. E eu venho com uma experiência do audiovisual, através da preparação de atores com máscaras pro Luis Fernando Carvalho, nas minisséries e ele é extremamente teatral também na operação da câmera, também na filmagem. Não é só o resultado final. Todo o processo passa por uma teatralização, que ele acha fundamental para ter o resultado que ele quer ter. Agora que eu estou olhando este trabalho e estou dizendo, cara olha só...eu começo a visitar esse lugar onde a gente passou e começo a ver que tem muitas semelhanças de muita coisa que vai se somar nesse trabalho todo, embora ele esteja ainda muito embrionário.

Ésio- Sobre o mascaramento, acho que a gente vai descobrir outras coisas, Pra mim eu não tenho problema algum “ da experimentação” da experimentação de outras coisas, mesmo do nada. Eu vi um filme nesses dias “Estou pensando em acabar com tudo” do Charlie Kaufman, mesmo diretor do “Quero ser John Malkovitch”, é muito interessante, ele coloca uma ação muito psicológica e é muito louco, porque você vai entrando numa realidade e o filme de ficcional acaba se tornando super-realista. Uma proposta diferente que começa com uma cena do Eisenstein, cinema dentro do cinema, sabe? Eles pensando o próprio filme. É muito interessante. E nesse lugar eu fico pensando do que a gente pode ver, entende, porque o filme é parado. Tem cenas enormes onde os personagens estão dentro de um carro e não tem nada atrás e é de noite. Estão os dois no carro falando, falando, falando...é um negócio muito louco. De fato, a gente agora, o corpo, ele assume um outro contexto, entende? Ou seja, a única coisa que você não está vendo aqui é o meu corpo, você vê o meu rosto, às vezes, a minha mão, mas o corpo, não. Isso pra máscara (faz um gesto de susto) entende? Pode ser, pode ser, inventar outras maneiras desse mascaramento e ali nesse filme, fiquei pensando e não consigo sempre discernir esse conceito do mascaramento, mas por exemplo, pra mim, nesse filme, a própria atriz tem o mundo interno mascarado, não mascarado de escondido, mas apresentado de outras maneiras, entende? Acho que vale muito a pena ver pra isso, enfim acho que são outras maneiras mesmo. Eu acho que a gente vai ter que descobrir, entendeu? Vai ter que descobrir. Não é nem que vai ter, é que acaba descobrindo, porque a gente está lidando com isso, então não tem como, né? Não descobrir.

É como havia já colocado, a máscara não é um objeto, não é um adereço que você coloca numa superfície. É isso, ela é um ente, ela é um ser. Ela foi essa ferramenta e ao mesmo tempo essa figura, com a qual se trabalhou. Hoje a gente tem necessidades. Eu sempre parto do lugar onde estou. Pra me jogar no desconhecido, eu não vou tentar pisar num lugar que eu não conheço,

pra me lançar num outro lugar que eu também não conheço. Eu vou tentar sair de um lugar, a partir de um lugar que eu conheço para me lançar num lugar que eu não conheço. Talvez eu não consiga nem sair desse lugar que eu conheço, mas a ousadia, ela vai acontecer por uma necessidade. Pra nós, existe uma necessidade de sobrevivência simbólica e emocional. O nosso trabalho é esse, a gente lida com isso o tempo todo. Então é instintivo em nós a sobrevivência e “se subiram em cavalos” é que naquela época, os cavalos é que se estava mais à mão, de novo “não é porque é uma escolha, nós vamos subir em cavalo ou em banquinho. O que que estava na minha frente? Eu preciso subir, sabe. Eu não posso ficar quieto, então eu tenho que me mexer, o que que é tem uma corda amarrada no poste ou tem um cavalo? Então essas escolhas, são escolhas, né. Como o Ésio, diz, a gente vai fazer, como a gente não vai fazer? A gente vai fazer. Mas eu também queria falar de uma coisa que está em uma de suas perguntas, Flávia, que você fala da atualidade da *commedia dell'arte*, você diz; “faz sentido eu fazer *commedia dell'arte* hoje? E acho que é um pouco disso que a gente veio falando, que a gente veio desembocando dessa coisa das representatividades e aí eu queria chamar a atenção para uma coisa, que talvez tenha sido a coisa mais importante do meu estudo com a *commedia dell'arte*, porque durante toda a vida que eu estudei, eu nunca consegui parar de estudar porque sempre surge uma coisa nova, surpreendente e aí eu quero voltar numa coisa que está na minha tese, que é muito importante e que pra mim foi um divisor de águas fundamental no entendimento do que foi trabalhar a partir da tradição para a atualização, que é a frase do Savarese; “A *commedia dell'arte* nunca existiu, porque quem a fez a inventou”, então de uma certa maneira o que isso significa, qual é o sentido de fazer a *commedia dell'arte*? Reproduzir um modo de fazê-la, tal qual o modo que está no material que se conseguiu documentar, a partir de alguns pontos de vista, então a gente não pode perder a perspectiva que a *commedia dell'arte* da qual a gente ouve falar nos livros, hoje em dia está muito relacionada à uma interpretação que vem do olhar do Sartori, que passou pro Donatto Sartori, do Jacque Lecoq, do Giorgio Strehler, do Ferruccio Soleri, Piccolo Teatro de Milano, quer dizer, isso deu uma marca na reconstituição da *commedia dell'arte* no século passado, né? No séc. XX, e é o que temos de mais próximo. Mas quando você pega estudiosos como Tessari, Taviani, Savarese, eles vão falar de uma coisa que não é assim. Você não vai dizer é assim a *commedia dell'arte*, você vai dizer nessa época foi desse jeito, em outro lugar desse, e o Taviane diz: “A *commedia dell'arte* sobreviveu porque nunca se especializou” olha que louco o que a gente mais fala é da especialização dos artistas, entendeu? A *commedia dell'arte* nunca se especializou. Ela sempre se atualizou e se reatualizou. Ela sempre se permitiu ser diferente do que ela era. E eu tenho uma experiência

que foi a montagem do Biroasca Brau, que foi um espetáculo que eu fiz dentro do formação de Público de SP, com Gianni Ratto, e Gianni Ratto, me convidou para dirigir o espetáculo dentro do Formação de Público, e ele queria que eu trabalhasse com a *commedia dell'arte*, mas ele queria que eu trabalhasse com uma coisa que fosse meio popular nordestina, que trouxesse uma coisa, ele tinha medo na verdade que eu me metesse a fazer um “*Arlecchino*, Servidor de dois amos”, eu acho. Aí eu disse pra ele; “acho melhor você chamar a Fraternal, porque a Fraternal já tem esse trabalho, com esse tipo popular que você tá falando”, aí ele falou pra mim; “Por quê? Mas, por quê? Você vai fazer o que então? Se você não vai fazer isso, você vai fazer o que? ”, então respondi; “Eu partiria pra própria periferia, eu vou para a periferia de São Paulo, porque vou apresentar na periferia de São Paulo”. Construir uma *commedia dell'arte*, a partir dessa expressão. E ele me diz; “Então faz isso aí, deixa eu ver o que é que é isso”. Aí eu fui para a periferia e encontrei o *hip hop*, encontrando o *hip hop*, eu construí uma *commedia dell'arte* (*canovaccio* em *rap*). E a gente fez exatamente um teatro completamente fora de padrão, partindo de princípios arquetípicos da *commedia dell'arte*, para a construção dos tipos, mudamos radicalmente as máscaras e mudou a forma de construir o *canovaccio*, porque passava pelo MC, tinham várias outras somas de informações. Quando o Gianni viu o espetáculo, ele disse assim pra mim “Nossa, você atualizou a *commedia dell'arte*”. Então se alguém passasse por ali e visse o espetáculo original, *canovaccio* original de *commedia dell'arte*, e visse o *canovaccio* do Biroasca Brau, ia dizer outra coisa. O Gianni Ratto que foi um dos fundadores do Piccolo Teatro de Milano, italiano, que tem a raiz nesse lugar, olha pra isso e diz estar atualizado, não dá pra dizer que não é *commedia dell'arte* e ao mesmo tempo pouco importa, porque isso não é uma escola. Você não está dando uma aula de *commedia dell'arte*, entende? Isso é um espetáculo! Então isso é fundamental entender. Você não faz *commedia dell'arte* pra mostrar como se faz no século XVI. Isso nos serve pra quê? Não existe. Você vai montar Shakespeare, *shakespeareanamente*. Acho isso um contrassenso, sabe? Eu já ouvi isso, sabe? Você vai fazer a tua expressão! Eu já ouvi isso, entende? Partindo daquilo. Pra saber se é aquilo ou não, com certeza, tem algumas matrizes que vão definir como linguagem, se você sair dessas matrizes, você estará saindo dessa linguagem, só isso. Então eu acho que essa é a resposta, entende? A *commedia dell'arte*, como eu fiz a primeira vez que eu fiz, eu não tenho vontade nenhuma de fazer mais. Eu não tenho vontade de fazer um *canovaccio* do Flaminio Scala. Nenhum, entende? Eu posso até ler e saber “isso aqui corresponde ao o quê hoje?” “E montar, mas ainda assim, eu não colocaria as relações, como... e a gente adaptou de tudo quanto é jeito a *commedia dell'arte* clássica, tradicional, mas acho que a gente já atualizou tudo que a gente

precisava. Se a gente for fazer agora é “partir pras cabeças”, pra loucura mesmo, entendeu?

Anexo II –

Entrevista com Joice Aglae Brondani – Cia Bufa, em setembro de 2021

Flávia - Como se dá a influência da *commedia dell'arte* na formação de um corpo-máscara?

Aglae- A primeira vez que eu percebi essa questão do corpo máscara foi por meio de Lecoq, que tem essa ideia para o Bufão e fui à fundo nessa pesquisa. Quando cheguei na Itália, trabalhei com a Claudia Contin. Ela também trabalha com a questão do corpo-máscara, mas voltado à *commedia dell'arte*. E aí eu percebi que todas as máscaras que a gente vai constituir exigem um corpo máscara porque precisam de um corpo diferenciado. Mas também não é só uma questão do corpo diferenciado, o corpo máscara tem um circuito. Um circuito muscular e energético que precisa ser ativado. Na *commedia dell'arte*, essa construção parte do uso de algumas máscaras objeto; outras, como é o caso dos enamorados, pela musculatura, como também o é na bufonaria. Eu trabalho sempre com a percepção do corpo máscara. Com a percepção dos circuitos internos musculares e energéticos, que pra mim constituem a chave do corpo máscara, onde você aciona e esse imaginário vem. O corpo máscara aciona também o universo. É como se fosse um link, pelo qual você aciona esse imaginário que mora no nosso corpo. Quando trabalho, eu gosto de alimentar o imaginário com imagens, histórias, porque a pessoa tem que ir adquirindo essa percepção do universo da máscara, e não somente copiar. Não é simplesmente pegar a forma e colocar, essa ação não te aproxima de se transformar num corpo máscara, o corpo máscara precisa do circuito muscular e energético e é um portal para o imaginário.

Flávia- Cujo acesso não é simples, né?

Aglae - Nem um pouco(risos).

Flávia - Quem conduz a máscara, quem a manipula?

Aglae- Eu digo que é um estar com. Eu digo que não é nem um e nem outro. Eu gosto muito de fazer um paralelo. A máscara é um estado alterado de consciência, mas não chega a ser um

transe que você se abandona. Não é a máscara que te conduz e nem você quem conduz a máscara. É um estar junto que também não é simples. É limiar que é sensível e técnico juntos, não é só sensibilidade, porque senão você vira fio desencapado, nem só técnico, porque você vira racional e não acontece. Tem que estar junto. E isso é trabalho de sala de aula. Deixar se levar e não se abandonar. Eu me apaixonei pela máscara, porque é um trabalho sobre você intenso de você se deixar levar e levar a coisa consigo. E não é uma coisa, porque você faz a máscara. A máscara está em você. Ela está com você. É um lugar muito limítrofe. Eu converso muito com o Bonavera, e ele me disse que só viu uma ou duas pessoas onde acontece isso, ser tomada pela máscara. Bom, pela minha trajetória, aí vem a nossa cultura, onde me fino muito, nossa cultura popular tradicional brasileira. Se você for pela Umbanda e Candomblé, você aprende esse caminho sensível, você passa a ter percursos de aprendizados e eles também são técnicos, porque a máscara também está ligada ao ritual, à ancestralidade. E então questiono; por que não posso aprender técnica com sensibilidade e trazer para o palco? Uma coisa não tira o lugar da outra, mas isso é a minha percepção.

Flávia- Qual o sentido, a pertinência de se trabalhar atualmente com a máscara na *commedia dell'arte*?

Atualizá-la, sem abandonar o passado. O futuro se faz com o passado, E se você não olhar isso e não se firmar nisso, não usar isso, a sua própria cultura, seu próprio meio e tudo o que ele te traz, não tem como atualizar e aproximar esse fenômeno de você. Aí vem outras provocações que os italianos falam muito (...)que a *commedia dell'arte* nunca existiu. Claro que nunca existiu como a gente a vê hoje. Claro que ela não. É um fenômeno do imaginário. Ela é lúdica cada vez que se apresenta, se modifica. É como um rio que nunca é o mesmo. E ela nos serve, porque a modificamos. Pergunto: qual o sentido do Nô? Para que serve? A ópera? Há lugar para tudo.

Flávia - Então como atualizar a *commedia dell'arte* a partir da nossa cultura brasileira?

Quando fiz alguns trabalhos que misturei a *commedia dell'arte* com a cultura popular brasileira, vieram pessoas da Itália que gostaram e pessoas que não concordaram. Não é um problema não concordar, mas esse é o meu trabalho. Aí é a mão do colonizador, ele podem vir pegar mexer e a gente não pode tocar. Desculpe, mas é a mão dupla, se você fizer isso, eu tb vou fazer isso. É

um lugar tem que andar com cuidado para não bater de frente, mas eu sempre deixo muito claro, se não fossem essas reinvenções. Com respeito a gente pode fazer tudo, principalmente o ser humano. Eu não fico muito chateada com as pessoas chegarem às vezes e dizerem que não concordam.

A *commedia dell'arte* que fazem e a que chegou ao nosso conhecimento é a dos grandes centros. Agora não, mas antes estudávamos o teatro dos grandes centros, eixo Rio/São Paulo. Quer dizer que não se fazia teatro em outros lugares? Quer dizer que a *commedia dell'arte* não se fazia em outros lugares, só em Milão? Vamos dar um outro exemplo; quando se fala do bumba-meu-boi, tem em tudo quanto é lado, até aqui em Florianópolis tem. Um vale menos do que o outro, porque tem características diferentes? Quando alguém me fala sobre *commedia dell'arte*, eu pergunto; de que *commedia dell'arte* você está falando? De que região? Porque em cada região há especificidades. E não quer dizer que uma é melhor do que a outra. Quer dizer que o Bumba meu boi do Pará é diferente do bumba-meu-boi do Pernambuco, da Bahia...e tudo é meu bumba meu boi.

Flávia - Quem trabalha com a máscara, como ficam as questões referentes aos grupos de representatividade. Como você pensa sobre essas questões?

Essas máscaras podem sim trazer todas essas questões LGBTQIA+, nós temos o espaço para isso. Isso no campo das máscaras. Nos corpos/corpas/corpes, como isso faz? Quando você está em cena eu tenho que ver a personagem, e não ver você. Se você pega um teatro com personagem eu tenho que ver a personagem e não você”. Se não é performance, onde aparece mais o ator que a personagem e sua história(...) Isso é energia é o que *Artaud* trabalhava, modificação de energia. A gente quando vai trabalhar as personagens da *commedia dell'arte*, não é só o homem que vai trabalhar personagens masculinas, nem as mulheres que vão trabalhar as máscaras femininas. Porque o ator e a atriz, podem modular a energia. Aí vem de novo os circuitos energéticos e musculares. Como vou modular essas energias para que eu consiga trabalhar mesmo com uma corpa mulher, para que eu consiga trabalhar com um *Pantalone*, *Arlequino*, *Zanni*? Como é que eu faço? Isso é modulação de energia, não tem nada a ver com gênero.

Flávia - Quero abordar sobre um dos artigos que eu li, “ A máscara e sombra”, em que você aborda sobre a presença da mulher na *commedia dell'arte*.(pegar o nome do artigo)

Quando eu comecei a estudar *commedia dell'arte*, olha como as coisas são referentes sobre especificidades e como o sensível vai falando com a gente. Quando eu cheguei na *scuola sperimentale della attore*, com a Claudia Contin, eu estava começando a ter noção o que era *commedia dell'arte*, mais integralmente, porque até então eu conhecia as peças de teatro e as máscaras. Mas o Universo Medieval, o imaginário, era pouco contato. O que fiz quando fui para a Itália, quando eu comecei a pegar livros, nos arquivos, comecei a perceber essa presença da mulher muito grande na organização das companhias, ainda num lugar que ainda não era o foco, ela não estava no palco, mas ela já estava na companhia. Aí quando eu chego lá, a Claudia Contin chegou para mim e me disse que faria uma *Cortigiana*, e eu não conhecia a *Cortigiana*, porque eu nunca tinha ouvido falar da *Cortigiana*. Depois ela começou a me explicar o arquétipo que aparece em várias peças como forasteira, dançarina, a cigana. E fui fazer a *Cortigiana* e eu comecei a colocar muita capoeira na movimentação. E a máscara começou a me chamar. Mas como eu estava no doutorado, eu achei melhor colocar um ponto e deixar isso para depois, senão não damos conta. Aí eu fui e comecei a perceber uma presença forte no sentido da trama. É crucial a presença dela na trama, muitas vezes a gente não percebe que é um papel muito forte na trama e não dá importância que tem. A gente começa a perceber pequenas coisinhas que vai tirando o foco dela. Mas o que realmente me chamou atenção, foi a estrutura delas fora da cena. Quando fui a Torino fazer o pós-doc. com Tessari, em que ele me disse que tal documento tinha isso, tal documento aquilo, eu fui lendo nos arquivos de Firenze e em Roma, o que era essa estrutura social quando essas mulheres chegaram na cidade, o quanto essas mulheres metiam medo e fascinavam. Tinham decretos, policiais que acompanhavam. Havia uma estrutura social que ao mesmo tempo que colocavam elas num lugar de destaque, não queriam que elas estivessem nesse destaque, porque havia uma estrutura patriarcal. Há uma dualidade aí, é por isso que a maioria são tarjadas como prostitutas, que é um modo como a sociedade também dizer que não prestavam. Como se a prostituta não tivesse valor, que mais uma vez reflete essa estrutura patriarcal. Entender isso é só mesmo pegando esses documentos e descobrindo também nesse imaginário como as coisas funcionavam. Neste pós-doc. com a Bufona, que eu fiz, a gente não precisa decolonizar a realidade, a gente precisa primeiro decolonizar o imaginário, pra gente quebrar com essa estrutura, a gente tem que ir além dessa realidade. Porque o que temos que trabalhar na gente, são anos e anos de opressão, anos e anos de um funcionamento determinado modo. O inconsciente já se condicionou, mas se a gente perceber há um consciente muito maior atrás mais atrás *pratramente* que pode nos ajudar a

decolonizar isso, e tirar esse patriarcal que foi desenhado. Porque colocaram ela no lugar do exibicionismo, fetiche, das prostitutas. Mesmo assim, quando iam para a produção, elas davam a palavra final, elas organizavam a produção. É tão forte, que mesmo assim, elas tinham um lugar que o feminino vai pulsando e não se deixa totalmente aniquilar. Esse desdobramento da *commedia dell'arte* tem a ver o quão forte foi a presença das mulheres e essencial para entender essa força mais ancestral, mais antiga da mulher. A gente vê a mulher da *commedia dell'arte* entrando e pergunto; antes não tinha comicidade? Não tinha a mulher na era medieval? No grotesco? Não existia a festa? Onde estava isso? Cabe a nós entender que ela foi banida da cultura, mas que existe uma maior ainda por trás que ela pode vir com força. Quando traz essa presença da mulher pra cena, num lugar forte, que desmonta e descaracteriza aquele romantismo da *commedia dell'arte* também. Por isso que é bom ir atualizando esses lugares, a gente está fortalecendo essa ancestralidade mais pra trás, não aquela renascentista que veio ajudar a nos colocar num lugar de opressão.

Quanto maior a força que a gente tem, maior é a força da opressão que vem do lado de lá, eram elas que organizavam a carga e sim eu também trabalho com mulheres de risco, muitas vezes são elas que trazem o dinheiro pra dentro de casa, seja com faxina, com babá, como prostituta, babá, são elas que sustentam. E quando chega nesse lugar, o homem se sente tão ofendido e menosprezado que é uma coisa dele para com ele mesmo. A raiva que ele sente dele, ele joga para o outro, ao invés de trabalhar nele. Mas isso é uma questão também patriarcal. Eles tb. Foram ensinados a serem assim. É um processo que a gente tem que mudar, nossa ...e é duro falar isso: não somos responsáveis pela consciência masculina, mas como somos nós que cuidamos muitas vezes desses novos que estão vindo porque a força que está na supremacia não vai mudar, ela está bem. Somos nós que teremos que mudar. Uma outra coisa que aprendi na *commedia dell'arte*, é que quem manda na casa são os servos. O patrão pode estar lá, mas quem diz a hora que as coisas estarão prontas, são os servos. Quem faz acontecer é quem está no poder e se somos nós que estamos, nós temos o poder de mudar também.

Anexo III –

Entrevista com Érika Rettl do Grupo Teatral Moitará em outubro de 2021

Flávia - Como se dá a influência da *commedia dell'arte* na formação de um corpo-máscara?

Rettl - A minha formação passou pela dança e fui buscar o teatro, por uma necessidade de achar que faltava alguma coisa para mim na dança. Cheguei no teatro e do teatro conheci a linguagem da máscara e foi onde pra mim lincou as minhas necessidades. Esse é o caminho, vou por aqui. A *commedia dell'arte* é uma referência muito forte, sem dúvida alguma, quando a gente fala da máscara aqui no ocidente e também tive uma influência muito forte com o Donato Sartori, em que o pai dele resgata a máscara com um grupo de pessoas.

A influência da máscara se acentua muito na questão da dramaturgia do ator, enquanto um canal de capacitação. Eu também fiz *commedia dell'arte*, fiz com o Enrico Bonavera, ele sempre passou por um canal que a gente filtrava, porque a gente sempre fazia um paralelo com a cultura brasileira com os tipos brasileiros. Então nunca foi uma “reprodução da *commedia dell'arte*” ela sempre passou pelo nosso canal de reflexão tanto do nosso fazer como tb da fisicalidade. Era mais um elemento muito importante desse fazer e da formação do ator. Dessa forma que a *commedia dell'arte* influencia o nosso trabalho. É lógico que quando fazemos a oficina com o Donato Sartori de pensar a máscara porque a gente parte desde a confecção até o jogo, então esses elementos e a *commedia dell'arte* é também referência nesse sentido, da questão da índole do animal e das personagens, todas essas referências implicam sim o nosso fazer, mas dessa forma. Ela não está tão impressa no físico. Não tem aquela escola da fisicalidade das personagens, ela sempre foi meio misturada em nossa metodologia. A gente usava essas referências para recriar algo da nossa cultura também.

E essa construção do corpo máscara, em que o grupo Moitará se apoia, tanto eu como o Vinicius, temos uma formação com essas oficinas pertencentes ao terceiro teatro, como o *Odin*, por exemplo. Isso foi uma mudança de paradigma onde a gente estava muito pautado numa dramaturgia de texto, e isso dá uma mexida. Eu vim da dança como já falei, o Vinicius, como instrutor de judô, enfim da acrobacia, a gente entra na sala para pesquisar a dramaturgia do ator. A partir do contato com a máscara, a gente percebe que ela é um elemento que se apresenta com possibilidades infinitas. Ela junta toda essa nossa experiência do terceiro do teatro, dança,

etc. princípios e a gente entende que a máscara é um canal muito preciso pra trabalhar uma dramaturgia do ator. Quando você entra no canal da máscara, tudo que você faz é teatro, porque você necessariamente tem que entrar por um canal e sair da sua máscara cotidiana e chegar num personagem. Essa questão de modulação de energia, composição, representação, tá tudo implícito no trabalho da máscara. Então ela sempre veio como um grande eixo dessa pesquisa. Nosso foco foi trabalhar a dramaturgia do ator. E a máscara foi esse eixo que nunca mais conseguimos sair dela, porque é encantador e com infinitas possibilidades. Quando fala de teatro tá muito ligado a pensar o humano, o pensar esse como se dar nesse lugar intrínseco da vida, do lado social da essência. E a máscara mexe com tudo isso, né? Ela vai na essência do que é ser humano pra mim, dessas múltiplas possibilidades. Ela torna esse canal que exige muito de nós enquanto atores, nesse exercício da atuação da representação e também, humanamente enquanto pessoa, ela é transformadora. Ela vem muito nesse sentido. Quando você fala corpo-máscara, não é o objeto máscara, mas um estado. A máscara-objeto ela precisa a busca disso. Ela é muito clara quando você está nela ou não. Quando não tá ela diz; “não tá no meu canal, tem alguém atrás de mim”, não tá canalizado tem um conflito inicial. Ela vai conduzindo essa energia naquele canal que é ela, de forma muito clara tanto para quem joga para quem assiste. Ela é muito transparente. Então essa inteireza do ator, essa sinceridade naquilo que ele está se doando à máscara é muito precisa de forma suave e de forma dura, porque ela também dita esse jogo do ator. Você tem que ir ao encontro ela, eu não posso estar sobre ela, mas ir através dela. É a essência do teatro que é o encontro o primeiro encontro que se dá entre você e a máscara, no caso do teatro de personagem. Se você não se encontrar na máscara você não consegue jogar com a máscara. Ela é essencialmente teatro nesse sentido.

Flávia - Como se deu a experiência do uso da máscara pelo virtual?

É difícil, mas posso te dizer de duas experiências que passei em relação a isso. Fizemos uma oficina presencial com todos os cuidados possíveis. Higienizamos todas as máscaras e deixamos uma máscara para cada ator. Então essa máscara, a pessoa pegava no início, colocava o nome no saquinho e só ela manuseava, ninguém mais podia tocar naquela máscara. Ela quem a higienizava, limpava, guardava. Claro que a gente teve que adaptar muito a metodologia em sala de trabalho, porque a gente sabia que não poderia ter contato e a todo momento pedíamos que se distanciassem, porque a tendência era juntar. Foi uma experiência que nos limitava, mas que também estimulava encontrar outros canais para atuação e, nesse sentido, foi muito rico. A

gente também está trabalhando com um núcleo de pesquisa ao longo da pandemia totalmente virtual, mas que também tem sido uma experiência difícil, embora tenha alimentado o lugar de troca e experiência(...)Eu não sei te responder essa pergunta, a gente vem fazendo tentativas do que a gente acredita ser essencial nesta outra forma que tá sendo por enquanto, a única forma de se relacionar. Eu, particularmente, tenho achado muito difícil trabalhar máscara através de vídeo, estar trocando com alguém assim. É claro que vamos encontrar alternativas, mas não é a mesma coisa. A mesma coisa nunca vai ser, vai ser outra coisa. Vai ser melhor ou pior, vai ser o caminho a gente vai encontrar. Pois que é essência do teatro acontecer de forma presencial, então vai virar um outro nome, outra coisa. O teatro pra mim é presença, o teatro se dá num aqui e agora na presença. Não é uma coisa que eu gravo e apresento ou que se estabelece através de um vídeo. Eu não sei se sou das antigas, mas o teatro pra mim, é essencialmente presença. É que nem a gente falar desse contato com a natureza, eu sinto tanta falta! Agora eu tenho oportunidade de estar em um lugar que é próximo à natureza, eu olho a janela e vejo montanhas, árvores, ando com o pé no chão, no mato, é outra coisa que eu falar sobre a natureza sem estar em contato com ela. Vem sempre uma imagem de quando era criança...tinha um filho do amigo da minha mãe e a gente ia na fazenda que era dos meus avós quando éramos pequenos. E essa criança nunca tinha visto uma galinha de verdade na vida, quando a viu, passou o dia inteiro atrás dela de tão fascinante que era. Essa relação, por mais que você estabeleça através do vídeo, a textura, o cheiro, sei lá, outros sentidos vão nos tornando atrofiados na nossa potência de sentir, que só o presencial nos permite. Sentir de forma mais íntegra. Eu acho que é o mesmo quando vamos ao encontro da natureza, porque você é natureza também, você não está à parte dela, quando você se reconhece nela de fato, você se sente mais vivo, mais sensível, você abre outros canais. Acho que o teatro presencial é um pouco isso, é ir ao encontro da natureza do outro.

Flávia- Mudando um pouco de assunto, gostaria que você falasse um pouco do trabalho que o Moitará vem realizando junto aos deficientes auditivos.

Rettl- “Palavras Visíveis” é nosso ponto de cultura. É um projeto que começa em 2008, mas o desejo vem desde 2005. Eu tenho uma amiga, Luciana Quintanilha, que é diretora de uma escola de surdos, e ela sempre acompanhou o trabalho do Moitará. Ela levava um grupo de surdos pra assistir nossos espetáculos, e eles tinham uma empatia por nós. Teve um dia que ela me chamou para ver um ensaio deles, porque nesse grupo de estudos também tinham alguns deles que eram

atores. E eu fui. Ao assisti-los, fiquei curiosa e perguntei como se dava a formação de um ator surdo, como vocês fazem? E eles me responderam que chamavam um diretor, geralmente ouvinte, montavam um espetáculo, geralmente apresentado em associações de surdos ou escolas, e depois se desfaziam e montavam outros espetáculos. Aí eu perguntei se não havia nada voltado à formação ou capacitação do ator surdo? E sai com aquilo na cabeça. Pensei nas máscaras inteiras que não utilizam a voz, a palavra está no corpo, em toda a máscara enfim, mas nas máscaras inteiras isso enfatiza totalmente. As máscaras é um elemento pedagógico tão importante pro ator, será que pro ator surdo não pode ser uma ferramenta bacana? Conversei com Vinicius e com a minha amiga e resolvemos fazer um projeto. A gente fez esse projeto, não me lembro nem que edital era. A gente não ganhou o projeto e depois de dois anos, a gente recebe um email, que era a época dos “pontos de cultura”, dizendo que o nosso projeto tinha sido selecionado. Pensamos que poderia ter sido um vírus. Ai a gente liga para lá e eles dizem; “(...) não realmente a gente gostou do projeto, mas não pudemos contemplar”. Bem, a partir daí, enxugamos o projeto, porque a pretensão era grande, o adaptamos e demos início ao nosso ponto de cultura. Eu lembro que na época, a gente fez apresentação de uma palestra espetáculo pra mostrar para a comunidade o trabalho e teve uma pessoa que nos perguntou; “Esse projeto não é um daqueles que tipo vocês fazem alguma coisa de acessibilidade e depois vão embora não, né?” Eu sei que isso me marcou muito, porque era a época que estava começando a se conversar sobre acessibilidade, e eu respondi; “Não esse projeto vai demorar três anos”. E estamos dez anos nessa história.

No início, a gente pensou em passar nossa metodologia para capacitar atores, ter ferramentas para desenvolver o trabalho, mas conforme você vai entrando nesse universo, descobrindo a cultura surda, você também conhece as dificuldades que eles passam, a libra como primeira língua *mater* e o aprendizado passa a ser mútuo. Passamos a nossa experiência e eles começaram a nos ensinar a língua deles. Deste modo, estabelecemos uma troca que surgiu a partir de uma necessidade. Aí você pensa; como uma pessoa surda vai entrar numa faculdade de teatro? Que material didático ela vai ter com acessibilidade? O que é acessibilidade? Acessibilidade é pra quem? Pra gente dizer que tá fazendo acessibilidade? Essa forma de acessibilidade supre as necessidades desse grupo de pessoas? O que era inicialmente nosso projeto se transformou num programa. Demos curso de elaboração de projetos, por exemplo, porque não adianta formar um ator surdo, apenas, você tem que apresentar o mercado de trabalho. E aí surge outra pergunta; existe um mercado de trabalho para um ator surdo? E a gente caminhava dentro de nossas limitações. A gente tinha essa amiga que fazia orientação

pedagógica, mas o buraco era muito grande no sentido de tudo que tinha que fazer, porque não tinha quase nada feito, seja relativo a material didático ou mesmo ao acesso deste material. Chamamos algumas pessoas, pra falar sobre mudras indianos, que a gente achou um *link* bacana com a questão das libras, o Zeca Ligiéro, para dar curso de performance. E outros grupos que a gente tinha contato para dar curso para eles e trocar experiências. Assim vem sendo o trabalho do “ponto de cultura”; há dificuldades, mas por outro lado também vimos progresso, porque os surdos têm um movimento muito grande na educação. Tem o “letra libras” em Florianópolis, um movimento muito grande na educação, e agora eu sinto que estão adentrando cada vez mais na cultura. O Itaú Cultural, por exemplo, cria formas de acessibilidade muito interessante, o MASP também tem essa relação com acessibilidade. E hoje já tem atores do ponto de cultura, que realizam trabalhos com ouvintes, outros que estão dando oficina, pessoas que foram estudar na Universidade de Florianópolis. A discussão é outra sobre acessibilidade, apesar que eu acho que no Brasil, ainda tem muita coisa a se fazer. No último espetáculo que eu fiz, que chama “A Busca”, a gente faz uma versão agora com um ator intérprete dentro da cena, você viu né? Uma discussão que a gente tinha sobre acessibilidade no teatro, em que o intérprete permanecia em um dos lados do palco e a cena acontecendo do outro, e o espectador surdo jogando ping-pong entre entender e sentir. Já existe uma universidade de teatro nos Estados Unidos, IVT na França, com o surdo em cena. O Brasil está muito aquém, infelizmente. Acho que as universidades, as escolas, enfim, têm que pensar sobre essas questões e criar materiais, cursos, formação e mercado para esses profissionais. E quem tem que falar sobre isso é o surdo, é a pessoa surda quem tem que se colocar. Às vezes chamavam a gente para falar sobre acessibilidade, e eu respondia, que não, que tem que ser um surdo para falar sobre isso. Por mais que a gente conheça, a gente não vive isso. Eles sabem da necessidade, o que é necessário. E eles têm coisas lindas, como o dicionário binocular, que é uma linguagem que utilizam nas cenas. A gente desconhece a cultura surda, a gente desconhece. Eu acho que essa diversidade tem que gerar projetos bilíngues, criar cada vez mais uma troca de forma horizontal, mesmo, sabe?

Flávia – Sim a entendo e não restringir acessibilidade como item para ganhar projetos em editais.

Rettl- Exatamente isso que temos que discutir; qual a qualidade dessa acessibilidade? Porque não é só você colocar e fazer formalmente uma acessibilidade. Até essa palavra “inclusão” os

surdos discutem um pouco, porque eles já estão incluídos, não é incluir, uma vez que já estão juntos, né? É dar voz. Eu acho que a gente tem que dar espaço para eles, né?

Flávia- Sem dúvida, Érika. Mas foi muito importante e potente o projeto que realizaram, além de sensibilizar muito.

Rettl- Eu acho que mexe muito com a gente, porque aprendo muito com eles, até de nos reconhecer no sentido de como agrega-los. É outra experiência de corpo, de sentidos. Estou começando a pesquisar sobre um projeto, e estou tendo um contato com uma antropóloga que ela faz um trabalho com mulheres cegas também e a gente até estava conversando; “(...)poxa, esse trabalho seria bacana, se desde o início incorporássemos a acessibilidade. Então a ideia desse trabalho é levar em consideração esses universos sensoriais para que essa diversidade, ou pelo menos alguns, a gente consiga abarcar, contemplar em nosso projeto desde o pensamento original. A diversidade já está na sua forma de pensar, de conceber...

Flávia- Esbarramos novamente nos editais, que precisam contemplar cada vez a representatividade de artistas deficientes.

Rettl- Sim.É por isso que é importante pensar nessa rede, porque a gente sozinha não consegue dar conta. Por isso que é importante dar voz, porque tem que fortalecer essa rede de discussão no âmbito da academia, no social, de todos, o artístico, o cultural, da casa do trabalho, lá no médico que vai atender essa pessoa. Essa discussão tem que ser trazida. Porque é só assim que a gente vai poder ter a diversidade, trocando de fato, porque senão a gente vai ficar só no nível estético da coisa, e não dá para ser apenas isso, fazer o “formalzinho”. Decididamente não pode ser.

Em um festival da diversidade, de pessoas com deficiência, teve uma frase dita que achei linda; “Esse festival não é porque essas pessoas são deficientes, é porque elas são artistas. Elas estão aqui porque elas são artistas(...). Elas estão ali porque elas têm capacidade para estar”. Isso também é uma discussão que temos no ponto de cultura; “a gente não quer ouvir que você é bonitinho porque é surdo, não! Você é um artista e está trabalhando para isso. Então estamos aqui pela capacidade de ser, de agir sobre isso. A gente não quer estar num lugar, que nos chamem de coitadinhos”. Têm pessoas que estão ali, que trabalham, se dedicam e desenvolvem um trabalho e é isso que tem que ser olhado.

Flávia- Quais são suas expectativas, enquanto pesquisadora, artista, mulher?

Rettl- Cada vez mais diminuir a dicotomia do que se fala, do que se sente, do que se pensa, sabe? Esse lugar dessa integridade. Eu sempre entendo a obra como uma consequência de um processo de trabalho. Os espetáculos do Moitará foram consequências de projetos de sala de ensaio de trabalho. Quando eu falo de trabalho hoje, engloba muito mais que a vida e levar a cena aquilo que realmente tenha sentido, cada vez mais. Confesso pra você que eu estou num momento que eu não penso fazer dez mil trabalhos ou dez mil coisas, mas que o processo criativo me transforme, e que seja um processo criativo que não seja apenas um processo criativo externo, estético, mas que ele venha de um sentimento muito profundo em relação à vida, ao modo de ser e estar nela, na vida. Acho que o que eu busco cada vez mais... acho que não é à toa que eu esteja chegando num lugar mais próximo, que tem a natureza, um lugar que seja cada vez mais essência, que tenha o poder de cada vez mais de síntese nesse sentido. Porque a vida precisa desse olhar feminino, desse olhar do cuidado, que o Leonardo Boff traz, esse lugar de cuidar, mas não no sentido de lugar do frágil, mas no lugar de entrelaçar as coisas com mais consciência, com cuidado, com acolhimento, compartilhamento. Eu acho que o meu momento de pensar mulher, pensar atriz e o que eu posso contribuir nesse momento, talvez é trazendo cada vez mais esse lugar sensível que alimente esse ponto. Que a gente crie uma conexão mais sensível, com a vida com o outro, com o planeta, com nós mesmos e que a gente maltrate menos. Eu acho que é isso que eu busco, cada vez mais pra mim e pra o que eu faço e nas coisas que eu faço. Pelo menos estou tentando fazer e eu acho que agora mesmo estou me envolvendo com um trabalho sobre ancestralidade feminina, que faz parte da trilogia, que seria o terceiro trabalho, que é o lugar que eu quero entender sobre “o que essa ancestralidade deste feminino?”. E eu estou dizendo no sentido dessa matriz do feminino que todos nós temos, até porque eu não posso pensar o feminino sem ter o masculino, no sentido da máscara neutra, nesse equilíbrio. Porque para mim o equilíbrio é movimento e não estático. E como é que eu trabalho nesta questão dessa ancestralidade? Como ela mostra esse saber? Como ele se apresenta na nossa sociedade? De que forma ele resiste? Ou de que forma ele é suprimido? Ou qual é a potência e a necessidade dele? Acho que não é à toa que o mundo esteja olhando para o feminino e o feminino esteja querendo cada vez mais voz, né? Está precisando desse equilíbrio mesmo na vida, né? E eu acho que a gente, enquanto mulher, tem que ir em busca dessa essência também, dentro de nós, cada vez mais, pra poder devolver à vida, sabe? Fazer com que esse

movimento gire um pouco mais rápido porque tá precisando. E eu estou um pouco nesse movimento de mexidas e transformações e busca... e essa busca é eterna... não vai ter fim nunca...

E neste sentido, a máscara pode ser qualquer coisa. Pode ser assexuada, pode ser e ter todos gêneros, enfim...isso que me encanta é essa multiplicidade. Não há limites com ela. Ela está em todas as culturas, ninguém é igual a ninguém. E nesse sentido a máscara está muito lincada à humanidade, a gente personaliza de alguma forma essa multiplicidade que há em nós, então eu acredito que dentro de nós, nós tenhamos muitos gêneros. Nós somos esse múltiplo também e acho que a máscara nos permite viver essa multiplicidade, viver essas potências. Não sei se a máscara não tem sexo, mas ela te permite vivenciar tudo, até o não sexo, sabe? Então, eu acho que ela é generosa para você viver essa gama de possibilidades. Por isso que às vezes eu acho que ela assusta tanto, porque ao mesmo tempo que ela restringe, ela é livre. Você escolhe aquela máscara ou ela é dada, não sei, mas há essa relação. Eu gosto muito dessa imagem, que entre você e a máscara, tem o entre e é nesse entre que tudo acontece. Porque ela não está aqui, nem em você nem o objeto, está no encontro, e esse encontro gera uma nova coisa, que não é nem você e nem o objeto sozinho, é do encontro que nasce a vida dessa personagem, e que pode ser tudo.

