

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-graduação em Artes da Cena

Gabriel Bodstein

**A CRIAÇÃO DE CORPOS-MÁSCARA:
processos, procedimentos e percepções**

Belo Horizonte

2023

Gabriel Bodstein

**A CRIAÇÃO DE CORPOS-MÁSCARA:
processos, procedimentos e percepções**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Prof. Dra. Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.07
B668c
2023

Bodstein, Gabriel, 1984-
A criação de corpos-máscara [recurso eletrônico] : processos,
procedimentos e percepções / Gabriel Bodstein. – 2023.
1 recurso online.

Orientadora: Bya Braga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Teatro de máscaras – Teses. 2. Representação teatral – Teses.
3. Máscaras – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses.
5. Teatro – Estudo e ensino – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GABRIEL BODSTEIN** Número de Registro **2021699409**.

Título: **“A criação de corpos-máscara: processos, procedimentos e percepções”**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes – Titular – UFRN

Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Titular – TU/UFMG

Belo Horizonte, 30 de outubro de 2023



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 31/10/2023, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Lopes da Silva Paulino, Professor Ensino Básico Técnico Tecnológico**, em 01/11/2023, às 09:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Melissa dos Santos Lopes, Usuário Externo**, em 03/11/2023, às 08:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 05/11/2023, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2759053** e o código CRC **6C676018**.

*Aos povos e forças invisíveis que guiam e
movem os caminhos*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Dra. Bya Braga, que me acompanhou nesta travessia com generosidade, afeto, compreensão e imensa dedicação.

À Gabriela Nepomuceno Cerqueira, companheira de vida e arte, pelo amor e apoio incondicionais.

À minha mãe, Nélia Maria Puccini Búrigo, e ao meu pai, Celso Luiz Figueiredo Bodstein, por serem portos seguros. Às minhas irmãs e irmãos: Karen, Telma, Sinuhe, Livia e Leonardo, por estarem sempre ao lado.

À Rita de Cássia Morais Nepomuceno Cerqueira e José Augusto Maia Cerqueira, pelo carinho de sempre, e pelo acolhimento na gestação deste projeto durante a pandemia.

À Fabiano Lodi e Henrique César Vieira, amigos-irmãos, entusiastas de todas as aventuras.

À Rogério Lopes, por soprar o caminho.

Aos parceiros e parceiras, artistas da cena que tanto me ensinaram ao longo das jornadas:

Tiche Vianna, por me apresentar, com sua especial sabedoria, a máscara teatral.

Esio Magalhães, Melissa Lopes, Darko Magalhães, Rogério Lopes, Marcos Becker, Aldiane Dalla Costa e Gabriela Cerqueira, por dividirem calorosamente a cena mascarada comigo tantas vezes (amo profundamente seres do palco como vocês).

Antônio Apolinário, Marcelo Onofri, Gabriel Gregghi, Maria Zuquim, Thomas Huszar, Alex Huszar, Max Huszar e Elisa Rossin, por contribuir com sua sensibilidade artística nas investigações e criações de mundos e espetáculos.

Aos artistas e às artistas que a máscara teatral proporcionou que eu encontrasse ao longo dos anos e que trouxeram aprendizados e experiências inestimáveis.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um memorial descritivo interpretativo sobre a atuação com a máscara teatral, refazendo o percurso artístico do autor em três processos criativos, objetivando identificar e refletir sobre os procedimentos cênicos adotados para a criação de corpos-máscara. A pesquisa é norteadada pela revisão e ampliação de saberes sobre a atuação com o uso deste objeto estético, contribuindo para o conhecimento sobre a arte de ator e atriz em estado de representação com a máscara teatral. A investigação é baseada fundamentalmente em documentais artísticos (diários de trabalho), referenciados na pedagogia e processo criativo da máscara desenvolvida pela diretora Tiche Vianna, no Barracão Teatro (Campinas/SP), aliados a estudos exploratórios bibliográficos. Inspirada no método da cartografia, a narrativa contempla experiências oriundas da aprendizagem da linguagem e da vivência do autor nos processos criativos dos espetáculos *Freguesia da Fênix* (2005), *Diário Baldio* (2010) e *A Vedete* (2015).

Palavras-chave: máscara teatral; corpo-máscara; atuação; aprendizagem.

ABSTRACT

This dissertation presents an interpretative descriptive memorial about acting with a theatrical mask, retracing the author's artistic journey in three creative processes, aiming to identify and reflect on the scenic procedures adopted to create body mask. The research is guided by the review and expansion of knowledge about acting using this aesthetic object, contributing to knowledge about the art of actors and actresses in a state of representation with the theatrical mask. The investigation is fundamentally based on artistic documents (work diaries), referenced in the pedagogy and creative process of the mask developed by director Tiche Vianna, at Barracão Teatro (Campinas/SP), combined with exploratory bibliographic studies. Inspired by the cartography method, the narrative contemplates experiences arising from language learning and the author's experience in the creative processes of the shows *Freguesia da Fênix* (2005), *Diário Baldio* (2010) and *A Vedete* (2015).

Keywords: theatrical mask; body mask; acting; learning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1:	Máscara neutra utilizada no Barracão Teatro	28
Foto 2:	Máscara neutra utilizada em oficina	29
Foto 3:	Máscaras inteiras expressivas utilizadas em oficina	37
Foto 4:	Máscara inteira expressiva utilizada em oficina	38
Foto 5:	Máscaras inteiras expressivas utilizadas em oficina	38
Foto 6:	Meia-máscara neutra utilizada no Barracão Teatro	41
Foto 7:	Meia-máscara de Pantalone utilizada em oficina	47
Foto 8:	Meia-máscara de Brighella utilizada em oficina	47
Foto 9:	Meia-máscara de Tartaglia utilizada em oficina	48
Foto 10:	Meias-máscaras de Brighella e Arlequino utilizadas em oficina ...	48
Tabela 1:	Quadro de máscaras do espetáculo <i>Freguesia da Fênix</i>	55
Foto 11:	Criação do corpo-máscara do General Fusel	58
Foto 12:	Criação do corpo-máscara do General Fusel	59
Foto 13:	Corpo-máscara do enamorado Marco Antônio	61
Foto 14:	Corpo-máscara do General Fusel	66
Foto 15:	Corpo-máscara do General Fusel	74
Foto 16:	Cena de <i>Freguesia da Fênix</i>	81
Foto 17:	Cena de <i>Freguesia da Fênix</i>	82
Foto 18:	Corpo-máscara de Lady	91
Foto 19:	Corpos-máscara de Lady e Cotoco	94
Foto 20:	Corpos-máscara de Cotoco e Lady	97
Tabela 2:	Quadro de palavras e repetições	98
Foto 21:	Cenografia de <i>Diário Baldio</i>	102
Foto 22:	Corpos-máscara de Lady e Cotoco	104
Foto 23:	Corpos-máscara de Lady e Cotoco	104
Foto 24:	Corpo-máscara da Vedete	111
Foto 25:	Corpo-máscara da Vedete	113
Foto 26:	Corpo-máscara da Vedete	117
Foto 27:	Cena de <i>A Vedete</i>	120
Foto 28:	Detalhe da cenografia de <i>A Vedete</i>	124
Foto 29:	Cena de <i>A Vedete</i>	125

Foto 30	Peça gráfica de divulgação de <i>A Vedete</i>	126
Foto 31:	Confecção de máscara	131
Foto 32:	Parte do acervo de máscaras do autor	131
Foto 33:	Cena de <i>Fora de si</i>	134
Foto 34:	Cena de <i>Fora de si</i>	135
Foto 35:	Cena de <i>Entre Mundos</i>	136
Foto 36:	Cena de <i>Entre Mundos</i>	136
Foto 37:	Oficina de máscara neutra	137
Foto 38:	Oficina de introdução ao teatro de máscaras	137
Foto 39:	Máscaras improváveis	138
Foto 40:	Máscaras improváveis	138

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	10
2	PONTO DE PARTIDA: O ENCONTRO COM A MÁSCARA NA PEDAGOGIA CÊNICA DO BARRACÃO TEATRO	15
2.1	Primeiro o corpo ou aquecendo as turbinas	15
2.2	A máscara no Barracão Teatro	21
2.3	O mergulho na neutralidade	24
2.4	Matrizes estruturantes da linguagem das máscaras	29
2.4.1	Angulação, lateralidade e triangulação	32
2.5	As máscaras expressivas e a composição corpo-máscara	34
2.6	A meia-máscara neutra e a voz como corpo sonoro	39
2.7	As meias-máscaras expressivas da <i>Commedia dell'Arte</i>	42
2.8	A criação de corpos-máscara	49
3	PARA TRÁS E PARA FRENTE: CORPOS-MÁSCARA A PARTIR DA TRADIÇÃO	51
3.1	Re (inventando) a <i>Commedia dell'Arte</i>	51
3.2	Identificando e atualizando as máscaras	53
3.3	A criação dos corpos-máscara do General Fusel e do enamorado Marco Antônio	56
3.4	As situações	67
3.5	Um acidente de percurso	70
3.6	Finalização da criação dos corpos-máscara do General Fusel e do enamorado Marco Antônio	73
3.7	Algumas considerações	78
4	AQUI E EM SI: O CORPO-MÁSCARA COMO SUA PRÓPRIA DRAMATURGIA	83
4.1	A dramaturgia da máscara	83
4.2	A criação do corpo-máscara de Lady	85
4.3	A confecção da máscara	88

4.4	<i>Diário Baldio</i> : quando a máscara é sua própria dramaturgia	95
4.5	Alguns apontamentos	105
4.6	O fechamento de um ciclo	108
5	UM MAPA VAZIO: CORPO-MÁSCARA A PARTIR DA QUIETUDE	110
5.1	Do silêncio ao corpo-máscara	110
5.2	Uma rota própria	127
6	REVERBERAÇÕES DA TRAVESSIA	129
	REFERÊNCIAS	139

1 - APRESENTAÇÃO

Esta dissertação em formato de memorial descritivo interpretativo é uma escrita apaixonada sobre atuação com a máscara teatral. Nela eu procuro refazer o percurso que trilhei como ator entre os anos de 2005 e 2015, que vai do meu primeiro contato e aprendizado na linguagem às experiências que tive nos processos criativos e na vivência em três espetáculos com uso de máscaras. É a narrativa do que se passou comigo e sua reverberação, em diálogo com outras vozes que se somam ao longo da jornada. Um relato crítico que se constitui de duas temporalidades sobrepostas: a da época em que os acontecimentos se deram e a do presente. O que as conecta são sete cadernos, também chamados diários de trabalho, onde registrei os processos criativos, descrevi procedimentos técnicos, transcrevi indicações e falas de criadores e criadoras, anotei frases ou palavras soltas que me ocorreram, levantei dúvidas, comemorei descobertas. Aos diários me reporte durante aqueles anos para tentar organizar o que se passava. Aos diários me enderecei nesta pesquisa para refazer as rotas, observar como e o que se deu, e, a partir delas, elaborar percepções. Esse movimento de idas e vindas, mediadas pelos rastros do caminho, configura a pesquisa. É, portanto, uma investigação que tem em seu cerne estar entre um lugar e outro, lá e cá. E essa natureza desenha uma pesquisa composta de travessias – a do ator-criador que atravessou um período de dez anos de práticas continuadas com a máscara, e a do pesquisador que tece um novo percurso ao recuperá-las e reescrevê-las.

Os acontecimentos aqui descritos começaram e se deram (a maior parte deles, mas não todos, como se verá) no Barracão Teatro, grupo teatral fundado em 1998, no distrito de Barão Geraldo, em Campinas – SP, coordenado pela diretora Tiche Vianna¹ e pelo ator Esio Magalhães². O Barracão é um espaço de investigação que tem como característica fundamental de seus trabalhos o teatro popular com base na máscara teatral, na *Commedia dell'Arte*, no palhaço, na improvisação e no aprofundamento da atuação como veículo de expressão cênica. Ao longo de seus vinte e cinco anos de existência, realizou mais de uma dezena de espetáculos e desenvolveu uma pedagogia própria de trabalho com a máscara, da formação à criação, sendo reconhecido como um dos principais expoentes da linguagem no Brasil.

¹ Tiche Vianna é diretora, atriz e pesquisadora. Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Cofundadora do Barracão Teatro.

² Esio Magalhães é ator e palhaço, formado pela Escola de Arte Dramática (USP). Cofundador do Barracão Teatro.

Foi lá que aportei no ano de 2005, aos 21 anos de idade, para um curso intensivo de *Commedia dell'Arte*, gênero que surge na Itália e que tem como principais características o uso de máscaras e a improvisação. Lá me deparei com a máscara teatral pela primeira vez. Um impacto difícil de se descrever. Talvez a palavra entusiasmo exprima, em sua alta intensidade de prazer e inspiração, a força do que se manifestou em meu corpo-mente naquele momento. Ali nasceu minha paixão pela prática e pela utilização deste objeto estético na cena, uma potente forma de expressão que guiaria meus passos por caminhos insuspeitos e abriria meus horizontes na vida e na arte.

À iniciação na linguagem sucedeu-se um primeiro processo criativo, no próprio Barracão Teatro. *Freguesia da Fênix* foi uma peça cômica dirigida por Tiche Vianna, baseada na *Commedia dell'Arte*, em sua estrutura dramática e nas tradições arquetípicas que originaram suas máscaras (*Arlecchino, Pantalone, Brighella* etc). Dialogando com as convenções italianas, investigamos alguns tipos sociais que compõem a cidade de Campinas e desenvolvemos uma comédia popular urbana brasileira, espelhada na cultura do interior paulista.

Nesta mesma época eu estava concluindo minha graduação em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas e vislumbrei na dupla condição, de ator e repórter, a oportunidade de experimentar um exercício de imersão: ao mesmo tempo em que eu trabalhava na montagem como ator, registrava cada etapa do processo de criação em um caderno para depois construir um relato jornalístico descrevendo o processo criativo. Esse material foi organizado no formato de um livro-reportagem (uma reportagem estendida) apresentado como meu trabalho de conclusão de curso: lá estava a descrição dos treinamentos com o elenco, dos exercícios técnicos, da criação da dramaturgia, dos improvisos, ensaios etc. No entanto, pela natureza do trabalho jornalístico que realizava naquele momento, não pude me aprofundar em muitos pontos que o meu lado ator gostaria de investigar, e muito do material documentado ficou fora do registro final de *Freguesia da Fênix – Reinventando a Commedia dell'Arte* (2005). Mas o desejo de retornar a essas anotações ficou evidente. E creio que ali surgiu a semente para fazer uma pesquisa acadêmica em artes, que se materializaria, pelo menos em parte, nas presentes linhas.

Entre 2006 e 2010, também no Barracão Teatro, empreendemos uma investigação sobre a dramaturgia da máscara que iria expandir os limites do referencial da *Commedia dell'Arte* para que novas máscaras, ligadas ao nosso tempo, pudessem surgir e nos mostrar como fazer um

espetáculo de máscaras no início do século XXI, no Brasil. O espetáculo *Diário baldio*, também dirigido por Tiche Vianna, nos reuniu em torno de duas meia-máscaras expressivas extraídas da observação de pessoas na cidade de Campinas: Lady (um ser andrógono) e Cotoco (um homem com deficiência motora e mental). De caráter tragicômico, a peça mergulhava no universo da bufonaria, em especial na paródia, para mostrar a relação de dois seres que buscavam, cada um à sua maneira, os elos de afeto que dariam sentido às suas existências.

Seguindo a jornada, em 2015 decidi ampliar meus horizontes com a máscara e fiz então um primeiro trabalho solo, já fora do Barracão Teatro, em busca de um caminho próprio na experimentação da linguagem. *A Vedete* era um exercício de imersão na solidão, uma peça com uma máscara inteira expressiva, sem o uso da palavra falada, focada na corporeidade e na imagem, em que eu investigava uma relação com a duração, com o tempo, com uma qualidade cênica eminentemente contemplativa, em que o espectador devia percorrer a obra por meio das atmosferas e sensações que eram propostas.

A partir da rememoração desses três processos criativos pousei meu olhar sobre aquilo que neles competia exclusivamente ao trabalho de atuação: a criação de corpos-máscara. Esta expressão, corpo-máscara, é comumente utilizada em diversos contextos por artistas que trabalham com a linguagem, mas pode trazer entendimentos diferentes em cada um deles. Aqui, parto da ideia de corpo-máscara como a composição que envolve o uso e a transferência das linhas expressivas de uma máscara teatral para o corpo do ator ou da atriz, que assume uma postura física específica chamada de eixo corporal, propiciando o nascimento de uma identidade singular, um ser apto a realizar ações orgânicas particulares, intencionais e verossímeis que expressem sua singularidade em relação a outros seres, a objetos e ao espaço que o circunda (VIANNA, 2023).

Revisitando meus diários de trabalho percebi que a cada montagem foram adotados procedimentos diferentes para a criação de corpos-máscara (embora alguns princípios comuns sempre retornem) e que o registro que fiz deles configura uma espécie de compêndio de práticas de atuação com a máscara teatral, um saber de experiência (BONDÍA, 2002). Estudá-los poderia fornecer caminhos para um maior entendimento do meu processo pessoal como ator-criador e pesquisador, da evolução da atividade de um grupo (nas montagens feitas no âmbito do Barracão Teatro) e contribuir para a ampliação do conhecimento sobre a arte de ator e atriz em estado de representação com a máscara teatral.

Parti então para o estudo das anotações nos diários com as seguintes questões norteadoras: quais foram os procedimentos técnicos adotados pela/para a atuação (pré-existentes ou inventados) de acordo com a proposta de mascaramento de cada montagem? Como foi a construção da corporeidade que deu suporte para cada tipo de máscara? Quais referências práticas e teóricas (para além da pedagogia do Barracão Teatro) dialogam com essas experiências e contribuem, problematizam, levantam e/ou elucidam questões relacionadas à investigação?

No entanto, a missão tornou-se mais complexa na medida em que os diários forneciam rastros deixados em meio às turbulências dos processos de criação em que, mais do que certezas, se desenham possibilidades, dúvidas e especulações. Assim, precisei ajustar minha posição, passando de observador que viria de um suposto ângulo de cima buscar algo finalizado e analisável, para alguém que vai ao encontro e se coloca ao lado, em situação, para navegar e fazer descobertas de mãos dadas, como criador. Impossível tocar os procedimentos técnicos sem considerar em profundidade o contexto em que foram desenvolvidos. Daí a necessidade de não somente extrair informações das anotações dos cadernos, mas de refazer os trajetos a partir dos indícios. Trata-se então de uma pesquisa-criação (KASTRUP, 2020) em que refaço os caminhos dos processos criativos para então descrever os procedimentos que originaram os corpos-máscara e aí então tecer percepções, na interseção entre passado e presente.

Essa escrita sobre processos, escrita em processo, me remeteu ao método da cartografia como inspiração para uma navegação aberta à produção de conhecimento como um trabalho de invenção, pois “conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (BARROS, PASSOS, 2020, p.31). Percebi então que a pesquisa já estava em curso, na realidade, desde a primeira linha anotada no primeiro diário de trabalho, em 2005 – “a cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra” (BARROS, KASTRUP, 2020, p.73) – e que o próprio processo de escrita da dissertação constituiria seu corpo, aqui nomeado memorial descritivo interpretativo, seguindo a pista de que cartografar é acompanhar processos (KASTRUP, 2020).

Assim, convido a leitora e o leitor a percorrerem comigo essa pesquisa-travessia sobre a criação de corpos-máscara que redesenha processos, revela procedimentos e tece percepções. Na primeira parte, intitulada *Ponto de partida: o encontro com a máscara na pedagogia cênica do*

Barracão Teatro, apresento a metodologia estruturada pela diretora Tiche Vianna em seus mais de trinta anos dedicados ao tema, pesquisa que foi publicada em livro neste mesmo ano de 2023³. Sirvo-me dos conhecimentos de Vianna e de minhas próprias experiências enquanto aprendiz e ator-criador do grupo, e amplio a conversa para dialogar com os ecos de outras vozes que estruturam o conhecimento sobre a máscara teatral e sua pedagogia, sobretudo no teatro ocidental. Na segunda parte, *Para trás e para frente: corpos-máscara a partir da tradição*, refaço o percurso do processo criativo do espetáculo *Freguesia da Fênix*, que é baseado na tradição da *Commedia dell'Arte*, e procuro desvendar os procedimentos utilizados para a criação dos corpos-máscara do General Fusel e do enamorado Marco Antônio. Na sequência, em *Aqui e em si: o corpo-máscara como sua própria dramaturgia*, mergulho na pesquisa sobre dramaturgia da máscara que realizamos no Barracão Teatro em busca de novas perspectivas para o mascaramento sem a referência da tradição italiana, e que desembocou no espetáculo *Diário Baldio*, de onde surge o corpo-máscara de Lady, um ser andrógino. Em *Um mapa vazio: corpo-máscara a partir da quietude*, dou passagem ao momento em que me aventuro em uma experiência solitária em busca de um caminho próprio na investigação da linguagem, e chego no corpo-máscara de uma velha Vedete. Entre General Fusel e Marco Antônio, entre Lady e Vedete, muitas veredas foram percorridas, muitas ondas foram e voltaram. Convido a leitora e o leitor a acompanharem esses movimentos comigo. Boa leitura!

³ *Para além da Commedia dell'Arte: a aventura em um barracão de máscaras*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

2 – PONTO DE PARTIDA: O ENCONTRO COM A MÁSCARA NA PEDAGOGIA CÊNICA DO BARRACÃO TEATRO

2.1 – Primeiro o corpo ou aquecendo as turbinas

No início do ano de 2005, movido por um misto de intuição, curiosidade e desejo de novas experiências, me inscrevi no curso de *Commedia dell'Arte* do Barracão Teatro, em Barão Geraldo, distrito de Campinas, cidade onde nasci no interior do estado de São Paulo. Já tinha algum conhecimento sobre esse fenômeno teatral, resquício da minha formação em escola técnica de teatro⁴ alguns anos antes, mas algo muito básico: o uso de máscaras e da improvisação, e o forte tom cômico. Do grupo eu havia assistido duas peças do repertório, *Ninguém*⁵, com uso de máscaras, e *A Julieta e o Romeu*⁶, espetáculo de palhaços, trabalhos que haviam gerado em mim alguma admiração, principalmente pelo impacto de ver as máscaras em cena, na primeira, e pela catarse do riso, na segunda.

Eu sabia muito pouco de como se daria o curso, mas gostava da intensidade da proposta: uma aprendizagem imersiva, com 80 horas de duração, ao longo de duas semanas. Aos 21 anos, era um momento em que eu me sentia imbuído de uma busca que orientasse meu caminho como ator. Vinha de uma formação técnica e experiências cênicas em grupos de teatro da cidade onde identificava uma tendência à comicidade e ao improviso como recursos possíveis a serem explorados como procedimentos atorais. Portanto, as poucas informações que eu tinha sobre o Barracão e seu curso eram tudo o que eu precisava para mergulhar.

Chegando ao espaço, um enorme barracão (antiga fábrica de bexigas), me vi ao lado de outras pessoas que, assim como eu, estavam interessadas em desbravar um universo novo. E para isso teríamos como guias a diretora Tiche Vianna e o ator Esio Magalhães. Eu ainda não sabia, mas o encontro com essas duas pessoas mudaria para sempre a minha relação com o teatro. Foram elas que conduziram meus primeiros passos na descoberta de um potente artefato: a máscara.

Mas antes de chegar na máscara eu e meus companheiros e companheiras de curso teríamos que trabalhar o nosso corpo. E como trabalhamos! Para sustentar uma máscara em cena era

⁴ Conservatório Carlos Gomes, curso técnico profissionalizante de formação de atores (concluído em 2001).

⁵ Direção de Tiche Vianna (1998).

⁶ Direção de Naomi Silman (1999).

necessário superar a organização corporal cotidiana, gerar uma nova disponibilidade física e uma nova qualidade de presença.

“Temos que intensificar nosso corpo até alterarmos nosso estado de consciência, para dilatarmos nossas percepções. Fazemos isso através de exercícios físicos que produzem mais energia do que o habitual, como se aquecêssemos as turbinas de um motor, capaz de nos fazer mais sensíveis e mais potentes fisicamente” (VIANNA, 2023, p. 98).

Assim, diariamente passávamos por uma série de exercícios que nos preparavam para o aguardado momento de encontro com a máscara. Descrevo abaixo duas dessas sequências, anotadas em meu diário de trabalho, às quais, na ausência de uma denominação dada naquele curso, tomo aqui a liberdade de nomeá-las como *despertar* e *enraizamento*.

No despertar, inicialmente deitávamos no chão e éramos orientados a concentrar a atenção na respiração. Começávamos movimentando de modo sutil a coluna, só aos poucos envolvendo as outras partes do corpo. Era um trabalho físico que tinha como imagem de referência abrir espaço entre os ossos do esqueleto e dilatar a musculatura: como se conseguíssemos fazer o corpo crescer. Precisávamos sentir a consequência muscular de cada estiramento e levá-la até o limite. Esse “despertar” aumentava em intensidade e saíamos do plano baixo, passando pelo médio até chegar ao alto. Ali realizávamos torções, oposições físicas (tronco para o lado direito, pernas para o lado esquerdo, por exemplo) e movimentos não cotidianos em ritmo acelerado, procurando ativar todas as articulações do corpo. Às vezes devíamos escolher uma parte do corpo para guiar o movimento e imaginar que havia um foco de luz saindo da parte escolhida, e que era essa parte que puxava o resto do corpo, vencendo uma atmosfera de grande resistência. De tempos em tempos recebíamos o comando de parar abruptamente: assim deveríamos perceber a energia conquistada e organizar a respiração para não a desperdiçar. Em seguida voltávamos à dinâmica anterior. E isso se repetia por diversas vezes.

Já no enraizamento, nos movimentávamos como se estivéssemos criando raízes, um andar que dividia o toque do pé no chão em ponta, metatarso e calcanhar (ou na ordem inversa). A imagem era a de uma árvore que tem a raiz na terra, mas que busca no alto o sol. O corpo devia então mostrar essa oposição entre terra e céu. Os pés e as pernas, enraizados, e o tronco, braços, pescoço e cabeça, buscando o alto. Caminhando pela sala nesse estado, cada pessoa deveria perceber as tensões e consequências musculares de seu corpo e trabalhar no sentido de relaxar

e tornar isso orgânico. Essa sequência de *enraizamento* era realizada em velocidades diferentes, às vezes mais acelerada e às vezes em câmera lenta.

Conforme as orientações recebidas, essas e outras práticas possibilitariam que nossos corpos se modelassem na medida em que os movimentos fossem sendo feitos, como se estivéssemos nos esculpindo em barro ou argila, abrindo espaços antes adormecidos e nos dando novas configurações físicas a cada instante.

“E se você me pergunta como esculpir a musculatura, respondo de um modo bem simples: contraindo e expandindo (apertando e afrouxando, se preferir) os músculos. Você pode torcer seu corpo como se fosse um pano. Pode brincar com o espaço através dos movimentos, movendo cada parte do corpo de modo independente; não use o corpo como se fosse um bloco único, perceba suas articulações, dobras, as molas flexíveis como tornozelos, metatarsos, joelhos e pulsos. Para cada movimento provocado, outros serão convocados simultaneamente para equilibrar o corpo. Procure perceber cada movimento, opondo a direção dos vetores de cada um em relação ao outro. Mantenha um fluxo contínuo, seguindo os impulsos gerados pelos próprios movimentos, como se o ar fosse muito denso e para deslocar qualquer parte de seu corpo fosse necessário empurrar, perfurar, penetrar, puxar o ar” (VIANNA, 2023, p. 102).

Como eu não estava habituado com aquele tipo de trabalho físico, nos primeiros dias de curso era difícil suportar por muito tempo a exaustão proposta nas sequências do despertar e do enraizamento e eu sentia tontura, náusea e dificuldade de respirar. Lembro de me retirar da sala em uma das práticas e de Tiche vir ao meu encontro, propondo que eu me tranquilizasse e encarasse o desafio de lidar com essa proposta de trabalho que iria exigir do meu corpo e da minha mente que quebrassem padrões de comportamento.

Acalmando a respiração e tranquilizando os pensamentos, fui conquistando, lentamente, ao longo dos dias, maior controle sobre o corpo, e comecei a surpreender-me com as novas percepções que descobria em cada exercício, como se novos espaços realmente fossem se abrindo internamente.

Todos os dias também fazíamos exercícios com corda. Sim, pular corda, como na brincadeira de infância. Mas aqui como analogia ao jogo cênico que iríamos experimentar em breve com as máscaras da *Commedia dell'Arte*. Assim, entrar na corda era como entrar em cena, saltar era a realização de uma cena/ação, e sair era concluir. Os batedores da corda precisavam ser alternados para que todos pudessem saltar, e isso obrigava todo o grupo a ficar atento aos bastidores da cena. Tudo iria depender da boa execução de cada uma das partes.

A célula básica era: entrar na corda, saltar determinadas vezes, sair, trocar de lugar com um dos batedores, e retornar à fila para concluir o jogo. As sequências iam sendo incrementadas até que os saltos passaram a ser dados em duplas, no sentido inverso da corda e com o uso de bastões de madeira (como cabos de vassoura) que deveriam ser lançados ao saltador no momento que este estivesse na corda, e depois devolvidos com precisão. A respiração ofegante devia ser controlada para que nenhuma energia fosse desperdiçada.

Terminada a sequência na corda, era a hora do lançamento de bastões. Nos espalhávamos pela sala e caminhávamos em diferentes velocidades e direções. Um bastão começava a ser lançado de mão em mão, desenvolvendo leveza e precisão. Aos poucos iam entrando mais bastões no jogo. Todos os participantes precisavam abrir o campo de visão, explorando o olhar periférico. Esses exercícios permitiam treinar integralmente o corpo para agir (ao lançar o bastão) e a reagir (ao receber o bastão). Por isso era importante experimentar diversas maneiras de lançamento do bastão: agachado, saltando, com força, sem força, com ele na horizontal ou na vertical, e sempre revezando os dois braços, para trabalhar com os dois lados do corpo.

Nas práticas com corda e bastões, nossos corpos eram colocados em estado de risco para ampliar nossa atenção e percepção (no exercício com a corda, um dos grandes desafios era saltar de olhos fechados, orientando-se apenas pelo som da batida da corda no chão), ao mesmo tempo em que desenvolvíamos maiores destrezas: a habilidade de mover-se dentro de um espaço de tempo determinado (para entrar e saltar a corda), e de precisão (ao lançar e receber bastões). Além disso, ampliávamos a capacidade de realizar movimentos com menor esforço e maior rendimento físico, o que, segundo Tiche e Esio, seria importante ao portar a máscara mais à frente. A noção de jogo colocada nas práticas com a corda e os bastões era muito gostosa (para além dos riscos e objetivos envolvidos) e desenvolver as habilidades propostas foi nitidamente mais orgânico.

Lembro que um estado de alegria permeava todas as horas de trabalho que eu vivi no Barracão. Naqueles dias, além da palavra máscara muitas outras passaram a fazer parte de um léxico para ser redescoberto: corpo, respiração, presença, movimento, energia, ação, reação... eram tantas! E eram palavras que ganhavam materialidade no corpo, no tempo e no espaço. Aprender essas dinâmicas de trabalho corporal era aprender um novo vocabulário para ser e estar no mundo.

Era redescobrir-se. E as dores musculares, bolhas nos pés e litros de suor eram apenas efeitos colaterais desse redescobrimento...

E assim começou minha aventura rumo à máscara teatral!

Esse relato apresenta um pouco do caminho proposto naquela época pelo Barracão Teatro para a construção de um corpo apto a portar e compor cenicamente com a máscara teatral. Relaciono essas práticas com a construção de um estado cênico de que nos falam diversos pedagogos, artistas e investigadores da arte teatral no século XX, principalmente a partir de Stanislávski, que acreditava que o treinamento cotidiano do ator poderia gerar um novo comportamento adquirido, uma *segunda natureza artística*⁷. Ela se refere a um estado psicofísico não-cotidiano.

O acesso a essa *segunda natureza artística* se dá por um trabalho pré-expressivo que pode ser definido “como aquele em que o ator constrói e dirige sua presença em cena, antes mesmo dos seus objetivos finais e dos seus resultados expressivos, e independentemente deles”. (RUFFINI, 2012, p. 62). Nesta etapa, o ator ou atriz realiza um trabalho sobre si, como afirma Burnier:

“Se por um lado o ator necessita de técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um *corpo-em-vida* (Barba, 1993, p.7), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe” (2009, p. 19).

Eugênio Barba, no campo de sua antropologia teatral⁸, postula que o fluxo de energia que caracteriza um comportamento cotidiano precisa ser dilatado para que as tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente no dia-a-dia aflorem no ator, tornem-se visíveis e imprevistas:

⁷ No artigo *A segunda natureza do ator – Stanislavski e William James* (2014), Rose Whyman expõe a relação entre o que o diretor russo tem a dizer sobre a aquisição dessa segunda natureza e a discussão sobre o papel do hábito na aprendizagem do psicólogo William James. Ao que tudo indica, Stanislavski passa a utilizar o termo *segunda natureza* ao entrar em contato com as teorias científicas da época sobre os hábitos adquiridos.

⁸ “Antropologia teatral é o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (BARBA, 1993, p. 23).

“O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para o espectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo” (BARBA, 2012 p. 52).

Dessa forma, quando Vianna fala de um corpo “imantado, energizado, ampliado” (2023, p. 103), compreendo que sua proposta vai ao encontro às ideias dos autores acima citados e é assim que, em sua condução, busca proporcionar aos aprendizes situações em que estes possam explorar ao máximo suas potencialidades corpóreo-mentais, seja por meio de exercícios de dilatação energética e muscular, seja em práticas acrobáticas, com cordas e bastões. O que se busca é o desenvolvimento de uma consciência corporal “que permita o jogo, o risco, o erro; uma consciência criança, uma consciência de artista, que, atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto” (AZEVEDO, 2019, p.136). Assim, o ator ou atriz,

“ao experimentar o equilíbrio e o desequilíbrio, a luta e o abandono à força da gravidade, a tensão e o relaxamento, a fluência livre ou controlada, o movimento e a pausa, a ligeireza e a lentidão, poderá ir percebendo (se estiver consciente de sua respiração) o centro armazenador de energia, o motor de seus movimentos” (AZEVEDO, 2019, p. 149).

Por conhecer o motor de seus movimentos, o ator passa a agir com mais consciência, em uma situação extracotidiana (BARBA, 1994) que alia corpo e mente de forma indissociável. Nesse sentido, as atividades físicas são também uma investigação sobre os nossos processos mentais, “são fundamentais para quebrar os bloqueios corporais do ator, eliminando suas resistências, muitas vezes psicológicas, e permitindo que os impulsos internos, advindos da imaginação, se manifestem exteriormente por meio das ações físicas”. (KAMLA, 2014, p. 32). Nessa precipitação, o corpo da atriz e do ator, “no instante em que é possuído pela ambição estética, transforma-se em outro corpo, corpo-mágico, não mais a serviço de sua realidade pessoal, mas de outra, pura ficção” (AZEVEDO, 2019, p. 145).

Assim, por meio do trabalho pré-expressivo, atadoras e atadores acessam uma *segunda natureza artística* que concilia *corpo-em-vida* e *corpo-ficção*, um corpo-mente cênico, presente, energizado e disponível para a criação teatral.

2.2 – A máscara no Barracão Teatro

Antes de dar prosseguimento à minha narrativa memorialística, acredito que seja importante fazer um breve desvio com o objetivo de apresentar o contexto histórico, artístico e pedagógico no qual está inserida a prática do Barracão Teatro com a máscara e a partir do qual inscrevi minha trajetória. Esse enquadramento delimita um campo de estudos específico sobre a prática com a máscara teatral, no âmbito das artes cênicas, no teatro brasileiro.

A incidência de máscaras remonta às origens da humanidade e estudá-las pode nos levar a um território amplo e inesgotável. Não podemos ignorar a importância das máscaras nos rituais e nas festas das sociedades tradicionais e originárias, na antropologia, na etnografia, na cultura popular, no carnaval, na história da arte e, é claro, no teatro, do oriente ao ocidente (basta citar, por exemplo, o teatro Nô, o teatro Balinês, o teatro Grego e a *Commedia dell'Arte*). No entanto, explorar todas essas veredas não é nosso intento neste trabalho.

Aqui é importante resgatar que, desde que utilizada como disfarce para auxiliar o homem ancestral na caça ou como objeto sagrado em rituais e cerimônias coletivas, a máscara e o mascaramento sempre carregam em si uma ideia de transmutação (AMARAL, 1993, p. 25). Em qualquer parte dos cinco continentes “essa utilização mais larga das máscaras, e não restrita à prática artística, remete a algo comum na comunicação com outras dimensões simbólicas ou espirituais” (ASLAN *apud* Leite, 2012, p. 92).

A essa operação de sair de si em direção a um outro, reconhecida originalmente nas experiências de transe e possessão (MEAD *apud* LOPES, 2011, p. 31), podemos traçar uma aproximação com a própria natureza da atuação em teatro e, ao que objetivamente nos interessa no âmbito desta pesquisa, o uso da máscara em cena por atrizes e atores. Aqui, consideraremos que o ato de calçar a máscara pressupõe “uma metamorfose que se opera no corpo do ator” (COSTA, 2011, p. 15) por meio de uma *segunda natureza artística* conquistada pelo treinamento corpóreo-mental e pelo domínio de códigos específicos da linguagem.

No teatro ocidental, tal abordagem remete a um percurso histórico que se inicia no final do século XIX, quando há um efervescente movimento de retomada da máscara que perdura ao longo do século XX. Essa volta diz respeito à redescoberta deste elemento que, após cair em

ostracismo com a decadência da *Commedia dell'Arte* em detrimento do teatro erudito da renascença, atraí novamente o interesse de artistas engajados em renovar a arte teatral.

Esse levante se deve inicialmente pela influência das experiências artísticas de movimentos de vanguarda como o simbolismo, o dadaísmo, o cubismo e o futurismo (MACHADO, 2019). A partir deste momento, por meio da reafirmação do acontecimento teatral como convenção, chegamos em propostas estéticas em que fazedoras e fazedores de teatro servem-se de máscaras como elementos cênicos que permitem alcançar uma construção teatral mais livre dos parâmetros da realidade que então imperavam sobre a cena.

Artistas como Gordon Craig⁹, Meyerhold¹⁰, Jacques Copeau¹¹, Étienne Decroux¹² e Jacques Lecoq¹³ são alguns dos nomes que elaboram caminhos que favorecem novos pensamentos sobre o teatro e, sobretudo, sobre a formação de um ator e uma atriz dotados de uma nova consciência para o uso do corpo, contrapondo-se à naturalidade, em favor da teatralidade. Há então uma orientação em buscar referências nos esportes, nas artes plásticas, na dança, na música e no teatro popular (em especial a *Commedia dell'Arte*). E a máscara aparece como um dos principais elementos disparadores dessas investidas. Podemos falar então de uma pedagogia da máscara que nos é legada por meio da experimentação e sistematização de metodologias de criação e formação de atrizes e atores para esta linguagem desde o final do século XIX.

No Brasil, os ecos dessas experiências chegam com maior ênfase a partir de meados dos anos 80¹⁴, através de profissionais que buscaram formações no exterior (principalmente na Itália e na França) ou, no movimento inverso, de artistas que visitaram nosso país e compartilharam obras e procedimentos por meio de apresentações e oficinas. Um dos primeiros estudos acadêmicos publicados aqui é a tese de doutorado da professora Elisabeth Pereira Lopes, intitulada *A máscara e a formação do ator* (1990). Lopes teve contato direto com Lecoq, além de experiências com máscaras na África e nos Estados Unidos. Seu trabalho torna-se referência para aqueles que se aventuravam neste território ainda pouco conhecido, assim como as práticas da professora Maria Helena Lopes, no Rio Grande do Sul, também baseadas em Lecoq.

⁹ Edward Gordon Craig (1872-1966), diretor, ator, cenógrafo e produtor de teatro inglês.

¹⁰ Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), diretor, professor e ator russo.

¹¹ Jacques Copeau (1879-1949), diretor, autor, dramaturgo e ator francês.

¹² Étienne Decroux (1898-1991), ator, mímico, professor e diretor francês, criador da mímica corpórea.

¹³ Jacques Lecoq (1921-1999), ator, mímico e professor de teatro francês.

¹⁴ Embora existam por aqui experiências com máscaras e mascaramentos anteriores a este período, não me atenho a elas em função do recorte temático desta pesquisa e da necessidade de estabelecer um marco temporal relacionado às influências diretas no desenvolvimento da prática e da metodologia do Barracão Teatro.

Em 1985, a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD) recebe o italiano Francesco Zigrino¹⁵ para dirigir uma montagem de *O Arranca Dentes* baseada nas técnicas da *Commedia dell'Arte*. Sua vinda mobiliza uma legião de aprendizes que posteriormente iriam difundir a pedagogia de atuação com máscaras por aqui. Entre as alunas da turma estava a (futura) diretora Tiche Vianna, que depois embarcaria para a Itália para aprofundar-se na investigação da confecção de máscaras e da *Commedia dell'Arte*.

A utilização e pesquisa da máscara ganha fôlego a partir deste período em grupos como Moitará (RJ), Fora do Sério (SP), Oi Nós Aqui Traveiz (RS) e Stravaganza (RS). A partir dos anos 2000 surgem diversas publicações de pesquisas em caráter artístico-acadêmico (ACHCAR, 1999; ANTUNES, 2018; BARBOSA, 2016; BRAGA, 2013, 2023; BRONDANI, 2012; CARMONA, 2021; COSTA, 2011, 2014, 2021; FIGUEIRA, 2018; KAMLA, 2014; LEITE, 2012; LINARES, 2010; LOPES, 2011; PAULINO, 2011; ROSSIN, 2013, 2019; SACHS, 2004, 2013; SANTOS, 2015; SILVA, 2019; VIANNA, 2023)¹⁶.

Progressivamente há uma série de coletivos que escolhem a linguagem da máscara como motor de seus trabalhos. Alguns deles são: Cia dos Bondrés (RJ), Amok (RJ), Clã Estúdio das Artes (SP), Centro de Pesquisa da Máscara (SP), Desembargadores do Furgão (SP), Máscara em Cena (RS), Teatro e Cidade (BH) e Teatro Público (BH), entre tantos outros, além de núcleos de pesquisa continuada, como o da Escola Livre de Santo André (SP). Nos ambientes de formação (cursos de graduação e técnicos espalhados pelo país) e no seio dos grupos surgem diversas reelaborações e contaminações de procedimentos para o trabalho com a máscara.

É importante apontar que, para a finalidade desta pesquisa, não irei adentrar no estudo do uso da máscara nas festas e brincadeiras populares que transbordam em sua riqueza e multiplicidade pelo território brasileiro, e do uso sagrado e ritual pelos povos originários. Vou me restringir ao estudo da atuação com a máscara em processos criativos no contexto em que estão inseridos os trabalhos que serão analisados ao longo dos próximos capítulos.

¹⁵ Diretor italiano especializado em *Commedia dell'Arte* e em *Clown*, estudou diretamente com Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Em sua permanência no Brasil, no início da década de 80, especificamente em São Paulo, realizou montagens nas quais introduziu essas linguagens, como *Pinóquio* e *Esperando Godot*, além de atividades formativas em escolas como a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e a Escola de Arte Dramática (EAD). Há uma dissertação de mestrado de Leslye Revely dos Santos (2007) que investiga a pedagogia, as atividades e influências de Zigrino no teatro paulistano.

¹⁶ Publicações com que tive maior contato no desenvolvimento desta pesquisa.

Voltando ao Barracão Teatro, especificamente no momento em que me encontrei com ele, em 2005, sua prática estava direcionada para duas frentes, formação e criação, tendo a máscara como principal elemento. Para isso, Tiche desenvolveu uma pedagogia embebida de suas experiências anteriores. Após o encontro com o diretor Francesco Zigrino na Escola de Arte Dramática da USP, Tiche embarca para a Itália, onde aprofunda seus estudos. Primeiro aprende a técnica da confecção de máscaras em papel machê, no Alice Atelier (atual Firenze of Papier Machê), e depois aprofunda seus conhecimentos sobre teatro e *Commedia dell'Arte* na *Università Degli Studi di Bologna*. Retornando ao Brasil no final da década, passa a ministrar cursos e dirigir espetáculos em São Paulo, e integra os grupos *Le Maschera* e Trupe de Atmosfera Nômade, com quem aprofunda a pesquisa sobre a *Commedia*. A necessidade de formar os atores e as atrizes na linguagem para criar seus espetáculos faz com que comece a organizar os procedimentos e conhecimentos adquiridos até então, edificando um caminho próprio: um rígido treinamento corporal com uso de cordas, bastões e habilidades circenses (herança dos tempos de Zigrino), a decupagem de códigos para a atuação com as máscaras, o estudo e compreensão da dramaturgia e do jogo das meias-máscaras da *Commedia dell'Arte*. Em 1998 funda o Barracão Teatro, juntamente com as atrizes Adriana Valverde e Cláudia Zucheratto, e os atores Esio Magalhães e Marcelo Pinta.

2.3 – O mergulho na neutralidade

Na metodologia de Tiche Vianna a primeira máscara trabalhada é a neutra. Sua escultura propõe um rosto simétrico, que expressa equilíbrio, serenidade, e cobre a face inteira do ator e da atriz. Há apenas a abertura dos olhos e pequenos orifícios no nariz e na boca para a entrada e a saída de ar. Portanto, não há como emitir sons. A máscara neutra retira a expressão facial e a fala para obrigar o intérprete a explorar o potencial expressivo do seu corpo. Mais do que isso, permite a entrada em um modo de relação desacelerada com o tempo e o espaço, a “sensação física da calma” (LECOQ, 2010, p.69).

A origem da máscara neutra remonta a Copeau e sua escola, o Vieux Colombier, em Paris, nas primeiras décadas do século XX, onde ele inicia a elaboração de um percurso em que a máscara será instrumento fundamental para a formação do ator e da atriz. Ali, inicialmente Copeau propõe trabalhos com tecidos cobrindo o rosto dos atores, chegando posteriormente à criação de uma máscara rústica sem expressão, a qual dá o nome de máscara nobre. “Seu mais importante objetivo era “despir” o ator, apagar sua persona social e, assim, ajudá-lo a atingir

um estado maior de atenção” (LOPES, 2011, p. 35). Assim, conforme Copeau, “não é somente o rosto que se modifica, mas toda a pessoa, o próprio caráter dos seus reflexos” (COPEAU *apud* COSTA, 2014, p. 125).

Jacques Lecoq dá continuidade às experiências de Copeau e, com a ajuda do escultor italiano Amleto Sartori, chega na forma da máscara neutra como popularmente a conhecemos, confeccionada em couro, e cuja pedagogia e legado perdura desde a fundação da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em 1956, até os dias de hoje. Seus exercícios com a máscara neutra são estruturados como porta de entrada à linguagem da máscara:

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

O primeiro esforço é animá-la, fazer com que a máscara neutra “seja vista como ser vivo e não como objeto colocado no rosto” (VIANNA, 2023). Uma máscara teatral (qualquer que seja) depositada sobre uma mesa, imóvel, é um objeto decorativo, de contemplação. Ao ser colocada no rosto, precisa de um corpo justo que lhe dê vida de forma orgânica. Mas como dar ânima a uma forma neutra, supostamente em equilíbrio, que não sugere um quem, que age no tempo e no espaço no frescor de uma primeira vez? Foi o que pensei quando vi uma máscara daquela pela primeira vez.

A neutra propõe esse importante desafio. É como um portal que se abre para um novo modo de ver-ouvir-sentir-estar no mundo. Nas primeiras experiências, sentia-me bloqueado. Estamos muito acostumados a nos comunicar através da expressão facial, dos gestos cotidianos e da fala, estamos mergulhados em nossas individualidades. Ao calçar essa máscara, era como se eu fosse impedido de agir naturalmente (e o propósito era esse mesmo!). No entanto, aqui, o estado de dilatação e disponibilidade conquistado no trabalho físico pré-expressivo revela-se de fundamental importância. Com a neutra, precisamos agir a partir dos impulsos de um corpo/mente que está em seu ponto de partida, um corpo preparado para se tornar qualquer outro corpo.

“Ser máscara pressupõe uma entrega ao incomum. Ser uma máscara neutra, então, é uma entrega ao abandono de tudo que você conhece e que o representa. É um desprendimento de qualquer coisa que o defina como uma individualidade. Ser máscara neutra é simplesmente (como se fosse simples!) estar presente, intenso e vivo. Nesse estado e nessa intensidade, através de seus corpos, artistas da cena tornam-se outros seres, outras singularidades” (VIANNA, 2023, p. 50).

Percebi, na prática, que o desempenho com esta máscara está relacionado à abertura para reagir ao mundo, mais do que propor qualquer coisa. É uma máscara curiosa e interessada, que só conhece o que está imediatamente diante de si. Vive somente o presente. E esse estado que podemos chamar de inaugural nos remete à ingenuidade da infância, naquilo que ela tem de lúdico e espontâneo. A máscara neutra “nos ajuda a ter liberdade” (GAULIER, 2016, p. 43) pois, sem julgamento de valor, simplesmente experimenta o mundo.

Os exercícios colocam a máscara neutra para vivenciar passagens em paisagens naturais: atravessar uma floresta, caminhar em uma praia, observar o pôr-do-sol do alto de uma montanha etc. Como ela habita cada um desses ambientes, como seu corpo reverbera a sensação de pisar a grama, a areia da praia, ao mergulhar na água corrente, ao avistar algo ao longe ou muito perto de si? Tudo isso sem ter vivência anterior.

É um trabalho de muita sensibilidade e muita calma. Adentra-se em um outro tempo, de configuração dilatada, lenta, onde cada movimento tem sua importância, que envolve integralmente o nosso corpo, em que “tudo que não é essencial sobressai negativamente, e torna-se excedente” (COSTA, 2021, p 95). O tempo da máscara neutra é muito particular, oposto ao nosso cotidiano acelerado, e fica nítido quando perdemos essa qualidade no trabalho: imediatamente quebra-se a ilusão de existência da máscara como ser vivo no espaço e assistimos ao conflito entre o ator ou a atriz e o objeto colocado no rosto.

Com a máscara neutra busca-se a transferência, o vir a ser os elementos. Essa é uma dinâmica que consiste em apoiar-se na dinâmica da natureza e das matérias, com o intuito de interpretar melhor a natureza humana (LECOQ, 2010). “Buscar ser constitui um conceito fundamental no trabalho com a máscara neutra, quando se joga não se representa um estado, mas ser o que se propõe ou experimentar a alegria de sê-lo” (COSTA, 2014, p. 126). Assim, no trabalho com os elementos da natureza, a máscara é a água, a terra, o fogo ou o ar. Tiche nomeia poeticamente esse procedimento como “paisagem em mim” (VIANNA, 2023). Experimentam-se diversas dinâmicas com esses elementos, a fim de verificar as mudanças que ocorrem no corpo do ser-

máscara. Por exemplo, com a água: seremos água de rio, água de um mar revolto na tempestade, água calma de um lago etc. E essas sensações são experimentadas através da modelagem corporal proposta por meio de nossa musculatura, estrutura óssea, respiração, velocidade, ritmo e imaginação. Desta forma, buscamos tornar visível o que é invisível.

Uma boa forma de iniciar os exercícios é focar na organização do corpo. Colocar os pés em posição paralela, joelhos flexionados, coluna ereta, bacia e ombros encaixados, braços soltos e relaxados. Após observar a máscara nas mãos por algum tempo, virar de costas e vesti-la cuidadosamente, procurando manter a respiração tranquila. Com qualquer máscara nosso olhar se altera, perdemos muito, senão totalmente, a visão periférica, e isso já nos coloca em estado de alerta: se enxergo parcialmente, preciso redobrar minha atenção.

Ao começar qualquer trabalho, aprendi que lançar-me no vazio, sem conceber absolutamente nada previamente, era mais interessante do que planejar um roteiro. Não antecipar é condição da experiência, uma abertura para o desconhecido (BONDÍA, 2002). Assim eu conseguia manter a atenção em cada movimento do corpo, na respiração, na musculatura, e seguir as orientações que chegavam de quem observava. Aliás, esse é um aspecto muito importante: é preciso confiar plenamente em quem conduz o trabalho, o olhar de fora (que, no caso, era o de Tiche). A máscara “faz apelo ao outro, é pelo olhar desse outro que ela se constitui” (COSTA, 2021, p. 169), seja do espectador, ou, no caso, da orientadora. Essa relação de entrega cria uma simbiose que coloca atuante e observador em jogo, em parceria, em relação, e nos liberta da enxurrada de pensamentos desnecessários que podem nos habitar ao longo do trabalho. Ao mesmo tempo, vale destacar a importância de observar outros atores e atrizes em exercício com a máscara, de nos colocarmos como observadores. Desenvolvemos um aprendizado do olhar que colabora muito para a percepção da máscara como acontecimento cênico.

A máscara neutra permite entrar em uma esfera de trabalho em que o eu é um outro, mas ainda não é um quem definido. Esse outro é um ser genérico, neutro (LECOQ, 2010). Aqui, não nos interessa saber quem é esse ser, mas como um corpo nos mostra suas afetações quando colocado em relação a algo ou a alguém. No entanto, é importante ressaltar que não se busca, com a máscara neutra, igualar ou uniformizar os corpos e performances das atrizes e dos atores, pois, segundo Tiche:

“cada corpo traduz em si, ou expressa, um aspecto próprio, evidenciado ao eliminarmos o rosto que o define como caráter particular; percebemos então que rostos iguais, “neutros”, definem corpos diferentes, uma vez que acentuam suas singularidades” (2023, p.52)

Desta forma, acredito que o trabalho com a máscara neutra é, essencialmente, um trabalho sobre si. Uma máscara de base, didática, um instrumento para adentrar a linguagem da máscara teatral. Uma máscara que revela o corpo e a singularidade de quem a veste, que permite o encontro com o que há de mais íntimo e verdadeiro em nós. “Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos” (LECOQ, 2010, p. 71).

Experimentar o estado neutro já é, por si, um grande mergulho. Mas a máscara neutra é passagem, é ponte para outras tantas máscaras e seres acontecerem em nós e no espaço. Ela nos apresenta um estado de máscara. Essa velha amiga está sempre à disposição e frequentemente retornamos a ela, em início de processos criativos ou mesmo como treinamento de gestos e ações. É ela quem nos lembra do que é essencial, da simplicidade, do vazio e da imobilidade que precede qualquer movimento com a máscara.

Foto 1 – Máscara neutra utilizada no Barracão Teatro. Criação e confecção (em couro) de Fernando Linares.

Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 2 – Máscara neutra utilizada em oficina. Criação e confecção (em couro) de Fernando Linares. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

2.4 – Matrizes estruturantes da linguagem das máscaras

A partir das práticas com a máscara neutra introduzem-se alguns códigos fundamentais para que uma máscara se expresse cenicamente e faça com que o público compreenda e acompanhe o que lhe acontece. Tiche denomina esses códigos como “*matrizes estruturantes da linguagem das máscaras*” (VIANNA, 2023, p.104). São elas: foco, interesse, ação, estados, velocidade e ritmo.

O foco é a primeira matriz. Para se relacionar com qualquer coisa, a máscara primeiro precisa ver essa coisa. Mas como uma máscara enxerga? Como já disse, ao portar a máscara uma transformação ocorre em nós. Nossa respiração, nossa presença e nossos movimentos se alteram, nosso corpo ganha uma dilatação extra cotidiana e adquire outra grandeza. Ao alcançar esse estado de máscara, não podemos mais vivenciar o mundo de forma comum. Assim, não podemos enxergar as coisas como faríamos habitualmente, apenas a partir do movimento dos nossos olhos.

A máscara é uma forma fixa colocada sobre o rosto e, para criar a impressão de que ela vive, é preciso movê-la. De nada adianta movermos os olhos por trás da máscara se não há um movimento externo de cabeça que acompanhe. Fazemos então uma “transferência” do nosso olhar: a direção para onde a máscara aponta, com o que ou com quem ela vai se relacionar, passa a ser determinada pela ponta do seu nariz, e não mais apenas por nossos olhos. O nariz é a parte externa mais projetada do objeto máscara, e é o movimento dessa forma no espaço, de maneira precisa, que irá indicar o foco de atenção para o espectador. Então é preciso ganhar consciência dessa transferência. Os olhos do ator ou atriz podem mover-se freneticamente, mas se a máscara permanece estática (se o seu nariz não aponta para algo ou alguém objetivamente no espaço), ela permanece imóvel e indiferente. O olho da máscara é a ponta de seu nariz.

“Focar é distinguir algo entre todas as outras coisas. Significa apontar o nariz de uma máscara na direção do que lhe interessa, como se iluminasse alguma coisa no meio de tantas outras. Esse é o modo como a máscara estabelece uma relação, ou seja: entre todas as coisas ao seu redor, uma delas lhe causa algum efeito, lhe provoca alguma reação, a afeta em especial” (VIANNA, 2023, p. 108).

Esse efeito ou afeto especial que a máscara nos mostra, decorrente da relação focal com algo ou alguém, é o interesse, segunda matriz estruturante da linguagem das máscaras. Após focalizar (com a ponta no nariz), veremos então o que lhe acontece, o desdobramento dessa relação inicial estabelecida. Para isso, procuramos responder a perguntas simples: a máscara gosta ou não gosta do que vê, se interessa ou não, quer ou não quer o que aparece diante de si? E é através de seu corpo que veremos esse interesse. Ou seja: através dos movimentos e da modelagem de nossa musculatura, das configurações que nosso corpo pode adquirir.

Essa sensação se constrói exercitando qualidades como peso, leveza, expansão e retração. Tiche nos sugere um corpo muscular formado por pequenas setas encaixadas umas nas outras. O acionamento dessas setas musculares para determinada direção configura uma

imagem/sensação específica: peso (setas apontando para baixo), leveza (setas apontando para cima), retração (setas apontando para o interior do corpo), expansão (setas apontando para o exterior do corpo)¹⁷. Desse modo, podemos criar narrativas corpóreas que nos traduzam o que se passa com a máscara. Ela pode, por exemplo, ver alguma coisa e retrair (setas apontando para dentro), o que nos dará a sensação de tristeza; ou então ela pode ver outra coisa e expandir (setas para fora), o que nos dará a sensação de alegria. Então, se o nariz da máscara é o olho (o que ela vê), o corpo é o seu olhar (como ela vê).

Em seguida, tendo focalizado e demonstrado algum interesse pelo que viu (reagindo ao que lhe chega), a máscara vai agir. A ação é a terceira matriz estruturante da linguagem das máscaras. Aqui estamos considerando a ação como uma atitude concreta no tempo e no espaço, que envolve o corpo da máscara de forma integral: colher uma flor, lançar uma pedra, abrir uma torneira etc. Nem o ator/atriz e nem o público devem ter dúvida do que ocorre na cena, pois trata-se de uma ação objetiva, executada fisicamente. Os verbos ajudam a entender a noção de ação¹⁸ que Tiche propõe na linguagem da máscara: pegar, abrir, lançar, subir, andar...

O pensamento da máscara é o pensamento em ação, no tempo presente e na concretude da matéria. E, ao agir, instantaneamente a máscara nos mostra a reverberação desta ação. Ou, dito de outro modo, “para que seu observador veja e, ao ver, se envolva e se emocione, é preciso que o corpo/máscara mostre o que se passa com ela no exato momento do contato da máscara com algo focalizado, através de sua relação física, muscular” (VIANNA, 2023, p. 113).

Como consequência de sua ação, como reverberação, a máscara nos mostrará seu estado, ou estados, que é a quarta matriz. Aqui, diferentemente do sentimento, que é psicológico, o estado é físico. A máscara não sente como um indivíduo. Ela afirma o acontecimento por meio de seu corpo (peso, leveza, expansão, retração – que dará ao observador a sensação de alegria, tristeza, medo etc.). Em verdade, os estados já estão presentes desde a entrada de uma máscara em cena, mesmo uma neutra (que expressa o estado de calma). E é através de seu interesse e de suas ações que veremos a passagem de um estado a outro, de inúmeras transformações de estados ao longo da cena. Assim a plateia irá conhecer e acompanhar a trajetória da máscara. Se nada a

¹⁷ É possível ver indicações detalhadas sobre esta prática, com ilustrações, em VIANNA, 2023, p.109-113.

¹⁸ A ação é um elemento estruturante do conhecimento teatral e é matéria de inúmeros estudos e concepções (em Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Brecht, Grotowski etc.). A compreensão de ação física na linguagem da máscara está mais associada ao desenho de movimentos e ao uso do corpo em si como matriz de significações. Podemos verificar a evolução do conceito de ação como matriz para atuação na arte teatral em BONFITTO (2011).

afeta, se não há mudança de estado, a máscara rapidamente deixa de ser interessante aos olhos do público. Por isso uma máscara, em cena, necessariamente altera ou intensifica seus estados.

E aqui entra a quinta e última matriz estruturante da linguagem proposta por Tiche, que é inerente a qualquer movimento: velocidade e ritmo. A velocidade e o ritmo em que a máscara faz qualquer coisa exprime sua urgência, definindo a qualidade de seus estados e, conseqüentemente, a singularidade daquele ser. Consideramos que a velocidade é o andamento do movimento, que pode ser rápido, muito rápido, lento, em câmera lenta etc. E o ritmo é a organização das partes internas que compõem este mesmo movimento, as intensidades, gerando continuidade (mesmo que com interrupções, suspensões e quebras) e coerência na narrativa.

“Focalizar um objeto e me aproximar dele com maior ou menor velocidade causa sensações diferentes, portanto, imagens distintas. Parar de repente um movimento que ocorria em fluxo ágil, pausar o corpo por alguns segundos e em seguida mover apenas a cabeça, mudando a direção do foco, causa sensações e imagens específicas, e assim por diante” (VIANNA, 2023, p. 118).

As matrizes estruturantes da linguagem das máscaras propostas por Tiche Vianna apontam então um percurso elementar para a expressão da máscara em cena, que podemos resumir da seguinte forma: a máscara vê alguma coisa (foco), demonstra como aquilo a afeta (interesse), age diante desse interesse (ação) e mostra a reverberação de sua atitude (estados), tudo isso dentro de sua lógica particular, de sua singularidade (por meio da velocidade e do ritmo). Assim, a máscara

“afirma o que está acontecendo quando reage ao que focaliza, mudando seus estados (alegria, tristeza, medo, prazer etc.) através dos elementos peso, leveza, expansão, retração, em diferentes velocidades. Nesse sentido, artistas que trabalham com a linguagem das máscaras não se preocupam com sentimentos, mas se ocupam das sensações que o corpo lhes causa quando se movimentam por meio dos elementos matrizes da máscara” (VIANNA, 2023, p. 115).

2.4.1 – Angulação, lateralidade e triangulação

Ao mesmo tempo em que nos familiarizamos com as matrizes estruturantes da linguagem, devemos ainda nos atentar para três aspectos que complementam a codificação do uso da máscara para a cena teatral. São eles a angulação, a lateralidade e a triangulação.

A angulação é, provavelmente, o mais evidente, pois basta observarmos uma atriz ou um ator com uma máscara em cena para percebermos, ao movimentá-la, que ela tem limites que

favorecem ou não a sua visualidade. A máscara precisa ser vista pelo público e a atuadora ou o ator precisa ganhar consciência desses ângulos. Assim, logo ao vestir a máscara, é importante mover a cabeça para cima, para baixo, para a direita e para a esquerda. Isso vai mostrar os limites em que a máscara está sendo vista e onde ela “some” para o espectador. Isso não significa que uma máscara em cena não possa virar de costas ou trabalhar em qualquer direção. Isso vai depender da proposta. De qualquer modo, a máscara está em cena para ser vista. Isso pode parecer óbvio, mas é um entendimento importante, que deve ser experimentado na prática.

Nessa investigação dos limites de sua visualização vamos descobrir e explorar conscientemente a lateralidade deste objeto cênico, seu perfil. A máscara possui uma forma fixa, composta de linhas, planos e cores que sugerem expressões (veremos esse aspecto em mais detalhes quando chegarmos na modalidade das máscaras expressivas). Esse conjunto de elementos colocado no rosto, em composição com o corpo e em movimento, gera a ilusão de que as formas mudam e, conseqüentemente, também mudam suas expressões. Daí que explorar a lateralidade e o perfil da máscara torna-se fundamental para ampliar o repertório expressivo e de jogo com este elemento na cena, retirando-o de uma relação eminentemente frontal com a plateia. Faz parte de um caminho para dar tridimensionalidade à máscara.

Já a triangulação é, em si, um outro código utilizado na linguagem, e eu o considero tão fundamental quanto as matrizes estruturantes. Triangular é compartilhar com o espectador aquilo que acontece com a máscara e que é importante para ela: seu foco, seu interesse, sua ação e seus estados. O ato de triangular, de apontar seu olhar (seu nariz), de contar, inclui a plateia no acontecimento, a leva para dentro da cena. É pela triangulação que a máscara cria um elo com o espectador e o conduz ao seu universo, seja ele qual for. Quando uma máscara utiliza a triangulação, ela localiza o acontecimento no tempo e no espaço presente, e insere o espectador nisso. Quando ignora a presença da plateia, esse elo é quebrado e a plateia cria uma sensação de distanciamento da cena. Assim, aprendemos que tão importante quanto fazer qualquer coisa com a máscara, é necessário triangular, dividir com a plateia, torná-la cúmplice e principal vértice dessa comunicação.

2.5 – As máscaras expressivas e a composição corpo-máscara

A próxima etapa do aprendizado é com uma nova categoria de máscaras: as expressivas. Elas podem ser inteiras (cobrindo o rosto todo) ou meias-máscaras (deixando a parte de baixo do rosto, inclusive a boca, livre para a emissão de sons). Diferentemente da neutra, com seu semblante que sugere traços simétricos e equilibrados, as expressivas trazem, cada uma, pela combinação do desenho de traços assimétricos em sua escultura, um caráter bem definido. Elas revelam, por meio de suas expressões, estados de ânimo e de humor (alegria, tristeza, raiva, medo) e nos mostram sua opinião singular sobre as coisas que as circundam. Aqui, o outro em mim não é mais um ser genérico, mas um quem específico.

“A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. Ela depura sua interpretação, filtra as complexidades do olhar psicológico, impõe *atitudes piloto* ao conjunto do corpo” (LECOQ, 2010, p. 91)

Como vimos, para dar vida à máscara é preciso colocá-la em movimento. E por isso precisamos deixar nosso corpo à serviço do objeto. Segundo Lecoq, para vestir uma máscara expressiva, o ator/atriz, inicialmente, segue as linhas da máscara, “em seguida cede a sentimentos e emoções que acompanham esses movimentos. O personagem nasce, assim, da forma” (2010, p. 95). Nesse mesmo sentido, Dario Fo afirma que todo corpo funciona como “uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara” (1999, p. 53), o que nos leva ainda à ideia de que “a máscara é um corpo em movimento, em que objeto e atuante se põe disponíveis um para o outro, constituindo um outrem cujas faces-presenças penetram-se” (COSTA, 2014, p. 7). Desse modo, adentramos no que podemos chamar de composição do nosso corpo com a máscara.

As linhas expressivas de cada uma delas oferecem pistas para uma possível corporeidade, mas, no entanto, não determinam o que um corpo será como organismo vivo e como ele atuará no espaço onde se encontra. Elas “indicam possibilidades e tendências comportamentais que são interessantes – a priori – de serem exploradas pelo ator, mesmo que o objetivo seja trabalhar o oposto indicado pela máscara” (ANTUNES, 2018, p. 68). Isso requer um trabalho sensível de transferência das linhas expressivas da máscara para o corpo, levando em consideração a

subjetividade da pessoa que realiza esse trabalho – o que nos traz a percepção de que uma mesma máscara expressiva, utilizada em corpos diferentes, imprime diferentes singularidades.

Na pedagogia de Tiche, esse caminho de descoberta inicia-se com as máscaras expressivas inteiras, que cobrem o rosto inteiro do ator e da atriz. Portanto, prosseguimos no trabalho silencioso, sem utilização de palavras e sons, com total atenção à expressividade do corpo. A prática parte da observação do objeto, mas não com os olhos apenas. “Os olhos serão, na maioria das vezes, nosso campo de contato com a máscara, mas quem a vê é nosso corpo. Acima de tudo a coluna vertebral, o quadril e a base primeira: os pés em contato com o chão (VIANNA, 2023, p. 23).

Começamos a compor esse corpo antes mesmo de vestir a máscara. Com ela nas mãos, efetuamos movimentos precisos, manipulando-a como um boneco: nossas mãos servindo de cabeça, os punhos de pescoço, e o antebraço como coluna vertebral. Observamos cada detalhe da máscara nessa movimentação: linhas, planos, relevos, cores, abertura e recorte dos olhos e da boca, a protuberância do nariz, suas dimensões e as angulações que, possivelmente, façam com que a máscara “mude” de expressão de acordo com o movimento. Procuramos encontrar sua característica principal e fazer uma definição em palavras: brava ou tímida ou feliz etc. Considero esse momento de fundamental importância. A manipulação reverbera em todo nosso corpo, apontando os primeiros pontos de apoio para calçá-la, mas também alimentando a imaginação. Levamos a máscara para passear pelo espaço e procuramos realmente estabelecer uma conversa para que ela nos conte qual é o corpo “que melhor traduz o seu caráter” (VIANNA, 2023, p. 55).

Assim, a partir das primeiras sensações que a máscara expressiva nos causa, procuramos localizar, em nossa coluna vertebral, no nosso quadril e na base, os principais pontos para sustentá-la. Trata-se de uma experimentação cuidadosa em que devemos ceder aos impulsos que surgem das linhas da máscara e acomodam-se em nossos corpos, através da composição entre músculos e ossos. É uma construção que nasce do interior em direção ao exterior do corpo, uma modelagem orgânica e delicada. É importante não impor uma ideia de fora, vinda de um pensamento lógico-racional para a construção do corpo, pois facilmente pode-se cair na armadilha de compor um corpo estereotipado. Tal configuração não possui organicidade, pois parte de uma concepção dissociada de corpo e mente (vinda de fora para dentro), o oposto do

que buscamos. Por isso é importante investir tempo em uma real escuta da máscara e de suas formas, sem precipitações.

Na sequência, já com a máscara calçada no rosto, colocamos esse corpo em movimento, por meio de deslocamentos pelo espaço (caminhadas, corridas, pausas) e realizando pequenas ações cotidianas (abrir uma porta, carregar um objeto, atirar uma pedra). A máscara é colocada em situação e retomamos perguntas que já nos serviram no trabalho com a neutra: a máscara gosta ou não, quer ou não quer aquilo com o que se relaciona? Está alegre? Está entristecida? Intensifica ou transforma seus estados a partir das relações? É uma forma de descobrir o ritmo da máscara, sua respiração, suas posturas essenciais e o modo como ela se relaciona com o ambiente em que está inserida, como ela reage ao mundo.

Em seguida, experimentamos trabalhar no sentido oposto do que a máscara e suas linhas expressivas sugerem como característica principal, a sua *contramáscara*:

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

Com exercícios como esses podemos nos certificar de que os apoios e a modelagem criada correspondem organicamente (ou não) à máscara que vestimos. Aqui é importante já trabalhar com as matrizes estruturantes, pois elas nos ajudam a instaurar a estilização da linguagem, é a língua por meio da qual nos comunicamos, nossa gramática. Focalizar, demonstrar interesse, reagir, agir, alterar os estados, e experimentar velocidades e ritmos nos ajudam a descobrir esse novo quem que nos habita e que habitamos.

Essa postura essencial desenhada no corpo, a partir dos primeiros pontos de apoio, e colocada em movimento, é chamada no Barracão de eixo corporal da máscara. Uma configuração corpórea orgânica que nos conecta imediatamente às linhas expressivas da máscara. Se um bom trabalho for realizado, notamos, no corpo do ator,

“a síntese dos traços equivalentes das máscaras e, neste caso, a sua coluna vertebral terá criado os vetores que mais se encontram em sintonia com aqueles que estão contidos nas máscaras. Isto indica que as imagens que geraram o eixo da máscara

seguiram o fluxo dos impulsos que nasceram no tronco do ator e se enraizaram no seu principal órgão de expressão” (LINARES, 2010, p. 146).

Desse ponto em diante, o trabalho será de aprimoramento do ser-máscara expressiva, definindo cada vez mais sua singularidade, que parte de sua corporeidade. Essa experiência inevitavelmente trará a lógica daquela máscara, suas principais linhas de força (LECOQ, 2010), seu raciocínio singular, seu caráter, que será expresso através de suas atitudes no ambiente que a circunda.

Finalmente, chegamos a uma composição, o corpo-máscara, “unidade entre a máscara e seus aspectos físicos e comportamentais, ou seja, a identidade singular deste corpo em ação” (ANTUNES, 2018, p. 72). Um ser apto a realizar ações orgânicas particulares, intencionais e verossímeis que expressem sua singularidade em relação a outros seres, a objetos e ao espaço. Temos o ponto de partida para a criação cênica com uma máscara teatral.

Foto 3 – Máscaras inteiras expressivas utilizadas em oficina. Criadas e confeccionadas (em papietagem) por alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, sob orientação de Tiche Vianna, em 1992. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 4 – Máscara inteira expressiva utilizada em oficina. Criada e confeccionada (em papietagem) por alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, sob orientação de Tiche Vianna, em 1992. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019)



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 5 – Máscaras inteiras expressivas utilizadas em oficina. Criadas e confeccionadas (em papietagem) por alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, sob orientação de Tiche Vianna, em 1992. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

2.6 – A meia-máscara neutra e a voz como corpo sonoro

Até aqui o trabalho é feito no silêncio, com atenção total à expressividade do corpo na relação de composição com o objeto-máscara, tanto na máscara neutra como nas máscaras inteiras expressivas. Para introduzir a sonoridade como mais um recurso expressivo na criação do corpo-máscara, utilizamos uma outra categoria de máscara: a meia-neutra. Como o próprio nome diz, ela cobre apenas parte do rosto, deixando a metade inferior exposta (maxilares, boca e queixo), e sua escultura parte da máscara neutra, com o semblante sereno que não demonstra um caráter ou estado de humor específico, proporcionando uma gama extensa de possibilidades de experimentações.

“A meia-máscara neutra, que também se enquadra na categoria das máscaras didáticas, proporciona o estudo da utilização do som e da palavra na perspectiva de um corpo sonoro e não propriamente de um corpo falante; mais do que falar sobre alguma coisa, essa máscara nos auxilia a sonorizar expressões, movimentos, ações e reações, procurando deixar muito claro o que lhe acontece. Sendo neutra, a meia-máscara também não tem um caráter definido, entretanto, por deixar uma parte expressiva do rosto exposta, nos revela algumas qualidades que nos endereçam à personalização de um caráter” (VIANNA, 2023, p.60).

O uso dessa máscara nos leva a uma investigação da voz como atributo que integra organicamente a composição corpo-máscara. Ao vesti-la, nossa atenção deve ser para não substituir a ação física pela ação do intelecto através da fala. Por isso, no início não utilizamos palavras, mas procuramos explorar a sonorização de tudo aquilo que acontece com o corpo-máscara, reverberando os estados, movimentos e gestos realizados na cena. Se, por exemplo, vivenciamos um estado de tristeza, devemos buscar a extensão dessa sensação, que já estará impressa no eixo corporal, para a emissão da voz (lamentações, resmungos, choro) de modo que ela também seja corpo. “A voz no campo da máscara também é corpo e ação – corpo sonoro e ação sonora” (VIANNA, 2023, p.59).

Um bom modo de descobrir a voz como corpo sonoro é partir (como sempre, na verdade, como já vimos) de ações e situações simples: bocejar, sorrir, expressar alegria, surpresa, medo, dor, raiva, procurando deixar a voz soar organicamente e explorando capacidades de emissão como extensão (graves e agudos), intensidades, musicalidade, variações de ritmo etc. Devemos buscar no corpo a sonoridade que é máscara, por meio das ações e reações, transformações ou intensificações dos estados. Se na linguagem da máscara o corpo todo está engajado no movimento, a voz não pode ser esquecida ou utilizada como mero acessório.

“O ator tem que se conscientizar da intensidade e do volume da emissão, dado que a voz pode romper a ilusão da máscara. O ator não pode estar muito relaxado e nem muito tenso, devendo encontrar a justa medida entre o objeto-máscara e a voz. Se esta bate de encontro à máscara, rompe-se a consonância corpo-máscara. A voz e o ator têm que trabalhar juntos – uma vez diferentes, revela-se a materialidade do objeto e quebra-se a ilusão estabelecida entre o olhar do público e o jogo do ator” (COSTA, 2021, p.83).

Nessa pesquisa, a parte inferior do rosto deve ser incorporada à grandeza da expressividade do corpo-máscara.

“A boca assume agora grande relevância, tanto na fala quanto nos movimentos que determinam sua expressão. É importante recordarmos que, quando mencionamos a musculatura como uma chave para a movimentação do corpo, de dentro para fora, também estamos nos referindo ao rosto, que nessa máscara tem uma parte exposta; portanto, temos a necessidade de tornar a parte exposta proporcional ao tamanho do corpo-máscara” (VIANNA, 2023, P.63).

Uma outra forma de articular a comunicação sonora, mas ainda sem palavras inteligíveis, é utilizando o chamado *grammelot*, palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos da *Commedia dell'Arte* (FO, 1999). Trata-se de um jogo onomatopéico, articulado com inventividade, “capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (FO, 1999, p.97). O *grammelot* é uma prática que integra o som, por meio de uma língua inventada, ao trabalho do corpo, de modo que o público possa compreender e acompanhar o espetáculo pela síntese, pela precisão dos movimentos e das ações. “Esse tipo de treinamento é um desafio para que mantenhamos nosso raciocínio no corpo, físico e sonoro, no intuito de aprimorar a expressão da máscara” (VIANNA, 2023, p.60).

Foi essa perspicácia da articulação sonora à precisão do gesto, sem necessariamente utilizar palavras inteligíveis, que garantiu a longevidade das companhias da *Commedia dell'Arte* (FO, 1999). Com esse recurso, elas conseguiram apresentar-se para plateias de países e línguas diferentes, que acompanhavam e envolviam-se com os espetáculos sem dificuldade.

“Muitas pessoas, ao assistirem à apresentação de uma obra realizada em um idioma desconhecido, maravilham-se com o fato de que o discurso algumas vezes torna-se bastante compreensível e até mesmo absolutamente claro em certos momentos. Obviamente, os gestos, os ritmos, os tons e principalmente a simplicidade contribuem para que o idioma desconhecido não se torne um obstáculo intransponível ao entendimento. Mas isso é insuficiente para explicar o fenômeno. Pode-se notar a existência de algo subterrâneo, mágico, compelindo nosso cérebro a intuir tudo aquilo que não é expresso clara e completamente. Ao longo do tempo, percebemos a aquisição de uma quantidade infinita de noções de linguagem e comunicação. As centenas de histórias possíveis de se imaginar a partir das fábulas da infância, dos

desenhos animados, do cinema, das comédias de teatro, da televisão, dos quadrinhos, certamente contribuem na preparação da mente para a leitura de uma nova história, mesmo se contada sem palavras inteligíveis” (FO, 1999, p.101).

O trabalho com a meia-máscara neutra prepara o terreno para o uso da palavra falada com as meias-máscaras expressivas (como as da *Commedia dell'Arte*, que vem a seguir), colocando em jogo a elaboração do pensamento para a construção de um raciocínio capaz de somar ao corpo o uso do som e da palavra, a escolha dos termos e o modo de pronunciá-los, que estará ligado à personalidade contida no caráter expresso por cada máscara e no tipo de voz específica que deverá ser encontrada para elas (considerando sua idade, gênero, temperamento, contexto, etc.).

Foto 6 – Meia-máscara neutra utilizada no Barracão Teatro. Criação e confecção (em papietagem) de Tiche Vianna. Foto de Renato Parada (Campinas-SP, 2005).



Fonte: Acervo do autor

Mas é importante perceber a diferença entre encontrar e colocar a voz na máscara, da mesma maneira que, ao compor o eixo corporal, buscamos encontrar essa forma de dentro para fora.

“Não se trata de colocar uma voz na máscara, mas de encontrar, na sua própria voz, a voz da máscara em questão, da mesma maneira que é preciso encontrar no seu corpo o corpo da máscara (...). É comum atrizes ou atores “inventarem” uma voz imaginando a voz que teria aquela cara. Essa escolha os leva a trabalhar de fora para dentro, uma escolha ruim quando cria uma artificialidade no modo de falar daquele corpo. A voz de uma meia-máscara expressiva virá do corpo dela e será uma variação da voz de quem a veste, no alcance de sua extensão, mais grave ou aguda, mais ou menos gutural, e assim por diante” (VIANNA, 2023, p.63).

E assim chegamos ao jogo com as meias-máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte*, que nos permitem integrar os dois níveis de comunicação, verbal e não verbal, voz e corpo, palavra e gesto, no ato de sua incorporação, aliados organicamente ao caráter definido de cada máscara.

2.7 – As meias-máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte*

Surgida em meados do século XVI, na Itália, a *Commedia dell'Arte* – com inúmeras especulações sobre a utilização do termo ‘arte’ em seu nome, que pode tanto sinalizar a habilidade técnica e artística de seus praticantes, como a identificação de um novo ramo de atividade profissional (BARNI, 2003) – é herdeira dos saltimbancos, bufões, acrobatas, menestréis, trovadores, bailarinos, dos rituais carnavalescos e da cultura cômica popular (BERTHOLD, 2001).

Segundo Dario Fo, a *Commedia dell'Arte* foi, antes de mais nada, uma comédia “encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente” (1999, p.20). O registro que marca o início dessa atividade é a ata de constituição de uma companhia teatral registrada em cartório em 25 de fevereiro de 1545 (PORTICH, 2008). Assim, a *Commedia dell'Arte* estabelece o surgimento do ofício de ator e atriz, além de uma verdadeira indústria do espetáculo, fenômeno que se desenvolveu e se disseminou pela Europa ao longo de três séculos. Ainda para Fo, a *Commedia dell'Arte* traz uma concepção revolucionária do fazer teatral, sobretudo pelo papel único assumido pelos atores e atrizes:

Acredito totalmente na exatidão da ideia de certos estudiosos de chamar este gênero de *Comédia dos Atores* ou *dos Histrões* em vez de *Commedia dell'Arte*. De fato, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de “escada”,

improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo” (FO, 1999, p.23).

Na *Commedia dell'Arte* as tramas giram sempre em torno de quiproquós, encontros e desencontros, intrigas e desentendimentos que desembocam em inúmeros efeitos cômicos e, quase sempre, em uma história de amor. Isso tudo era orquestrado pelo *canovaccio*¹⁹, um roteiro de intrigas que continha o argumento da história, as máscaras que iriam participar, as relações entre elas, e a sequência do espetáculo – entradas e saídas, ações, uso de objetos etc. Desse modo, atores e atrizes improvisavam suas partes²⁰, mas baseados em um preparo técnico constante. Com o tempo, eles foram se aperfeiçoando, cada um na sua máscara, e criaram verdadeiros repertórios próprios, os *lazzi*,²¹ utilizando-os nos momentos convenientes no andamento da apresentação. Esses repertórios individuais eram anotados em livros chamados de *zibaldone*²², e destacam outro hábito da época: os atores trabalhavam o mesmo tipo por muitos anos e até pela vida toda, sendo inclusive confundidos com eles²³.

As meias-máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte* satirizam os diversos segmentos da sociedade italiana da época, com seus dialetos ou falas com expressões dialetais: os mercadores de Veneza; os carregadores de Bérgamo; os pedantes acadêmicos de Bolonha; os militares invasores espanhóis, etc. Desse modo, a fixação de tipos tornou-se traço característico do gênero. “O contraste da linguagem, status, sagacidade ou estupidez de personagens predeterminadas assegurava o efeito cômico” (BERTHOLD, 2001, p.353).

As máscaras nunca são consideradas como representações de identidade pessoal ou de estados psicológicos humanos de tipo naturalista. Para Tiche Vianna, as meias-máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte* “não são indivíduos, são a composição de um conjunto de características comuns a tipos sociais determinados” (VIANNA, 2023, p.66), como padrões, servos, militares, apaixonados etc. Nesse sentido, a diretora recorre à noção de arquétipo como modelo ou

¹⁹ “É um ‘texto’ teatral desprovido das falas das personagens. Poderia dizer que o primeiro elemento, o da palavra – que é apenas um dos elementos constitutivos do espetáculo – falta quase sempre. Em compensação, há outro elemento bastante marcado: o da ação (melhor dizendo, de uma sumária descrição da ação, que já passou por uma espécie de “codificação técnica”), que, de qualquer modo, é mais completo do que costumam ser as rubricas de praxe” (BARNI, 2003, p.46).

²⁰ Parte era a máscara que cada ator ou atriz interpretava, mas também o conjunto de ações cênicas e responsabilidades que recebiam para executar no espetáculo, a partir do *canovaccio*.

²¹ Piadas, truques, sequências de gestos e repertórios de tramas pré-arquivados pelos cômicos.

²² Cadernos de anotações dos cômicos, com registros sobre as máscaras, os truques e os roteiros.

²³ A proximidade com a máscara era notável, instaurando uma “relação de cumplicidade, de assídua frequência, a ponto de culminar numa forma de identificação” (TESSARI, 2013, p.85).

“padrão de comportamento” (JUNG, 2006) para traçar o perfil das máscaras da *Commedia dell'Arte*, que ela considera como máscaras arquetípicas (VIANNA, 2023):

“As máscaras que frequentemente encontramos nos livros são aquelas que, de uma maneira ou de outra, atravessaram os séculos em diferentes territórios e chegaram até os nossos dias, tendo se consagrado por e passado por diferentes culturas. São as chamadas *máscaras arquetípicas*, que conseguem ser identificadas por culturas diferentes, em períodos diversos de nossa história. Toda máscara expressiva, seja inteira ou meia, é a representação de um conjunto de características que determinam um ou outro ser. Nem todas são arquetípicas e nem todas expressam necessariamente comportamentos socioculturais humanos, entretanto, as consideradas mais representativas da *Commedia dell'Arte* são seres específicos que representam tipos sociais de origem arquetípica” (VIANNA, 2023, p.67. Grifo da autora).

E exemplifica:

“Pantalone e Arlecchino são duas máscaras diferentes, provenientes de arquétipos distintos. Suas formas resultam de dois símbolos (aspectos formais) diversos: Pantalone tem como modelo básico o arquétipo do patrão (que detém algum poder sobre alguém na relação de trabalho) e Arlecchino, o arquétipo do servo (trabalhador que está submetido ao poder de alguém na relação de trabalho). Quando nos deparamos com essas máscaras, não vemos dois indivíduos, mas a representação arquetípica do patrão em relação à representação arquetípica do servo, ou de quem é contratado para fazer o trabalho braçal” (VIANNA, 2023, p.69).

Por isso no Barracão não se trabalha com formas fixas para a composição dos eixos corporais dessas máscaras tradicionais, seja por alguma referência iconográfica dos livros, seja pela reprodução de um eixo corporal edificado por outra atriz ou outro ator em alguma montagem. Ao invés disso, Vianna provoca a busca pela recriação dos tipos da *Commedia* a partir da atualidade de quem as faz.

“Imitar um modelo pode ser um princípio, um meio ou estratégia de aproximação de nosso corpo físico das formas experimentadas por um corpo-máscara, mas não pode sustentar a crença de que, para recriar uma máscara desse gênero, é preciso reproduzir em seu próprio corpo as mesmas formas realizadas anteriormente” (VIANNA, 2023, p.71).

O jogo de objetos-máscaras da *Commedia dell'Arte* utilizado no Barracão foi criado pela diretora, com base em seus estudos sobre os arquétipos das máscaras, ainda no início de sua carreira, e é composto pelos seguintes tipos, divididos em duas categorias:

Patrões: *Pantalone* (velho mercador, hábil em fazer negócios, é ranzinza e libidinoso); *Dottore* (velho acadêmico, médico ou advogado, é um bonachão de falas empoladas que, geralmente, não levam a nada); *Tartaglia* (velho gentil e bondoso, é míope e gago); *Capitano* (o invasor militar prepotente e vaidoso, mas um verdadeiro covarde).

Servidores: *Arlecchino* (servo faminto, que troca trabalho por comida, acha-se inteligentíssimo, mas sempre se revela tolo); *Brighella* (servo esperto, dissimulado, armador de trapaças para se dar bem, embora nunca consiga); *Zanni* (servo simplório que representa os camponeses e montanhesees que vendem sua força de trabalho), *Pasquella* (velha serva, dona de sabedoria popular, por isso respeitada); e *Ragonda* (jovem serva, astuta, armadora de tramas).

Além dessas, temos ainda os *Enamorados* e as *Enamoradas*, que estão na categoria dos padrões e que, embora não utilizem objetos-máscaras no rosto, atuam com os mesmos códigos da linguagem²⁴. São jovens, representam a graça, a beleza e a erudição.

Para vesti-las retomamos os princípios já trabalhados anteriormente com as máscaras inteiras expressivas: procuramos observar e transpor as principais linhas de expressão do objeto-máscara para o nosso corpo, inicialmente sem colocá-lo no rosto, apenas manipulando com as mãos e criando a sustentação do eixo corporal na coluna vertebral, no quadril e na base. Aqui já devemos nos servir de todas as informações que temos sobre os tipos da *Commedia dell'Arte*: caráter, idade, gênero, profissão, temperamento²⁵. Essas características irão influenciar diretamente na criação do eixo corporal, nas tensões musculares, na amplitude dos movimentos, na velocidade e no ritmo dos corpos-máscara.

Em um segundo momento vestimos as máscaras e experimentamos essa composição por meio da movimentação pelo espaço e na execução de pequenas ações, investigando gestos e já deixando o canal vocal livre para provocar sonoridades que reverberem da corporeidade investigada, buscando encontrar a voz da figura, explorando capacidades de emissão como extensão (graves e agudos), intensidades, musicalidade, variações de ritmo. Procuramos nas ações e situações improvisadas a escolha das palavras, dos termos e o modo de pronunciá-los, que será distinto para cada máscara.

A *Commedia dell'Arte* é um território muito propício ao jogo de atuação, pois apresenta a natureza humana no que ela tem de mais instintiva, de forma exagerada, urgente, nas ações corriqueiras do cotidiano, com suas misérias e prazeres. É uma arte de infância (LECOQ, 2010),

²⁴ Dedico maior atenção aos enamorados e enamoradas no segundo capítulo.

²⁵ Uma descrição pormenorizada das características de cada máscara da *Commedia dell'Arte* pode ser encontrada em BARNI (2003), BERTHOLD (2001), CONTIM (2011) e FO (1999).

pois as personagens passam muito rapidamente de uma situação a outra, de um estado a outro, em busca de seus desejos e de sua sobrevivência, revelando sua contramáscara.

“Na *Commedia dell’Arte*, todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro, animam os personagens. O tema de base é preparar uma armadilha, por qualquer motivo: para ter uma garota, dinheiro ou comida. Rapidamente, os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si” (LECOQ, 2010, p.168).

Nessa linha de interpretação mais estilizada podemos também nos servir do procedimento das transferências para o corpo dos elementos da natureza (água, terra, ar e fogo) e de materiais (madeira, metal, papel, pedra etc) – que já foram abordados no trabalho com a máscara neutra – somados à investigação da transposição de características dos animais. Assim, nos baseamos nos anfíbios, aves, mamíferos, peixes e répteis para trazer ao nosso corpo características do reino animal que nos aproximem do caráter e do temperamento das máscaras, de acordo com nossas percepções. Procuramos brincar com a interpretação dos movimentos elementares e orgânicos dos animais, suas formas de locomoção (terrestre, aquático, aéreo, bípede, quadrúpede, rastejante etc.), seus hábitos (caça, ataque, defesa, acasalamento, se selvagem ou doméstico etc.) e seus sons (guinchar, rugir, uivar, zunir, piar, grasnar, mugir, rosnar, relinchar, cacarejar etc.) E podemos trabalhar em duas direções, humanizando os animais, ou, ao contrário, animalizando o humano. E brincando com gradações nessa passagem (por exemplo: trinta por cento cachorro/setenta por cento homem; sessenta por cento galo/quarenta por cento homem). Essas dinâmicas nos auxiliam a jogar a contramáscara, instaurar nuances e ampliar o leque de jogo.

Ao trabalhar com as máscaras da *Commedia dell’Arte*, a busca deve ser sobretudo pela incorporação das linhas de força contidas em cada uma delas, advindas de sua tradição e ancestralidade, aquilo que Tiche considera como arquetípico (o poder, a fome, o pedantismo, o amor). As características predeterminadas e imutáveis, assim como seu espectro de relações simplificado, podem não só condicionar como facilitar o jogo, reverberando em maior organicidade na composição do corpo-máscara em todas as suas camadas (linhas expressivas, eixo-corporal, repertório gestual e vocal). Não que seja fácil e rápido alcançar um resultado satisfatório, mas habitar o imaginário da *Commedia dell’Arte* é um fascinante desafio no

aprendizado da linguagem da máscara teatral e nos permite integrar todos os princípios trabalhados anteriormente²⁶.

Foto 7 – Meia-máscara de Pantalone utilizada em oficina. Criação de Tiche Vianna, confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 8 – Meia-máscara de Brighella utilizada em oficina. Criação de Tiche Vianna, confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

²⁶ No segundo capítulo vou retomar os princípios e características da *Commedia dell'Arte*.

Foto 9 – Meia-máscara de Tartaglia utilizada em oficina. Criação de Tiche Vianna, confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte; Acervo Barracão Teatro

Foto 10 – Meias-máscaras de Brighella e Arlequino utilizadas em oficina. Criação de Tiche Vianna, confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto de Cela Vianna (Campinas-SP, 2019).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

2.8 – A criação de corpos-máscara

Chegamos no momento em que já há uma quantidade considerável de elementos a serem articulados para a empreitada de atuar cenicamente com uma máscara teatral: no trabalho pré-expressivo construímos uma nova qualidade de presença, a segunda natureza artística, o encontro de corpo-em-vida e corpo-ficção. Mergulhamos na experiência com a máscara neutra como guia para a instauração de um estado de máscara. Visitamos um outro em mim, um ser genérico que ainda não se define como um quem. Percebemos a marca da neutralidade como ponto de partida que nos prepara para a expressão e entendemos como “animar” a máscara, por meio do nosso corpo, quando colocada em relação a algo ou a alguém. Nos familiarizamos com ferramentas como as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras (foco, interesse, ação, estados, velocidades e ritmos), que nos auxiliam a conduzir a performance da máscara diante de uma plateia, e verificamos como a angulação, a lateralidade e a triangulação são fatores determinantes no desempenho codificado da máscara no palco. Adentramos no trabalho de composição do corpo com as linhas de expressão das máscaras expressivas inteiras, que nos revelam um quem específico. Desenhamos sua corporeidade essencial, o eixo corporal, e aliando-o a um raciocínio singular, chegamos na criação do corpo-máscara. Com a meia-neutra investigamos a voz como corpo sonoro e ação sonora que nos permite construir um pensamento capaz de somar ao corpo o uso do som e da palavra. E com as meias-máscaras expressivas da *Commedia dell'Arte* abrimos caminho para integrar comunicação verbal e não verbal, palavra e gesto, aliados ao caráter expresso por cada máscara deste gênero que propõe um jogo muito específico de atuação.

Esse tudo ao mesmo tempo agora requer uma atenção multifocal e resistência psicofísica. Atuar com uma máscara teatral é como aprender uma nova gramática ou um novo idioma e, naturalmente, o aprendizado é gradativo. No entanto, aquilo que, em um primeiro momento, pode parecer técnico demais, torna-se, com a prática, mais orgânico. O processo deve alinhar a codificação muito precisa com o impulso criador oriundo do improvisado, do acaso e da descoberta. Naturalmente, esse estado só é conquistado após muito tempo, meses e anos, ao longo de um treinamento contínuo, trabalhando intensamente.

O caminho percorrido até aqui estabelece as bases para seguir no principal objetivo desta pesquisa, que é investigar a criação de corpos-máscara em alguns processos criativos nos quais atuei como ator. Fez-se necessário apresentar meu percurso de aprendizado inicial da linguagem

da máscara teatral, no ambiente do Barracão Teatro, sob a condução da diretora e pesquisadora Tiche Vianna, com o intuito de rever os principais fundamentos do trabalho, ampliar as referências a partir do estudo da literatura sobre o tema, assim como compartilhar as reverberações que se fizeram em meu corpo-mente ao longo do tempo. O percurso e as práticas descritas neste capítulo foram revisitados por mim diversas vezes, especialmente em um período que durou três anos, desde meu primeiro curso de *Commedia dell'Arte*, em 2005, passando pelo processo de criação do espetáculo *Freguesia da Fênix* e pelo projeto de pesquisa *Dramaturgia da Máscara*, em 2006/2007, todos no Barracão Teatro. Portanto, são procedimentos que ficaram impressos no meu corpo, constituindo assim um referencial prático-teórico-artístico.

Apresentei os principais materiais aos quais tive acesso no início da minha jornada para a criação do corpo-máscara. Pretendo observar a reverberação, transformação e recombinação desses elementos, assim como a adição de outros, ao analisar o traçado da construção do meu percurso de ator no âmbito da atuação com a máscara teatral, a partir dos próximos capítulos, destacando procedimentos adotados no contexto dos processos criativos dos espetáculos *Freguesia da Fênix* (2006) e *Diário Baldio* (2010), no Barracão Teatro, e *A Vedete* (2015), um trabalho solo autoral.

3 – PARA TRÁS E PARA FRENTE: CORPOS-MÁSCARA A PARTIR DA TRADIÇÃO

3.1 – Re (inventando) a *Commedia dell'Arte*

Em agosto de 2005, após alguns meses do meu primeiro curso de formação na linguagem da máscara, fui convidado a integrar o elenco da próxima montagem do Barracão Teatro. Eu já havia estabelecido certa proximidade com o grupo, pois pretendia fazer meu trabalho de conclusão de curso de graduação em jornalismo sobre a prática da *Commedia dell'Arte* na instrumentalização de atores e atrizes e na criação teatral da diretora Tiche Vianna, tamanha a paixão que tive pela máscara. Decidi então realizar uma imersão, me colocando na dupla função de ator e repórter, ao registrar todo o processo criativo da peça que seria criada, e daí surgiu o livro-reportagem *Freguesia da Fênix – reinventando a Commedia dell'Arte (2005)*²⁷.

Integrar a equipe do Barracão Teatro como ator foi para mim, naquele momento, motivo de muita alegria e empolgação. Acabara de descobrir e me apaixonar pela máscara, estava em busca de um caminho para aprofundar minha relação com a cena e o ofício, e admirava demais o trabalho artístico de Tiche e Esio. As expectativas eram altas, assim como a consciência do tamanho do desafio. Após um primeiro momento de aprendizagem da linguagem, me vi entrando em um processo criativo com o grupo. Não que qualquer processo criativo seja, em si, também um momento de aprendizagem e abertura para descobertas, dado que nos colocamos diante do novo, mas entrar na montagem do espetáculo era realmente diferente. Entendi que haveria ali um ritual de passagem, de ator-aprendiz para ator-compositor. E mergulhei de peito aberto na oportunidade.

Além de Tiche, na direção, e Esio, atuando, compunham a equipe as atrizes Aldiane Dala Costa²⁸, Sílvia Balielo²⁹ e o ator Darko Magalhães³⁰ (ao longo do processo criativo e da circulação do espetáculo entraram no elenco a atriz Melissa Lopes³¹ e os atores Marcos Becker³²

²⁷ O conteúdo da publicação serve como material de apoio a este capítulo. No entanto, sua natureza difere substancialmente da presente pesquisa, pois não se aprofunda especificamente nos procedimentos para a criação de corpos-máscara.

²⁸ Atriz, Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

²⁹ Atriz especializada em palhaçaria e teatro popular.

³⁰ Ator e professor, especializado na pedagogia do Teatro do Oprimido (Augusto Boal).

³¹ Atriz, Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do curso de graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

³² Ator, circense e dublador, fundador e integrante da Cia Paraladosanjos (Campinas/SP).

e Rogério Lopes³³, substituindo, respectivamente, Silvia Balielo e Darko Magalhães), todos com formação na linguagem das máscaras pelo Barracão, o que era importante para dar unidade à criação do trabalho, um vocabulário comum. A proposta era criar uma peça cômica baseada na *Commedia dell'Arte*, em sua estrutura dramaturgica e nas tradições arquetípicas que originaram suas máscaras. Dialogando com as convenções europeias, iríamos investigar os tipos sociais que compõem a cidade de Campinas para desenvolver uma comédia popular urbana brasileira, espelhada na cultura do interior paulista.

Esse procedimento chamado de “atualização da *Commedia dell'Arte*” (VIANNA, 2023, p.71) já havia sido utilizado por Tiche em outros espetáculos, de âmbito pedagógico, fora do Barracão³⁴ e constitui uma das linhas de sua investigação artística. Aqui aprofunda-se o estudo deste gênero teatral, mas com máscaras criadas a partir de tipos urbanos encontrados nas metrópoles do Sudeste do nosso país. Desta forma, busca-se um teatro de máscaras ligado à atualidade, suas implicações, relações e conflitos (ainda que não sejam peças históricas, mas ficções com inspiração na realidade social).

Segundo Tiche, “atualizar a *Commedia dell'Arte* foi uma das mais recorrentes estratégias de permanência e desenvolvimento desse gênero, em diversos países da Europa, durante os séculos” (VIANNA, 2023, p.71). De fato, verifico que a literatura sobre a *Commedia* – fenômeno que atravessou três séculos – apresenta um percurso de muitas adaptações, reinvenções e atualizações, de acordo com o contexto de quem e onde se fez (BERTHOLD, 2001; FO, 1999; PORTICH, 2008; SCALA, 2003; TAVIANI, 1997). Estávamos então dando continuidade a uma característica intrínseca da *Commedia dell'Arte* e suas trupes: reorganizar o espetáculo e os tipos que o compõem de acordo com a conveniência e/ou necessidade da ocasião – o que revela, sobretudo, uma questão de ordem comercial (TAVIANI, 1997).

No que tange às máscaras, Tiche recorreu, como já vimos, à noção de arquétipo em Jung para localizar, a partir dos tipos da *Commedia*, aqueles que correspondessem ao seu padrão de comportamento no contexto brasileiro. Assim, para a criação do novo espetáculo nos perguntávamos: quem representa na história de Campinas o arquétipo do poder, da subordinação, do academicismo, do militarismo? Como é a relação entre eles hoje? Que trama

³³ Ator e diretor, Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente do Teatro Universitário, que é o curso técnico de formação de atores ligado à UFMG.

³⁴ *Se essa rua* (1999), *O tolo* (2000) e *Birosca Bral* (2002).

pode surgir daí? Com o quê o público pode rapidamente se identificar e se relacionar? Tudo isso mantendo as intrigas, desencontros e quiproquós característicos do gênero.

Portanto, para a criação da peça não partimos de uma dramaturgia, texto ou roteiro. As máscaras mais representativas da *Commedia dell'Arte* seriam nosso ponto de partida e nossos guias na viagem. Tiche dizia que o caminho era esse: deixar que as máscaras e as relações entre elas nos revelassem o trabalho. E, assim, partimos.

3.2 – Identificando e atualizando as máscaras

No Centro de Memória da Unicamp³⁵, sob orientação da Professora Doutora Olga Von Simson, nos debruçamos em estudos sobre a história da cidade, nos abastecemos de imagens, notícias, relatos e registros, e chegamos ao recorte de três momentos históricos que nos instigaram e pareceram abundantes em possibilidades de gerar máscaras que pudessem atualizar alguns tipos fixos da *Commedia*: o final do século XIX, fase auge da produção cafeeira, marcada pela violência da escravização e pela iminência dos barões do café; o final do século XX, com a ditadura militar e a repressão; e o início do século XXI, com foco em escândalos de corrupção.

Iniciamos o trabalho em sala de ensaio com o que Tiche chama de didática da criação (VIANNA, 2023), que é a “verticalização de um processo de aprendizado técnico do uso, das relações e da improvisação das máscaras em cena, no qual simultaneamente se cria a maior parte do repertório que constituirá o espetáculo” (VIANNA, 2023, p.151). Nele, percorremos novamente o trajeto do curso de *Commedia dell'Arte* (preparação corporal, máscara neutra, matrizes estruturantes, máscaras expressivas inteiras, meia-neutra e meias-expressivas da *Commedia*). Esse período foi de fundamental importância para revisitar os códigos da linguagem, prepararmos-nos fisicamente, alinharmos a equipe de criação e nos aprofundarmos na compreensão das máscaras e do fenômeno *dell'Arte*.

Com o imaginário vindo das pesquisas sobre a cidade de Campinas, na didática da criação começamos a propor a criação das personagens-máscara que iriam compor a nossa peça. Nos

³⁵ O Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas (CMU) é responsável pela captação, organização, preservação, disponibilização e difusão de acervos documentais relacionados, principalmente, à cidade de Campinas, com ênfase na articulação entre memória e história. É possível acessar seu conteúdo pelo site www.cmu.unicamp.br

dividimos em duplas ou trios, escolhemos as máscaras que iríamos utilizar - inicialmente as expressivas inteiras, para focar no trabalho corporal e não ir direto à lógica da palavra –, combinamos cenas, com uma situação e algumas pequenas ações, fizemos alguns ensaios, e depois apresentamos o material para a diretora. Surgiram, nesse momento, figuras como barões do café, imigrantes, escravizados (ligados ao final do século XIX), militares e estudantes (ligados ao final do século XX), empresários, políticos, jornalistas, trabalhadores assalariados ou informais (ligados ao início dos anos 2000), inseridos em diversas situações.

Nesse levante, em que aliamos apropriação da linguagem e propostas de criação, nascia também um ponto de vista crítico sobre as próprias figuras, a cidade, sua história e suas contradições. Identificamos muitos episódios de esperança e frustração de um município que nasceu com vocação para o desenvolvimento, mas que carrega em sua história a opressão, a corrupção e os apagamentos. Percebemos que as máscaras seriam muito bem-vindas para jogar nesse contexto em que as relações de poder se fazem evidentemente presentes, pois na *Commedia dell'Arte* as personagens estão divididas em dois grupos principais: patrões e servos. Assim, ela “está em todos os lugares, em todos os tempos, enquanto houver patrões e servidores indispensáveis ao seu jogo” (LECOQ, 2010, p.178).

No segundo mês do processo tínhamos um volume de material suficiente para que algumas escolhas começassem a ser feitas. Passamos das máscaras expressivas inteiras às meia-neutras, com o intuito de delinear melhor as figuras que apareciam, trazendo também o raciocínio da elaboração verbal. Aqui a diretora começava a perceber com mais precisão a aproximação das figuras que criávamos com os arquétipos das máscaras da *Commedia dell'Arte*.

“Durante o trabalho com a meia-máscara neutra, quando os corpos em ação começavam a desenhar tipos urbanos mais definidos, as substituíamos por máscaras da *Commedia dell'Arte* que aqueles corpos me sugeriam, a fim de observar como o trabalho resultava. À medida que todas e todos experimentavam as meias-máscaras expressivas, meus olhos começavam a perseguir quais corpos (e de que maneiras) se aproximavam, arquetipicamente, das figuras que identificávamos na história de Campinas” (VIANNA, 2023, p.155).

Foi nesse caminho que chegamos às doze máscaras que compõem o espetáculo, cuja correspondência com as máscaras da *Commedia dell'Arte* pode ser vista no quadro abaixo:

Tabela 1 – Quadro de máscaras do espetáculo Freguesia da Fênix

PANTALONE Representação dos mercadores venezianos, donos de prósperos comércios	BARÃO PORTAVIA Imigrante italiano que fez fortuna com a apropriação de terras
CAPITANO O invasor militar	GENERAL FUSEL General da ditadura militar
ARLECCHINO O servo faminto, que troca trabalho por comida	SABIÁ Flanelinha e vendedor dos semáforos
BRIGHELLA O servo esperto, dissimulado, armador de tramas e trapaças para se dar bem na vida	MUAMBA Motorista de confiança de Neto Portavia
RAGONDA/COLOMBINA As servas que serviam as casas	DEUSIMAR Empregada doméstica dos Portavia
PASQUELLA A velha serva, às vezes bruxa, dona da sabedoria popular de quem lida com a terra e com os ritos	DONINÁ Mãe de Santo do terreiro que Deusimar frequenta
PASQUELLA – VERSÃO MASCULINA Servo velho e sábio	TONHO Um velho escravizado
ZANNI Servo veneziano que sai da montanha e vende sua força de trabalho na cidade grande	ALGIBEIRA Taxista autônomo
ENAMORADOS Aqueles que vivem sempre uma paixão	NETO PORTAVIA – empresário ambicioso ISADORA – esposa ambiciosa de neto EVA RIGUAR - jovem jornalista idealista MARCO ANTÔNIO - jovem empresário

Fonte: Elaborado pelo autor, a partir do quadro de máscaras de VIANNA (2023, p.158)

Foi a partir da criação e da experimentação dessas máscaras, por meio de situações improvisadas e jogos de composição, que elaboramos o roteiro do espetáculo Freguesia da Fênix³⁶, no molde dos *canovacci* da *Commedia dell'Arte*:

Neto Portavia é o herdeiro de uma grande empresa e enfrenta problemas com a justiça por conta de fraudes e ilegalidades em sua gestão. Ele é casado com a ambiciosa Isadora. Em um plano espiritual, o fantasma do avô de Neto, o Barão de Portavia, decide voltar à terra para ajudar a resolver os problemas. Ele recruta o General Fusel, um fantasma militar da época da ditadura, para auxiliá-lo na missão. Porém, eles só conseguem descer à terra através dos segredos de Tonho, um antigo homem escravizado pelo Barão, que consegue baixar no terreiro de Doniná, uma bondosa Mãe

³⁶ O título do espetáculo surgiu do nome que Campinas teve antes de se tornar cidade, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso (1774), acrescido de fênix, alcunha que o município recebeu ao “renascer das cinzas” após o surto de febre amarela que dissipou mais da metade de sua população, em 1890.

de Santo. Dessa maneira, Barão e General tentam influenciar e manipular as pessoas e as situações para que a empresa seja salva.

Paralelamente, existe o casal de jovens Marco Antônio e Eva, ele empresário e ela jornalista, ambos em busca de sucesso e reconhecimento em suas respectivas carreiras. Marco Antônio é o braço direito de Neto nas empresas Portavia e fará de tudo para salvar a empresa da falência. Porém, Eva, sua noiva, é a responsável por uma série de reportagens que denunciam as fraudes dos Portavia. Por esse motivo, os dois acabam rompendo, após uma série de desencontros e mal-entendidos.

Cabe aos empregados a missão de unir o casal e resolver os problemas: Deusimar, empregada doméstica dos Portavia; Sabiá, vendedor ambulante, namorado de Deusimar; Muamba, motorista dos Portavia; e Algibeira, taxista autônomo. São eles que percebem a presença dos fantasmas na terra e tratam de levá-los de volta ao plano espiritual através de Doniná; além disso, armam para que os Portavia sejam presos e reaproximam o casal Eva e Marco Antônio (BODSTEIN, 2005. Não publicado).

3.3 – A criação dos corpos-máscara do General Fusel e do enamorado Marco Antônio

Dentro das propostas de personagens que apresentei no primeiro levante para a criação da peça, entraram no roteiro as máscaras do General Fusel e do enamorado Marco Antônio. Passei então a aprofundar a criação desses tipos para chegar em seus corpos-máscara.

O General Fusel³⁷ é uma máscara inspirada em *Capitano* da *Commedia dell'Arte*. Procurei reunir, a partir da aprendizagem no Barracão, e da pesquisa em livros sobre o tema a que eu tinha acesso naquela época (BERTHOLD, 2001; FO, 1999; SCALA, 2003), algumas características que me dessem condições de propor a criação deste personagem com base na tradição italiana. *Capitano* apresenta o invasor estrangeiro e demonstra o descontentamento e o deboche italiano com a ousadia e a presunção dos dominadores espanhóis. É vaidoso, arrogante, mas simboliza a força bruta com pouca inteligência, pois é covarde e vive contando atos de bravura que só existem na sua imaginação. Sua linguagem era uma mistura cômica do italiano com o espanhol. A composição física e gestual aponta, segundo a iconografia dos mesmos livros, para atitudes militarizadas misturadas com fanfarrônicas afetadas, aspecto reforçado pelo figurino exageradamente estilizado.

Enumerei algumas dessas características como inspiração para criação do meu general, procurando atualizá-las para o contexto da máscara na nossa peça: o fato de ser uma personagem invasora, exterior ao contexto das demais figuras – aspecto que se manifestava em duas vias: sendo um fantasma e, portanto, ‘vivendo’ em um outro plano, diferente de onde a ação principal

³⁷ O nome Fusel foi criado por mim a partir de uma brincadeira com a palavra fuzil, que é uma arma de fogo de cano longo, também conhecida como rifle. Por ser comprido (na altura) e agressivo (no comportamento), o General ganhou esse nome sugestivo.

se passava, e também ao exercer o poder da repressão por meio das armas em um ambiente de instauração da ditadura militar no Brasil; a bravura e a covardia como elementos para jogar a máscara e a contramáscara; a linguagem militar do exército brasileiro, recheada de jargões, assim como a corporeidade baseada em atitudes físicas codificadas, como gestos de comando, marchas e posições de revista à guarda típicas do exército. Além disso, era uma figura de idade mais avançada, não um velho, como *Pantalone*, mas próximo da meia idade.

Com essas primeiras escolhas, iniciei o trabalho de composição do corpo-máscara utilizando o objeto-máscara de *Capitano* do acervo do Barracão. Procurei fazer a transferência dos traços expressivos para o meu corpo e encontrei como principais linhas de força os movimentos da sobrancelha, que percorriam um trajeto descendente da região das têmporas ao centro da testa, convergindo com muita força ao centro do rosto, trazendo um forte aspecto de bravura que se complementava com o formato dos olhos, ligeiramente franzidos, e o nariz levemente apontado para o alto e em maior projeção em relação ao restante da máscara. Esses aspectos me davam a impressão de um ser raivoso e vaidoso em postura de prontidão para o combate, com muita assertividade em seu comportamento, precisão em seus movimentos, que não desperdiçaria energia com gestos desnecessários.

O eixo foi criado a partir dessa sensação, criando uma projeção do peito à frente do corpo, um peito estufado de arrogância, o que gerava o movimento oposto na região da coluna lombar, projetada para trás juntamente com a bacia e as nádegas. Por ser muito magro, percebi que essa forma gerava um efeito cômico interessante na silhueta do meu corpo, uma ondulação sinuosa. A base era sustentada pelo conjunto de joelhos e pés sempre executando movimentos precisos de deslocamento e posições de prontidão. Na ação vocal eu procurava dar continuidade ao corpo que se desenhava, apresentando uma voz projetada de comando, forte e incisiva, que oscilava e falhava em momentos de real perigo e covardia, alternando o grave e falsetes. Em seu repertório verbal eu buscava inserir jargões militares e elaborar todas as frases como se fossem ordens ou expedientes oficiais.

Foto 11 – Criação do corpo-máscara do General Fusel. Criação de máscara de Capitano, de Tiche Vianna, e confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto de Renato Parada (Campinas-SP, 2005).



Fonte: Acervo pessoal

Foto 12 – Criação do corpo-máscara do General Fusel. Ao fundo, Darko Magalhães como Barão Portavia. Criação de máscara de Capitano e Barão, de Tiche Vianna, e confecção (em papietagem) de Esio Magalhães.

Foto de Renato Parada (Campinas-SP, 2005).



Fonte: Acervo pessoal

Ao mesmo tempo em que descobria o corpo-máscara do General, fui incumbido de desenvolver também um enamorado, o jovem empresário Marco Antônio. Os enamorados e as enamoradas são personagens que introduzem o elemento “real” (BARNI, 2003, p.27) na *Commedia dell’Arte*, pois não utilizam objetos-máscaras no rosto. No entanto, a atuação mantém os mesmos princípios dos personagens mascarados. Segundo a literatura sobre o tema, eles compõem suas características pela graciosidade, no gestual romântico e apaixonado. Porém, revelam facetas terríveis pois não medem esforços para conquistar um amor, criando intrigas, duelos e confusões. São ciumentos, ariscos e melindrosos.

“As máscaras de enamorados e enamoradas diferem das outras por ser o que a *Commedia dell’Arte* chama de parte séria, ou seja, a parte que possui conteúdo dramático, sobre o qual a comicidade será construída. São elas e eles que sofrem os problemas que serão resolvidos durante o espetáculo – não são grotescas, ao contrário, são românticas. Encontrar a medida justa é o que os torna tão convincentes de seus problemas, a ponto de nos comover e emocionar. Mas também são engraçadas, dependendo do tipo que constroem e das situações em que se envolvem” (VIANNA, 2023, p. 162).

Para a criação de Marco Antônio, inspirei-me em jovens empresários ambiciosos que já ocupam altos cargos em grandes empresas. A ambição era a minha primeira força-motriz. Aliada a ela existia o componente da paixão pela jornalista Eva. Acreditava que a corporeidade seria menos grotesca em relação ao General, pelo fato de não vestir uma máscara no rosto. Mas nem por isso deveria ser realista. E sua fala deveria, a meu ver, ser culta, revelando termos do jargão empresarial e configurando um tipo metódico e ordinário. Mas era curioso e desafiador, depois de tanto treinamento com objeto-máscara, não o portar. Isso revelava uma espécie de nudez. Levei um tempo até superar esse desconforto invertido.

Comecei então a desenvolver a criação do eixo corporal de Marco Antônio a partir da percepção do meu próprio corpo, pois achava o personagem relativamente próximo de mim, principalmente na idade, na faixa entre 20 e 25 anos. A ambição trazia a imagem de uma coluna ereta, que não se curva, reverberando um corpo em pleno equilíbrio, sóbrio, com gestos controlados e precisos, fala amistosa, sempre em volume médio, em tom mais agudo, entonação de persuasão e convencimento. Um ser que tem total controle de si. Ou que acha que tem. A paixão seria o elemento que desestabilizaria toda essa assertividade da máscara, sendo assim, sua contramáscara.

Foto 13 – Corpo-máscara do enamorado Marco Antônio. Foto: Divulgação Sesc Campinas (2006)



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Como cada um de nós, atores e atrizes, trabalhava na criação de várias máscaras ao mesmo tempo, passávamos constantemente por um procedimento simples de diferenciação racional e aprofundamento dos eixos, que era feito sem vestir as máscaras: andávamos pela sala com o corpo neutro, em estado de prontidão e, ao longo dessa caminhada, escolhíamos um dos corpos-máscara que estávamos criando e procurávamos identificar quais pontos no nosso corpo nos conectava diretamente ao seu eixo (principalmente a coluna, o quadril e a base). Seguíamos a caminhada com essa fisicalidade construída. Após algum tempo, voltávamos ao corpo neutro e escolhíamos outra máscara. Depois voltávamos à anterior e, assim, experimentávamos essas passagens de uma máscara à outra, às vezes de forma lenta, às vezes de forma brusca. Era um exercício para que o registro de cada corpo-máscara ficasse nítido e pudesse ser solicitado a qualquer momento, sublinhando suas diferenças.

“Para cada troca de máscara, é necessário sublinhar as diferenças de comportamento e atuação. Adaptar-se à máscara é resultado de exercício e atenção, uma questão de técnica, mas também de instinto. Sentir no rosto uma máscara de determinada configuração leva-nos a adotar certas singularidades, sendo que uma caracterização bem definida envolve a escolha de *standards* gestuais exatos e precisos” (FO, 1999, p. 116).

Comecei então a desenvolver a percepção de que ao trabalhar ao mesmo tempo na criação de dois corpos-máscara diferentes, um acabava auxiliando na criação do outro, por oposição. Se o General tinha tónus e amplitude de movimento maiores, mas expansivos, Marco Antônio, por sua vez, tinha um corpo mais comedido, com as setas de tensão musculares apontando mais para dentro, em retração. Se os deslocamentos do General eram sempre estilizados, exagerados, como se estivesse em desfiles militares ou no ímpeto de combate, as movimentações de Marco Antônio eram caracterizadas pela precisão do mínimo esforço, pela objetividade de um corpo que atua principalmente dentro das quatro paredes de um escritório. Desse modo, a materialidade dos corpos- máscara começava a se fazer presente.

Para auxiliar ainda mais nesse trabalho de criação dos eixos corporais, fazíamos, sob a condução de Esio³⁸, o exercício do acampamento militar, descrito da seguinte forma:

“Os atores devem andar sempre em linhas retas e paralelas às paredes da sala. Não há curvas ou diagonais. O acampamento militar é dividido em três etapas: a máscara vê algo (focaliza), há o interesse, que deve ser manifestado pela mudança ou intensificação do estado, seguido de um gesto, e aí então a máscara movimenta-se em linha reta nessa direção, acrescentando à sensação corporal um som, seja em forma de palavra ou ruído. No meio do caminho a máscara focaliza algo em outra direção (considerando linhas retas e paralelas) e o exercício de deslocamento com mudança de estado recomeça. Assim sucessivamente. “Experimentem estados opostos. Alegria, tristeza, medo, nervosismo. Não deixem que a máscara seja uma só”, diz Esio” (BODSTEIN, 2005, p.92).

Esse exercício trazia uma importante noção de percepção do eixo corporal e dos estados ao jogar com a máscara, além de propor a decupagem do movimento. Com as etapas bem definidas para serem cumpridas, eu conseguia me concentrar melhor em propor diversos estados, assim como sua correspondência e execução física no espaço, atentando ainda para as matrizes da linguagem. Como a cada focalização deveríamos propor obrigatoriamente um novo estado, acabamos descobrindo cada vez mais possibilidades com as máscaras e seus corpos. E então começamos a criar um repertório de estados para cada uma delas.

Esses estados – que, na tentativa de elaborar uma classificação, aqui passarei a chamar de básicos – eram importantes como ponto de partida para a criação da lógica dos corpos-máscara como uma unidade, e permitiam descobrir e firmar todos os elementos que fariam parte da

³⁸ Esio Magalhães dividia a preparação técnica das atrizes e dos atores com a diretora Tiche Vianna. Além disso, era o responsável pela criação e confecção das máscaras que seriam utilizadas na montagem.

composição dos tipos: eixo corporal, gestos, ações, reações e repertório verbal. Eram como fontes de criação onde poderia sempre me orientar para criar cenas.

Para o General, eu descobri quatro estados básicos que ofereciam muitas possibilidades de relação e, a partir das minhas anotações, assim posso ordená-los descrevê-los:

Desfile militar – estado de alegria, movimentação em expansão, em velocidade média ou rápida, em plano alto. Exemplo de ação: desfile em marcha militar.

Investigativo – estado de atenção, movimentação em leveza, com precisão, em velocidade média ou lenta, em plano médio. Exemplo de ação: averiguar, investigar, verificar alguma coisa.

Rastejante – estado de tensão, movimentação em retração, em velocidade média ou rápida, em plano médio ou baixo. Exemplo de ação: rastejar em uma situação de perigo ou dificuldade, camuflar-se.

Fuga – estado de medo e covardia, movimentação alternando expansão e retração, velocidade rápida, alternando planos alto, médio e baixo. Exemplo de ação: fugir de algum perigo real.

Para Marco Antônio, foram criados os seguintes estados básicos:

Ambicioso – estado de satisfação, movimentação em expansão, em velocidade média ou rápida, em plano alto. Exemplo de ação: apresentar uma ideia ou projeto, assinar um contrato vantajoso.

Amoroso – estado de paixão, movimentação em leveza, em velocidade lenta, plano médio ou alto. Exemplo de ação: conversar ao celular com sua noiva de forma romântica.

Desorientado – estado de raiva, movimentação alternando expansão e retração, velocidade alternando média e rápida, planos alto, médio e baixo. Exemplo de ação: brigar com sua noiva.

Frustrado – estado de tristeza, movimentação em peso, velocidade lenta, planos médio e baixo. Exemplo de ação: a tristeza após sua demissão.

É interessante notar que sempre quando falo aqui em estado, está embutida, nesta minha compreensão, o movimento. Estado, na linguagem da máscara, é movimento. A máscara teatral precisa da ação física no espaço (como vimos ao longo do primeiro capítulo, no treinamento técnico). Uma máscara sem movimento, ainda que com estado, seria uma imagem fixa, como uma fotografia. Por isso agora entendo melhor quando Tiche chama a máscara *de caráter em movimento* (BODSTEIN, 2006. Não publicado). E é por esse motivo que, na descrição dos estados básicos que fiz acima, insiro, além da qualidade de humor (alegre, triste, bravo), uma qualidade de movimentação (que pode ser dar em deslocamento ou no mesmo ponto no espaço, mas nunca em pausa), velocidades, planos, e dou exemplo de algumas ações que poderiam ser feitas com eles. Esse foi um importante aprendizado do processo criativo: propor sempre a imagem em movimento, reforçando a materialidade do corpo-máscara na cena³⁹.

E por falar em materialidade, foi nesse momento do processo criativo que Esio começou a confeccionar os objetos-máscara que iríamos utilizar no espetáculo, fazendo o seguinte procedimento: observava as atrizes e os atores ainda trabalhando com as máscaras da *Commedia dell'Arte* e, quando percebia que os eixos corporais já estavam mais consolidados, pedia para trocarmos pelas meia-neutras ou mesmo para que trabalhássemos sem vestir nenhuma máscara. Desse modo, observava os traçados que nossos corpos criavam, as linhas que surgiam a partir da coluna, do quadril e da base, assim como as expressões faciais decorrentes dessa configuração física, além de reunir as principais características de cada tipo que desenvolvemos. Fazia esboços de desenhos a partir dessa observação, com a colaboração de Tiche, e partia então para a confecção das máscaras⁴⁰.

Quando recebi o objeto-máscara do General Fusel finalizado foi um encontro surpreendente. Era uma forma fixa que complementava a composição física que eu vinha trabalhando, um rosto que aderira ao meu corpo em perfeita simbiose. Esio teve a habilidade de fazer o processo de transposição das propostas que eu propus no eixo corporal para as linhas expressivas da máscara. Além disso, a máscara encaixava-se perfeitamente ao meu rosto (diferentemente da máscara de *Capitano* do acervo do Barracão, que era maior do que as minhas medidas,

³⁹ Essa noção de estado em movimento será revista no capítulo 4, quando exploro novas possibilidades cênicas de atuação com a máscara no processo criativo de *A Vedete*, inclusive na imobilidade. Opto por manter aqui a compreensão que tive na montagem de *Freguesia da Fênix*.

⁴⁰ As máscaras de *Freguesia da Fênix* foram confeccionadas a partir do molde em gesso do rosto das atrizes e dos atores, esculpidas em argila e finalizadas na técnica da papietagem em kraft. Todo o processo, criação e confecção, foi realizado por Esio Magalhães.

dificultando a aderência e o encaixe), ao formato da estrutura óssea e muscular, à altura dos olhos, do nariz e da boca. A sensação tátil daquela materialidade no meu rosto penetrava e espalhava-se por todo o meu corpo. Era como uma segunda pele que permitia, de fato, que um outro habitasse em mim. A partir dali eu sentia que o corpo-máscara do General estava ganhando uma unidade expressiva.

As linhas expressivas do objeto-máscara traziam as sobrancelhas assimétricas, uma (a direita) em movimento descendente mais acentuado – das têmporas em direção ao centro da testa – causando uma sensação de bravura mais evidente. A outra, esquerda, era mais circular, promovendo um estado de suspensão, que poderia ser tanto de surpresa como de alegria. No entanto, dependendo do movimento e da luminosidade, as sobrancelhas poderiam proporcionar outras sensações, como tristeza ou medo. O nariz adunco era projetado à frente, mas tinha uma espécie de corte seco na ponta, como se a máscara tivesse sofrido um golpe, e esse movimento gerava um aspecto de fragilidade e tolice, uma ausência. Os olhos da máscara eram profundos e delimitavam (pelo seu corte) perfeitamente os meus olhos, evidenciando o movimento dos glóbulos oculares. O lábio superior também era projetado à frente, proporcionando maior força à ação vocal e exaltando a característica de uma fala impostada. O acabamento era na cor laranja, trazendo a vitalidade, a vibração e a energia do elemento fogo. Todas essas características servem como combustível para novas explorações do corpo-máscara do General Fusel, em movimento de mão-dupla.

A intensificação das características do corpo-máscara do General geradas pela chegada do objeto-máscara fazia com que, mais uma vez, por oposição e complementação, eu aprimorasse o trabalho com o enamorado Marco Antônio. No entanto, aqui esse processo se dava ao ganhar cada vez maior consciência da exploração das expressões e movimentos musculares da minha própria face, como uma massa modelável que desenhava expressões a cada estado de humor. A diferença era que a expressividade de Marco Antônio era estilizada dentro de uma margem de artificialidade mais próxima do real, enquanto a expressividade do General tendia para uma estilização mais grotesca. Mas ambas eram corpos-máscara, tinham organicidade, trabalhavam com os códigos da linguagem e eram perfeitamente críveis como componentes da mesma teatralidade proposta na peça.

Foto 14 – Corpo-máscara do General Fusel. Criação e confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto: Divulgação Sesc Campinas (2006).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

3.4 – As situações

Até aquele momento desenvolvíamos o repertório individual. No entanto, o trabalho precisava se dar sempre na relação com as outras máscaras, em situação, pois é partir do encontro de singularidades, de pontos de vista diferentes, que se criam os conflitos. Portanto, se em um primeiro momento trabalhávamos nosso repertório de forma individual, na sequência criávamos o ambiente para que as máscaras se encontrassem e jogassem entre si.

Segundo Dario Fo, a situação é “a estrutura básica que permite fazer evoluir a trama narrativa, envolvendo o público por meio da tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo” (FO, 1999, p.147). Mas ela não se restringe às indicações gerais contidas no *canovaccio*. Estas apontam o trilho que devemos percorrer, do início ao final do espetáculo, é um guia dos principais acontecimentos. Por isso, assim como na *Commedia dell’Arte*, era responsabilidade do elenco de *Freguesia da Fênix* criar o como os acontecimentos iriam se dar, por meio de situações que mantivessem a tensão dramática do espetáculo – cenas, ações, intrigas e confusões vivenciadas pelas máscaras.

Assim, ao mesmo tempo em que desenvolvíamos os corpos-máscara, fornecíamos material para a criação das cenas que iriam compor o espetáculo a partir do *canovaccio* proposto. Fazíamos um movimento de mão dupla: as máscaras em jogo forneciam material para o roteiro, o desenvolvimento do roteiro fornecia material para colocar as máscaras em novas relações, que geravam novas perspectivas para o roteiro, e assim ciclicamente, até que chegássemos no momento em que estivéssemos satisfeitos para concluir o espetáculo.

Nesse sentido, nós, atores e atrizes, ao sermos propositores e propositoras de máscaras – o que já carregava em si uma noção de autoria – éramos também, em grande medida, responsáveis pela dramaturgia de texto do espetáculo. Era uma dramaturgia que nascia das máscaras e das relações que elas estabeleciam entre si. Tiche, na função de direção, observava nossas criações e fazia novas proposições a partir delas.

Percebo então a grande responsabilidade que a criação de corpos-máscara e a disponibilidade ao jogo exigiam por parte de atrizes e atores naquele processo criativo. Nosso trabalho foi intenso e exaustivo e tivemos muito rigor em nossas proposições, que aliavam o rigor técnico

na linguagem da máscara com a inerente intuição, advinda da criatividade, em sugerir ideias para o desenvolvimento da peça.

Para a criação das cenas fazíamos longas sessões de improvisação. Às vezes estabelecendo um tema, recortado do *canovaccio*, com alguns parâmetros e ideias, depois jogávamos. Outras vezes os acontecimentos surgiam em meio aos nossos exercícios técnicos, no primeiro momento de trabalho individual, tamanha era a apropriação que começávamos a desenvolver com nossos corpos-máscara.

Sobre a noção de improvisação, muito discutida na bibliografia sobre a *Commedia dell'Arte*, descobri, por meio dessas práticas de criação de repertório para as máscaras e para o roteiro de *Freguesia da Fênix*, a relativização da ideia de espontaneidade que é difundida sobre os cômicos da época, de que eles criavam ao acaso as situações, jogos e falas durante a apresentação dos espetáculos.

“Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de “tiradas” sobre os vários temas relacionados com o papel e a máscara que interpretavam” (FO, 1999, p.17).

Isso revela que os cômicos da *Commedia dell'arte* reuniam um extenso e aprimorado repertório de textos, frases e situações, e o improvisado estava precisamente no fato de arranjá-los com maestria de acordo com a situação. Tratava-se então, de uma inteligência de composição (TAVIANI, 1997, p.11), além da capacidade (e da genialidade) de dar a impressão de estarem descobrindo essas coisas naquele exato momento (FO, 1999, p.20). Essas informações recuperam ainda a ideia de atualização dos espetáculos e máscaras dependendo da ocasião, garantindo sua aceitação, permanência (e sobrevivência) por períodos mais longos em uma mesma praça.

Seguindo essa lógica, um interessante procedimento de composição que utilizamos era o jogo chamado de *cadema*⁴¹, que era realizado da seguinte forma: o espaço de cena era delimitado

⁴¹ Esse jogo foi ensinado a Tiche pelo diretor italiano Francesco Zigrino, durante o processo de montagem de *O Arrancadentes*, na EAD/USP, em 1985. Há uma descrição diferente do *cadema* na dissertação que Leslye Revelly

(cerca de quatro metros quadrados). No jogo só poderiam estar em cena duas máscaras de cada vez, por isso deveria ser feito um revezamento entre todas. Na cena, as máscaras poderiam falar e mover-se, ou apenas uma dessas ações. Porém, as duas máscaras não poderiam fazer as mesmas ações ao mesmo tempo. Por exemplo: se uma máscara estivesse em deslocamento, a outra só poderia falar. Ou, se uma máscara estivesse falando e deslocando-se, a outra deveria apenas observar, em silêncio e parada em sua posição. Desse modo, o jogo reforçava o foco em quem estava agindo e em quem estava reagindo. Isso fazia com que aumentássemos nossa concentração na escuta, na coerência da situação que estivesse sendo criada, e na organização espacial. Uma outra regra era que a cena nunca deveria ficar vazia. Portanto, as situações e os ambientes que fossem estabelecidos desde o início deveriam ser sustentados por todas as máscaras que entrassem em cena até que chegássemos conjuntamente em um final satisfatório.

O *cadema* era um jogo difícil, mas muito produtivo, e nos obrigava a aprimorar o raciocínio de máscara em composição. Trazíamos nossos repertórios individuais e colocávamos em jogo, buscávamos ideias próximas do trilha do *canovaccio*, mas éramos constantemente surpreendidos por novas descobertas, que alimentavam não só o roteiro como as próprias máscaras. Há de se registrar também nossos inúmeros fracassos em sessões pouco inspiradas:

“Os ambientes mudam ou misturam-se como quando uma máscara entra e estabelece o espaço rua, e a seguinte, em relação com a primeira, diz que está em casa. Além disso, dados são ignorados de uma cena para outra. Os atores elegem ações, mas não concluem. Há cruzamento de ideias e perde-se o fio da meada. São muitos elementos ao mesmo tempo. Cada ator deve preocupar-se com toda a composição das máscaras, com os princípios da linguagem e com as regras do jogo. É normal que se confundam” (BODSTEIN, 2005, p.101).

No entanto, entre tentativas e fracassos, era fascinante perceber nossas conquistas. Com o avanço do processo criativo, tínhamos um volume enorme de cenas e situações cômicas, que nos davam muitas possibilidades para fazer o espetáculo, além de ampliar o repertório das máscaras, e era como se, de fato, fizéssemos um espetáculo diferente a cada dia.

Porém, a margem de oscilação era muito grande entre um ensaio e outro, e Tiche sentia que, nessa inconstância – principalmente no desenvolvimento da lógica e do raciocínio verbal –, perdíamos a potência do próprio material, além de sairmos frequentemente do trilha do *canovaccio*. Por esse motivo, a diretora decidiu que teríamos o texto do espetáculo inteiro

dos Santos (2006, p.86) fez sobre o trabalho de Zigrino, possivelmente por conta de adaptações feitas pela diretora do Barracão ao longo do tempo.

escrito. Sua aposta era que com o texto resolvido, poderíamos fluir com mais tranquilidade no jogo cênico, que já era muito potente.

Passamos então a repetir algumas cenas e, para não perder as elaborações verbais, frases e palavras que surgiam em jogo, começamos a escrever os diálogos que mais achamos interessantes para compor o espetáculo. Esses materiais eram passados para Tiche e Alice⁴², que reelaboravam o conteúdo e nos devolviam com novas proposições. Esse foi um momento de passagem entre o período de criação dos corpos-máscara/composição do roteiro com o processo de finalização e ensaios do espetáculo.

Essa mudança de dinâmica teve, no meu ponto de vista de ator, duas reverberações opostas: por um lado, com o texto escrito, resolvemos a elaboração dos diálogos e seguíamos fiéis ao trilha do *canovaccio*; por outro, o desempenho das máscaras passava a soar artificial. Era como se fôssemos limitados ao que tivesse que ser dito (que já estava definido antecipadamente), ao significado das palavras, e nisso perdíamos a intensidade dos corpos-máscara e a potência do jogo cênico na linguagem. O efeito era, inicialmente, contrário ao pretendido pela diretora:

“As passagens tornam-se mecânicas e repetitivas. Por ter as frases que devem ser ditas, os atores preocupam-se demais em decorar e acertar as marcações, esquecendo-se de todos os princípios da linguagem, deixando a cena realista e morna. O realismo aparece quando os atores começam simplesmente a dizer o texto e não o mostrar por meio das ações físicas” (BODSTEIN, 2005, p.101).

Foi necessário um tempo para nos adaptar ao novo procedimento, para equalizar a ação física e a ação vocal vinda de palavras memorizadas, para associá-las de forma orgânica, como deveria ser na linguagem da máscara. O texto é para ser agido e não apenas dito. Palavra é ação. “As falas são uma brincadeira rítmica e complementam a ação” (BODSTEIN, 2005, p.101), dizia a diretora.

3.5 – Um acidente de percurso

Naqueles três primeiros meses de processo criativo o ritmo do trabalho foi alucinante. Ensaíamos diariamente, com muita intensidade. Havíamos, atadoras e atadores, desenvolvido

⁴² Alice Possani, atriz e diretora. Doutora em Artes da Cena e docente do curso de graduação em artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Integrava a equipe de *Freguesia da Fênix* como assistente de direção e dramaturgia.

uma grande destreza em nossos corpos para o jogo com a máscara teatral. Eu me surpreendia a cada dia com as descobertas pessoais: maior resistência física, fôlego, prontidão, apropriação da linguagem, proposição e disponibilidade para o jogo.

Mas no início do mês de novembro de 2005 um imprevisto me atravessou. Era uma manhã de sábado e eu me sentia exausto após uma semana de muito trabalho no Barracão. Mas ainda tínhamos algumas horas de ensaio naquele dia, e treinávamos sequências acrobáticas, que podiam tanto envolver habilidades e sequências corporais (acrobacias individuais ou em duplas), como a manipulação de objetos e adereços de forma coreografada. Era a preparação para um ensaio corrido que faríamos na sequência.

Em uma dessas acrobacias eu e Esio vestíamos as máscaras de General Fusel e Tonho (o velho escravizado), e em uma sequência de embate, realizávamos o chamado salto do leão: eu corria na direção dele com a intenção de atacá-lo; rapidamente ele se deitava no chão e esticava as pernas para o alto; seus pés se encaixavam na minha bacia; no mesmo instante eu dava um mergulho em direção ao chão, passando por cima de Esio, com as mãos e os pés esticados; os pés dele serviam de alavanca para o salto; apoiava minhas mãos no chão, colava o queixo no peito e, sustentando todo o corpo com os braços, rolava a coluna no chão até que, depois do giro, o impulso me deixava em pé novamente.

Repetíamos insistentemente esses movimentos há alguns dias, mas o salto não saía perfeito, por imprecisão nos apoios, por excesso ou falta de impulso, por inabilidade, e, sobretudo, pelo medo que eu sentia de me machucar. Nesse dia eu comecei a sentir dores fortes na cervical, resultantes dos choques dessa região da coluna com o chão quando errávamos o movimento na hora do meu salto por cima de Esio e eu caía de forma desajeitada após aterrissagens malsucedidas. Na hora do ensaio corrido, novo fracasso:

“Fixo meus olhos nos de Esio. Nos comunicamos através do olhar para saber o momento exato de começar a manobra. Dou o primeiro passo em direção a ele e percebo seu corpo se preparando. Bate a insegurança. Atraso o salto e quando vou mergulhar percebo que os pés de Esio não estão encaixados em minha bacia. O salto não sai. Para não cair em cima dele, jogo meu peso para o lado esquerdo do corpo. Apoio o braço esquerdo no chão e sinto algo como um choque elétrico nos ombros, nas costas e no peito. Perco o apoio e caio. A dor é forte” (BODSTEIN, 2005, p.116).

Com muito incômodo, fui ao hospital após o ensaio e, ao analisar o raio-x, o médico constatou uma fratura no processo espinhoso da sétima vértebra da coluna cervical. Não se tratava de uma

lesão na vértebra, que estava totalmente preservada, mas naquela protuberância óssea da coluna que podemos tocar com a mão, também conhecida como espícula. No entanto, era um quadro delicado e necessitava da imobilização do pescoço e da ausência de atividade física por seis semanas.

A dor misturou-se com a tristeza. Percebi que um limite de ausência de autocuidado havia sido ultrapassado e eu precisava rever meu ímpeto em querer corresponder ao processo criativo levando meu corpo a correr riscos com consequências graves. Ao mesmo tempo, pairava a incerteza de como seria minha participação na peça dali em diante. Era um duro golpe ter que interromper meu trabalho naquele momento de finalização do espetáculo, quando sentia que tudo se alinhava e nossa criação ganhava forma.

A notícia afetou toda equipe e reverberou na percepção de que precisávamos de mais calma e mais tempo para terminar a peça. Decidiu-se que o cronograma do trabalho seria prolongado e, enquanto eu me recuperava, o grupo continuaria em sala aperfeiçoando o material já produzido.

Depois de alguns dias, quando eu já não sentia dores na região da fratura, insisti em voltar ao Barracão, pelo menos para assistir ao trabalho e acompanhar os desdobramentos da montagem. Superado um primeiro momento de frustração por estar em sala de ensaio sentado, assistindo às companheiras e companheiros em atuação, tive uma percepção: observar os ensaios, os corpos-máscara em ação, as cenas e as relações, fazia com que eu enxergasse e compreendesse com mais atenção aspectos do trabalho que, ao atuar, muitas vezes me passavam despercebidos. Diante dos meus olhos eu tinha à disposição um compêndio vivo das práticas de teatro de máscaras que vínhamos investigando no processo criativo. Entendi então que eu poderia continuar no processo, mas processando-o de outra forma, pela observação.

Com essa postura, passei a perceber as sutilezas das construções dos eixos (pontos de apoio, transferência das linhas expressivas das máscaras, repertório gestual, modos de executar ações, jogo com a contramáscara); a organicidade (ou falta dela) na utilização das matrizes estruturantes da linguagem (foco, interesse, ação, estados, velocidade e ritmo); o tempo justo da triangulação; quando um corpo-máscara deixava de sustentar-se e então o raciocínio psicológico racional entrava à frente da expressão física do caráter em movimento; a qualidade de presença, escuta e reação quando uma máscara não estava com o foco da ação; a ocupação espacial equilibrada; a fala como ação sonora aliada (ou não) organicamente ao corpo-máscara;

e, tão importante quanto os aspectos técnicos, pude enxergar o espetáculo de fora da cena e constatar a beleza do acontecimento que estávamos criando.

Percebo que aquele acidente de percurso se tornou também combustível para que eu ganhasse novas percepções sobre o meu processo pessoal (que naquele momento precisaria aliar a disponibilidade e entrega para a criação ao autocontrole e respeito aos meus próprios limites) e também sobre o trabalho.

3.6 – Finalização da criação dos corpos-máscara do General Fusel e do enamorado Marco Antônio

Cumpri o período de afastamento das atividades físicas (que acabou emendando com a pausa de final de ano), e retornei aos ensaios no início de janeiro de 2006, para a finalização do espetáculo. Eu estava totalmente recuperado e sentia uma alegria imensa em estar novamente no espaço de trabalho. A memória corporal foi uma grande companheira para retomar o ritmo nos primeiros dias de ensaio e eu estava atento aos cuidados com o meu corpo. Nesse momento de adaptação, desenvolvi uma consciência que me ajudou a descobrir sutilezas no trabalho com a máscara, principalmente relacionadas à respiração e ao relaxamento da tensão muscular. Como eu fazia tudo com um pouco mais de calma, conseguia dividir os movimentos em etapas e isso fazia com que eu lapidasse melhor cada instante, sem me afobar, percebendo os momentos de maior respiro, de controle do fluxo de entrada e saída do ar, e o engajamento da musculatura na medida justa, a cada ação.

Nessa retomada fiz boas descobertas nos corpos-máscara em que eu me dedicava. Sentia que precisava de algum elemento que materializasse imageticamente o jogo de máscara e contramáscara do General (a coragem e a covardia), e foi pensando na gravidade do ar que descobri uma dinâmica interessante: passei a considerar o corpo em pé como em resistência à gravidade e, em alguns momentos, cedia a essa força, o que me levava ao chão. Brinquei bastante com isso de ficar em pé ou desabar, andar ou rastejar, organizar e desorganizar o equilíbrio, como se uma força invisível movesse o corpo-máscara do General. Nessa experimentação, fui investigando a manipulação do corpo-máscara como se fosse uma marionete, imaginando fios que conduziam e sustentavam meus movimentos (ou me abandonavam.) Era uma imagem de referência que materializava uma corporeidade mais estilizada.

Foto 15 – Corpo-máscara do General Fusel. Criação e confecção de máscara (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto: Divulgação Sesc Campinas (2006).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Em Marco Antônio, a máscara e a contramáscara foram materializados nos estados sólido (ambição) e líquido (paixão). Brincava com a passagem entre eles, de forma rápida ou lenta, de acordo com as situações, como uma pedra de gelo que sofre a ação do tempo ou, ao inverso, uma quantidade de água em processo de congelamento. Utilizava também a imagem do bambu, que, mesmo rígido, pode envergar conforme a ação do vento e do tempo. Com essas dinâmicas

de transferência (LECOQ, 2010) eu conseguia tirar efeitos cômicos e criar mais variações de jogo. Os corpos-máscaras iam ganhando cada vez mais consistência e materialidade.

Daquele período em que fiquei somente assistindo aos ensaios, resgatei a percepção de que minhas colegas e meus colegas, ao trabalhar com o texto decorado, passaram a considerá-lo como ação sonora que ganhava qualidade de composição orgânica junto ao movimento dos corpos-máscara. Era uma atitude que integrava corpo e voz. E aqui existia uma chave interessante para solucionar o descompasso entre corpo e fala que inicialmente sentimos quando resolvemos escrever o texto inteiro da peça e nos deixamos cair somente no significado das palavras. Percebi que, naquele espetáculo (que estava sendo minuciosamente desenhado e marcado pela direção), a composição dos corpos-máscara poderia ser coreografada, com sequências precisas que envolveriam organicamente ações físicas e sonoras, pois “a precisão diz respeito ao corpo e ao texto, e a importância do gesto é similar à escolha da palavra. A palavra justa tal como o gesto justo” (COSTA, 2014, p.145).

Passei então a coreografar todas as minhas cenas, adotando o seguinte procedimento: a partir do estudo do texto escrito, para cada trecho (frase ou palavra) que sugerisse a passagem por um estado, eu criava uma postura, que era uma imagem fixa como uma fotografia. Essa postura trazia um desenho corporal preciso que deveria ser a síntese do estado que o corpo-máscara experimentava na cena. Para compor as posturas, resgatei os princípios que caracterizavam os estados básicos das máscaras (humor, qualidade de movimento, planos e ações). Ou seja, não eram imagens desprovidas dos códigos da linguagem. (No entanto, percebo nessa escrita a importância de fazer a distinção entre postura e estado, considerando que o estado – como afirmei anteriormente – pressupõe o movimento, e a postura, como eu concebia naquele momento, era em pausa).

Como tentativa de demonstração dessa prática que eu descobria intuitivamente, vou adotar um momento do espetáculo em que o enamorado Marco Antônio chega de viagem, um trecho mais longo em que o corpo-máscara fica sozinho em cena, e onde identifico a passagem por diversos estados, a partir dos quais eu criei posturas (imagens fixas) para me auxiliar a coreografar.

Primeiro, reproduzo o trecho como está na versão final do texto da peça:

CENA 4
NO AEROPORTO. ENTRA MARCO ANTÔNIO

MARCO ANTÔNIO: Fênix, finalmente! Onde está o motorista? Já devia estar aqui! Sem problemas, com esse negócio que estou prestes a fechar, serei sócio das empresas Portavia e aí terei meu próprio motorista particular! Ótimo, Marco Antônio, ótimo! Evinha, meu amor, não vejo a hora de te encontrar! (Telefona para Eva). Oh, meu benzinho, caixa postal? Vou deixar um recadinho para você: Oooiii... Tudo beem... Oh, Evinha, estou morrendo de saudades! Acabei de chegar e tenho ótimas notícias, não vejo a hora de te contar tudo! Que tal um jantar no Maxum??! A gente se vê mais tarde! Um beijo! (VIANNA, 2017. Não publicado).

No estudo desse trecho, criei dez posturas, que foram nomeadas da seguinte maneira:

Postura 1 - Ambicioso

Postura 2 – Impaciente

Postura 3 – Resignado

Postura 4 – Visionário

Postura 5 – Feliz

Postura 6 – Apaixonado

Postura 7 – Melindroso

Postura 8 – Derretido

Postura 9 – Sedutor

Postura 10 – Romântico

As posturas foram associadas aos respectivos trechos do texto, da seguinte forma:

CENA 4

NO AEROPORTO. ENTRA MARCO ANTÔNIO

MARCO ANTÔNIO: (POSTURA 1 – AMBICIOSO) Fênix, finalmente! (POSTURA 2 – IMPACIENTE) Onde está o motorista? Já devia estar aqui! (POSTURA 3 – RESIGNADO) Sem problemas, com esse negócio que estou prestes a fechar, (POSTURA 4 – VISIONÁRIO) serei sócio das empresas Portavia e aí terei meu próprio motorista particular! (POSTURA 5 – FELIZ) Ótimo, Marco Antônio, ótimo! (POSTURA 6 – APAIXONADO) Evinha, meu amor, não vejo a hora de te encontrar! (Telefona para Eva). (POSTURA 7 – MELINDROSO) Oh, meu benzinho, caixa postal? Vou deixar um recadinho para você! (POSTURA 8 – DERRETIDO) Oooiii... Tudo beem... Oh, Evinha, estou morrendo de saudades! Acabei de

chegar e tenho ótimas notícias, não vejo a hora de te contar tudo! (POSTURA 9 – SEDUTOR)
 Que tal um jantar no Maxum??! A gente se vê mais tarde! (POSTURA 10 – ROMÂNTICO)
 Um beijo!

As posturas me auxiliavam a modelar o corpo-máscara de acordo com as passagens e/ou intensificações de estados que a cena pedia. Me assegurava minuciosamente dessas composições estáticas e ensaiava a cena como se estivesse apresentando um álbum de fotografias, sem utilizar as palavras, passando de uma imagem à outra, de um estado a outro. Quando estava certo de que era esse o roteiro da cena, passava a criar a ligação entre as posturas, em fluxo contínuo, como os sucessivos fotogramas de um filme de cinema mudo. Assim, a partir do movimento, as posturas construía e revelavam os percursos da cena. Por fim, eu acrescentava as palavras do texto, que reverberavam e se acomodavam na forma do movimento dos estados dos corpos-máscara como ação sonora. As palavras vinham então preenchidas e acopladas organicamente aos corpos-máscara. Dessa forma, eu aliava a necessidade da fala à ação e ao gesto. Coreografar garantia a sustentação do movimento, do gesto e da palavra, tudo ao mesmo tempo.

“A máscara impõe uma síntese do gesto, envolvendo a gestualidade corporal na íntegra. Pois, se para atingir um certo efeito realizarmos uma multiplicidade descabida de gestos, vamos estar apenas destruindo o valor do próprio gesto. É necessário a seleção dos gestos e a consciência dos mesmos. O movimento, a atitude geral, a colocação do corpo, devem ser ponderados e essenciais” (FO, 1999, p.64).

Esse efeito de síntese, conjugando movimento, gesto e palavra, era um achado empolgante e naturalmente gerava o impulso de, dali em diante, desenhar e estilizar tudo. Era um raciocínio de máscara que se instaurava em meu corpo-mente organicamente. Esse procedimento foi fundamental para a minha compreensão e aperfeiçoamento na linguagem.

No entanto, há de se considerar que, no exemplo dado acima, o corpo-máscara está sozinho em cena. Quando a ação se dava em dupla, trio ou mesmo em um grupo maior, essa noção coreográfica (com posturas e estados) ganhava ainda a dimensão da escuta, do foco e do equilíbrio espacial, em relação entre corpos-máscara. E assim desenvolvemos um espetáculo que primava pelo ritmo e pela precisão em sua execução, como um mecanismo muito bem ensaiado.

Com a proximidade da finalização do trabalho, começaram a ser produzidos os figurinos, os adereços e a cenografia⁴³. Como todas e todos faziam mais de uma máscara, chegamos em propostas de vestuário que pudessem ser trocadas rapidamente entre uma cena e outra. Para o General e Marco Antônio, seria mantida a base com a mesma calça e o mesmo sapato, trocando apenas a parte de cima (um paletó moderno para o enamorado e uma farda pomposa para o militar). O General ganhou também um chapéu com plumas que ajudava a aumentar ainda mais a altura da figura, trazendo efeito cômico. Dessa composição, lembro que o sapato era uma peça que me conectava imediatamente aos corpos-máscara. Era um sapato de couro, preto, com sola de borracha, que estava parado em meu guarda-roupas pessoal há muito tempo e eu levei para o ensaio. A maneira de pisar o chão com a forma daquele calçado tornou-se um ponto de apoio para compor os corpos-máscara. Era como uma base sólida de sustentação dos eixos. O corte da calça e dos paletós realçava minha fisionomia e minha estrutura corporal, e ajudava a desenhar a movimentação e os gestos. Assim, a materialidade do corpo-máscara estava impressa também nos figurinos. No entanto, percebo que a entrada dessa camada de mascaramento ainda era, neste processo criativo, mais funcional, atendendo às necessidades que estavam apontadas com o espetáculo praticamente finalizado. Quero dizer que não houve uma investigação da materialidade do figurino e dos adereços como mascaramento, ao longo da construção do trabalho, interferindo na criação dos corpos-máscara (algo que viríamos a experimentar no processo criativo seguinte). Apesar disso, a concretude da composição entre corpo, máscara e figurino era muito palpável e fundamental para a atuação.

3.7 – Algumas considerações

Neste processo, a criação de corpos-máscara partiu da atualização das máscaras da *Commedia dell'Arte* para o contexto da cultura do interior paulista: General Fusel corresponde a *Capitano*, Marco Antônio corresponde a um Enamorado. Tive então a referência da tradição italiana como inspiração, que não só dava suporte como também delimitava o campo de investigação dos tipos e da encenação. A *Commedia dell'Arte* era o operador poético do mascaramento em *Freguesia da Fênix*.

Ao mesmo tempo, aprofundi minha prática na linguagem da máscara através da pedagogia do Barracão Teatro: um treinamento físico e técnico rigoroso que gerou um modo específico de

⁴³ Os figurinos foram criados por Sandra Pestana e Advane Néia. Os objetos e adereços, por Abel Saavedra, Advane Néia, Alexandre Cartianu, Esio Magalhães, Juliana Pfeifer, Maria Bijouterias e Sandra Pestana.

pensar-agir para sustentar e jogar com corpos-máscara em cena, no qual as palavras precisão e síntese definem bem o foco do trabalho, tanto nos procedimentos técnicos adotados, como no acabamento do espetáculo.

Desse processo criativo, visto pelo olhar distanciado de hoje, reconheço como principais marcos em minha investigação sobre a atuação com a máscara teatral: a apropriação dos códigos da linguagem, por meio de práticas contínuas com as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras (foco, interesse, ação, estados, velocidades e ritmos); a incorporação dos procedimentos para criação de eixos como base sólida para sustentar organicamente os corpos-máscara em cena; a compreensão do jogo e da relação entre as máscaras como fatores determinantes para a produção dos próprios corpos-máscaras, das situações e do *canovaccio*; e o desenvolvimento de estratégias, a partir de necessidades pessoais, para a criação de repertório de composição: os estados básicos, as posturas e partituras coreográficas.

Ainda nessa visita à montagem de *Freguesia da Fênix*, recoloco o acidente que gerou a fratura em minha coluna cervical como um ponto de passagem simbólico. Ele proporcionou a ampliação da consciência sobre meu próprio corpo, minha prática artística, ética e profissional. Acredito que, a partir daquele momento, um novo homem nasceu. E, junto com ele, um novo ator. Foi através desse rompimento de limite – que me obrigou a cessar movimentos físicos por seis semanas – que a experiência se acomodou em meu corpo e mente, em meu ser, em completude. Coincidentemente, foi no período de recuperação que concluí a escrita do livro-reportagem: meu processo de imersão como ator e repórter foi interrompido e/ou finalizado. Dali em diante eu vivi um novo momento no processo, em que não precisava me preocupar com a racionalização imediata das coisas com o intuito de reportá-las. A experiência era em si e diferia da comunicação/informação da experiência (BONDÍA, 2012). E tudo foi mais fluido desde então.

Jogar com as máscaras da peça era extremamente prazeroso, e tínhamos um time de atrizes e atores muito afiados. As máscaras foram trabalhadas tecnicamente de forma intensa e tínhamos um repertório amplo de possibilidades. No entanto, a fim de delimitar e fixar a narrativa, nos dedicamos em reunir os melhores ingredientes de cada uma delas, e de suas relações, para compor o cardápio que seria oferecido ao público no espetáculo. Acredito que fizemos boas escolhas, as melhores que estavam ao alcance de nossa percepção naquele momento. Mas sempre nos rondou uma sensação de insatisfação com o material. Para mim, essa incompletude

estava na dramaturgia. Especificamente no texto final, que era muito extenso e criava lógicas que se abriam e precisavam ser justificadas em palavras, em efeito dominó. As ações e o jogo de imagens em movimento, que, a meu ver, eram muito potentes e divertidos, ficavam atravancados diante de tantos diálogos e explicações (mesmo que tenhamos encontrado como alicerce o caminho de coreografar a peça toda). Tivemos inúmeras versões do texto (guardo algumas em meu arquivo pessoal), na busca de apaziguar esse incômodo, mas creio que não conseguimos alcançar um resultado totalmente satisfatório. A diretora Tiche Vianna registra percepção semelhante:

“Tínhamos diálogos demais no espetáculo, muitas soluções de texto. Algumas cenas se contavam melhor através das falas do que das ações e reações. À medida que apresentávamos, compreendíamos melhor como trocar falas por ações, mas havia uma questão que permanecia, algo na estrutura dramaturgica, na espinha dorsal do espetáculo. Por mais que tivéssemos partido das máscaras para construir as cenas, quando começamos a realizar a história que as continha, nos tornamos prisioneiros dos significados lógicos racionais dos fatos, portanto, explicávamos mais do que fazíamos acontecer” (VIANNA, 2023, p.166).

Acredito ainda que o texto final de *Freguesia da Fênix* estava aquém da potência de suas máscaras não só pelo excesso de palavras, mas também por nos referenciarmos demais na estrutura clássica dos canovacci da *Commedia dell'Arte* e suas máscaras: uma história de amor marcada por uma série de encontros e desencontros, confusões e sabotagens, situações cômicas e um final onde tudo se resolve, sendo, eminentemente, uma comédia humana entre servos, padrões e enamorados (BARNI, 2003). Em nossa versão, creio que conseguimos revisitar os arquétipos e a estrutura espetacular do gênero, mas não conseguimos, de fato, avançar no sentido de recolocar esse teatro diante das implicações da nossa atualidade. Nossas expectativas apontavam para além da *Commedia dell'Arte*⁴⁴.

Dali surgiram perguntas e provocações ao grupo, como: para além dos tipos presentes na *Commedia dell'Arte*, que outras figuras, pertencentes ao nosso tempo, podemos trazer à tona? Que espetáculo queremos fazer com esses corpos-máscara de nosso tempo, e qual será a estrutura deste espetáculo para discutir e reverberar nossa atualidade? Como poderia ser a dramaturgia da máscara para além do canovaccio da *Commedia dell'Arte*? Em *Diário baldio*, o processo criativo seguinte, também no Barracão Teatro, conseguimos avançar nesse sentido. Esse será o tema do próximo capítulo.

⁴⁴ Acredito que, não por acaso, o livro da diretora Tiche Vianna, publicado em 2023, tem o título *Além da Commedia dell'Arte: a aventura em um barracão de máscaras*.

Apesar disso, *Freguesia da Fênix* teve ótima recepção do público e excursionou por cerca de um ano e meio, entre os anos de 2006 e 2007, realizando temporadas e participando de festivais, sempre com boa repercussão. Da circulação do espetáculo, destaque: a turnê pela Caravana Funarte, em 2007, nas cidades de Belo Horizonte, Brasília, Goiás Velho, Ouro Preto, Congonhas do Campo e Ipatinga; a temporada no Teatro Fábrica, em São Paulo, em julho e agosto de 2007; as participações no Festival Internacional do Corpo Ritual, em Goiânia (2007), Festival Nacional de Teatro de Americana (2006), Festivale – São José dos Campos (2006), e Feverestival – Festival Internacional de Teatro de Campinas (2006); além as diversas temporadas realizadas no distrito de Barão Geraldo, em Campinas, na sede do Barracão Teatro e no Espaço Cultural Semente (2006).

Foto 16 – Cena de *Freguesia da Fênix*. Na imagem, Eva Riguar (Aldiane Dala Costa), Marco Antônio (o autor), Muamba (Darko Magalhães), Neto Portavia (Esio Magalhães), Isadora Portavia (Melissa Lopes). Máscara de Muamba: criação e confecção (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto: Divulgação Sesc Campinas (2006)



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 17 – Cena de Freguesia da Fênix. Na imagem, Barão Portavia (Marcos Becker), Sabiá (Esio Magalhães) e General Fusel (o autor). Criação e confecção de máscaras (em papietagem) de Esio Magalhães. Foto: Divulgação Sesc Campinas (2006)



Fonte: Acervo Barracão Teatro

4 – AQUI E EM SI: O CORPO-MÁSCARA COMO SUA PRÓPRIA DRAMATURGIA

4.1 – A dramaturgia da máscara

Dramaturgia da máscara⁴⁵ foi o nome dado ao projeto de pesquisa que realizamos no Barracão Teatro ao longo do ano de 2006, na sequência da estreia de *Freguesia da Fênix*. Nele partimos para a criação de máscaras populares urbanas brasileiras que levaram a dramaturgias que emergiam delas mesmas, de seus contextos e relações, distante dos tipos e da estrutura de espetáculo da *Commedia dell'Arte*. Uma tentativa de avançar no caminho que começou e ser trilhado com as provocações que surgiram após a conclusão da montagem anterior.

Segundo a diretora Tiche Vianna, a pesquisa era uma possibilidade de aprofundar os estudos sobre a máscara e sua dramaturgia, “sem tema, sem texto literário, sem tradição e sem vontade de construir um espetáculo, o desejo era mais ou menos este: “inventar” uma máscara popular urbana e permitir que ela nos contasse sua história” (VIANNA, 2023, p.166).

O time de artistas-pesquisadoras e artistas-pesquisadores foi formado por Alice Possani, Aldiane Dala Costa, Darko Magalhães, Esio Magalhães, Melissa Lopes, Rogério Lopes, Tiche Vianna e eu. Nesse segundo trabalho com a mesma equipe de criação⁴⁶ tive a percepção de um corpo coletivo constituído a partir de um tempo de trabalho conjunto, apropriado dos mesmos códigos de linguagem, dialogando por meio de um mesmo repertório, embora cada um e cada uma também trouxesse sua bagagem de experiências individuais. Esse sentimento de coletividade e pertencimento deu cama para saltos maiores. Além disso, *Freguesia da Fênix* seguia em circulação, o que colocava a equipe em constante movimento e interação entre os materiais do espetáculo e da pesquisa em sala.

Durante a pesquisa, que durou cerca de 10 meses, foi feito um percurso que contemplava duas frentes de trabalho: instrumentalização e criação. Na primeira, verticalizou-se o estudo das matrizes estruturantes da linguagem como únicos fundamentos da escritura cênica com a máscara teatral. A concentração ficou na prática com as máscaras neutra e meia-neutra, com o

⁴⁵ Projeto contemplado pelo Prêmio Funarte Myriam Muniz 2006.

⁴⁶ O ator Rogério Lopes era o único que não havia participado desde o início da montagem de *Freguesia da Fênix*, mas se uniu ao grupo porque pesquisava a máscara e o mascaramento, na época, como projeto de doutorado na Unicamp.

objetivo de aperfeiçoar a percepção e a utilização dos códigos para criar narrativas a partir de sua articulação – diferentemente do processo de *Freguesia da Fênix* em que, na didática da criação, as máscaras de base serviram como passagem, como instrumentalização técnica para chegar na atualização das máscaras da *Commedia dell'Arte* e seu jogo.

Ainda nessa primeira etapa, recebemos artistas convidados para oficinas e intercâmbios que trouxeram novas contribuições ao repertório do grupo. Foram eles: Carlos Simioni⁴⁷, Luis Louis⁴⁸, Fernando Linares⁴⁹ e Luis Alberto de Abreu⁵⁰.

Simioni ministrou a oficina de *Treinamento de Voz* onde pudemos entender a construção da voz como corpo que necessita de uma estrutura física para acontecer. Vivenciamos caminhos para construção dessa estrutura e da percepção dos espaços percorridos pela voz para que ela chegue a diferentes regiões do corpo, os ressonadores; Luís Louis nos trouxe a oficina de *Mímica Contemporânea e Teatro Físico*, em que nos apresentou os universos da pantomima, da mímica clássica, da mímica corporal dramática e da mímica contemporânea. A mímica nos trouxe a percepção do percurso para desenhar com nosso corpo cada movimento e cada gesto, minuciosamente, com precisão, por meio do estudo de sua desconstrução e construção, assim como de sua segmentação. Fernando Linares apresentou ao grupo as *Máscaras Larvárias*⁵¹. Eram máscaras enormes, maiores do que a proporção de uma cabeça ou rosto humanos e traziam formas assimétricas, redondas, pontudas ou curvas. Não chegavam a definir um caráter ou uma expressão de humor exata, mas suas linhas sugeriam caminhos para a criação de eixos expressivos embrionários – daí a ideia de larva. As larvárias ofereceram a possibilidade de explorar a manipulação do corpo em busca dessa expressividade mais abstrata, definindo seres por sua forma não humana ou ainda inacabada, mas ainda assim muito expressiva. Essa experiência reforçou a materialidade da máscara e das inúmeras possibilidades de composição a partir da simbiose entre corpo e objeto. Na oficina *O Cômico Popular e Seus Arquétipos*, Luís Alberto de Abreu nos desenhou o traçado das origens dos conceitos de cultura popular e cultura erudita, e nos mostrou que o que caracteriza o drama é o enredo, enquanto na comédia é o

⁴⁷ Ator-pesquisador, cofundador e integrante do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁴⁸ Ator, diretor e dramaturgo, criador da Cia Luis Louis e da Escola Internacional de Mímica Total e Teatro Físico.

⁴⁹ Diretor, professor e mascareiro. Mestre em Artes da Cena pela UFMG. Integra o corpo docente do Teatro Universitário, que é o curso técnico de formação de atores ligado à UFMG.

⁵⁰ Dramaturgo, autor, roteirista de cinema e TV, consultor de dramaturgia e roteiro.

⁵¹ As máscaras larvárias foram introduzidas na pedagogia teatral por Jacques Lecoq, na década de 60, inspiradas nas máscaras do carnaval de Basel, na Suíça. Sua utilização tem como finalidade o estudo da forma e do corpo no espaço.

caráter quem guia os movimentos. Isso reafirmou para nós a ideia de que se temos o caráter, ou, no caso, as máscaras, podemos criar um espetáculo a partir dos jogos e relações entre elas.

Essa primeira etapa da pesquisa possibilitou a verticalização da prática e do entendimento dos princípios da linguagem da máscara. Sem a necessidade e a urgência de corresponder à criação de um espetáculo, pudemos nos ater com mais calma em como a máscara teatral, em si, por meio dos princípios que regem sua manifestação cênica, pode apontar os caminhos para a formulação de sua própria dramaturgia. Além disso, ampliamos o repertório técnico por meio das oficinas realizadas com nossos convidados, inserindo novas práticas em nossos treinamentos diários. Assim, uma nova estrada foi preparada para as descobertas que viriam.

4.2 – A criação do corpo-máscara de Lady

Se não teríamos as máscaras da *Commedia dell'Arte* como referência para a criação de nossas máscaras urbanas brasileiras, por onde começaríamos então? Na segunda etapa da pesquisa fomos buscar essa resposta partindo da provocação de nossa diretora para que escolhêssemos um lugar específico na cidade de Campinas, que nos interessasse por algum motivo, e observássemos no seu entorno as pessoas, as relações, e os hábitos. Dalí deveríamos retirar o material para a criação de nossas máscaras.

Com isso em mente parti em busca de inspiração, mas não precisei de muito tempo para lembrar-me do bairro em que nasci e cresci, o Bosque, localizado na região central da cidade. Durante toda minha infância e adolescência acompanhei a presença e a movimentação da comunidade de travestis que ali vivia e trabalhava. Naquele contexto muitas vezes violento de prostituição, aos meus olhos de criança que adorava observá-las do portão de casa, eram pessoas que me fascinavam (presenciei momentos de beleza, descontração e deboche) e ao mesmo tempo me assustavam (também testemunhei muitas brigas e situações de agressão, contra e entre elas).

Voltar ao mesmo contexto, já adulto, me trouxe à tona não só a memória, mas uma inquietação: o que nessas pessoas me convocava naquele momento? O que despertava meu fascínio? Entendi aos poucos que era o feminino habitando um corpo identificado biológica e socialmente como

masculino⁵². Interessado por isso, decidi partir da observação das travestis para a minha criação. Foi uma escolha delicada e aqui a revisito na tentativa de recuperar a evolução de prática e pensamento ao longo da criação do corpo-máscara, da vida do espetáculo que daí surgiu, assim como do distanciamento que tenho no momento desta escrita.

Levei a proposta para a sala de ensaio e, na primeira etapa, comecei a trabalhar com a meia-máscara neutra. Sem ser exatamente um quem, a meia-neutra permitiu experimentar livremente algumas características físicas e sensações para a figura que pretendia criar, antes de qualquer definição de seu eixo corporal e de seu caráter.

Identifico que meu olhar passou pelo estereótipo das travestis, na superfície de sua complexidade e essência. Meu repertório sobre essa identidade era limitado. Me deparei com isso ao rememorar a criação e visitar meus diários de trabalho e escritos sobre a peça. Existia uma ideia preconceituosa e exotizada construída desde a infância e que perdurava, manifestando-se, no começo do processo, na busca por trejeitos e exageros físicos estéreis. No entanto, com a colaboração de Tiche, entendi que para me distanciar desse olhar caricatural e, para além de buscar a representação de uma travesti, eu deveria investigar a natureza feminina em mim para dar forma à máscara.

Mas o que é a natureza feminina? É possível defini-la? Ela já está em mim? Ela está fora de mim? É preciso permitir que, de alguma forma, ela aflore? E como materializá-la fisicamente? Foram algumas das perguntas que me fiz naquele momento (e que, inevitavelmente, volto a fazer ao longo desta escrita).

Como a linguagem da máscara exige concretude, naquele momento procurei dar alguma materialidade à ideia por meio de provocações que pudessem reverberar em propostas corporais que manifestassem essa natureza em mim – um corpo cis-gênero, identificado socialmente como masculino.

⁵² Segundo o site Transcendemos, “travesti é uma pessoa que foi designada homem no seu nascimento, mas se entende como uma figura feminina”. No entanto, segundo a mesma página, os termos e identidades devem se basear na ideia de autoidentificação, respeitando como cada pessoa se vê. Transcendemos Explica. Disponível em: <https://transcendemos.com.br/transcendemosexplica/trans> . Acesso em: 15 jul. 2023.

Utilizei a dinâmica das transferências (LECOQ, 2010) como ponto de partida. O óleo foi o elemento material que escolhi como imagem-sensação para construir uma movimentação fluida e trouxe às minhas articulações, gestos e deslocamentos uma indicação de flexibilidade. Desse modo, qualquer mínimo movimento gerava reverberações em todo o meu equilíbrio. Foi uma pesquisa importante para quebrar um pouco da rigidez do meu corpo, que é muito magro, anguloso e retilíneo.

A serpente foi um animal de referência por sua característica de movimento. Pesquisei uma qualidade sinuosa, um serpentear, que se somava às dinâmicas propostas pelo óleo, e busquei a variação nas características desses elementos: serpentear de alegria, serpentear de ataque, serpentear de fuga, serpentear de enforcamento; e também: óleo automobilístico, azeite, graxa, petróleo, lubrificante etc.

Nessa busca, deixava a voz reverberar, ainda sem pronunciar palavras, e assim surgiam emissões sonoras que ressoavam de acordo com os movimentos, a partir das dinâmicas com o óleo e a serpente, passando por variações entre grave e agudo, volume alto e baixo, intensidade fraca ou forte, que constituíam tessituras vocais suaves, intensas, sussurradas ou escorregadias.

Para aproximar essas experimentações de uma configuração mais humana, me coloquei em pequenas ações (caminhar, sentar, deitar, correr, dançar) utilizando as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras (foco, interesse, estados, ação, velocidades e ritmos), que permitiram passar por alguns estados (alegria, medo, sedução, tristeza), mas ainda sem definir um quem.

A partir dessas práticas cheguei ao primeiro esboço de eixo corporal para a futura máscara: a base era instável, oleosa, o que se manifestava em constantes trocas de apoio entre os pés e deslocamentos frequentes pelo espaço; o quadril era como uma mola e propunha oscilações e torções; a coluna imprimia o movimento sinuoso do serpentear. Nesse conjunto, sobressaía o movimento expansivo de braços e mãos desenhando formas no espaço, apoiadas no ar.

Parti de estímulos concretos para construir a materialidade de uma ideia de natureza feminina em mim, e cheguei em uma proposta corpórea. Mas eu ainda não sabia quem era essa figura, qual era o seu caráter, sua lógica, seu raciocínio e em que contexto ela estaria inserida. Era como um corpo ao qual faltava uma identidade. Faltava a máscara! Precisava criá-la.

4.3 – A confecção da máscara

Confeccionar uma máscara era algo completamente novo para mim. Até então minha experiência concentrava-se em dar corpo a objetos-máscara que já estavam prontos: *Capitano*, e depois General Fusel, em *Freguesia da Fênix*, ou as máscaras pedagógicas do acervo do Barracão Teatro (neutra, meia-neutra, expressivas inteiras). Essa inversão de perspectiva abria um novo horizonte em minha trajetória.

O procedimento do ator e da atriz confeccionar a própria máscara é recorrente nas pedagogias da linguagem. Copeau estimulava seus discípulos do Vieux Colombier nesse processo (MACHADO, 2018), assim como Lecoq em sua tradicional escola (LECOQ, 2010). No Brasil essa prática é mantida em vários ambientes de formação⁵³ e nos trabalhos de grupos. À responsabilidade de criação e confecção pode-se associar o desenvolvimento de uma “sabedoria iconográfica e plástica” (CONTIN, 2011, p.98) que reverbera na criação do corpo-máscara, na compreensão do personagem e no jogo daí decorrente.

A diretora Tiche Vianna adotou esse expediente em muitos de seus processos criativos, após vivenciá-lo em sua formação na linguagem.

“O ato de manusear a argila, de procurar dar-lhe a forma justa, absorver o tempo necessário para encontrar o modelo desejado e imaginado, a paciência de experimentar muitas vezes movimentos de braços, mãos e dedos para construir o rosto/máscara, aumentavam minha capacidade de realizá-la fisicamente ao vesti-la, porque isso tornava íntima nossa relação, nos aproximava em termos sensoriais. Posteriormente, também reconheci esse aprendizado em meus processos de direção e formação de atores e atrizes, pois foi através desse estudo que pude treinar em profundidade o olho de quem vê uma máscara em ação e enxerga se ela funciona ou não, e por quais motivos” (VIANNA, 2023, p.21).

Sob a condução de Esio, na época responsável pela criação e confecção das máscaras do Barracão Teatro, eu e a equipe de atuadoras e atores do projeto Dramaturgia da Máscara

⁵³ Durante o desenvolvimento desta pesquisa fui convidado, por dois anos consecutivos (2022 e 2023), a ministrar aulas de atuação com máscaras como parte das atividades da disciplina Máscara: elementos técnicos de artes visuais, no curso de graduação em artes cênicas da UNICAMP, a convite da Prof. Dra. Erika Schwarz. Nas ocasiões, as/os estudantes haviam confeccionado suas próprias máscaras expressivas e ofereci repertório técnico (inclusive muitos dos procedimentos mencionados aqui) para que elas fossem colocadas em jogo. Também tive contato com as práticas da orientadora desta pesquisa, Prof. Dra. Bya Braga, que a partir do conceito de artesanaria de atuação (BRAGA, 2013) estimula aprendizes de graduação em artes cênicas da UFMG a confeccionarem suas próprias máscaras, tendo como referência estudos zoomórficos, da cultura popular e da Commedia dell’Arte, além de um procedimento chamado *masquiagem*, em que compõem mascaramentos com utilização de produtos de maquiagem.

iniciamos esse processo. Primeiro preenchemos com argila o molde em gesso dos nossos rostos (que haviam sido feitos por Esio para a criação das máscaras de *Freguesia*) e, ao retirar com cuidado essa mesma argila do molde, conseguimos uma cópia fiel e modelável de nossas faces. Deveríamos então acrescentar argila, aos poucos, para construir as expressões que determinariam o caráter das máscaras, tomando cuidado para preservar as medidas originais de nossos rostos. Para construir as linhas expressivas poderíamos nos inspirar nas investigações corporais que fazíamos em sala, nas pesquisas de campo, em imagens de referência, e também trazer características de animais e elementos que concretizassem as sensações que gostaríamos de materializar na forma fixa de nossas figuras⁵⁴.

Durante um tempo eu mais observava do que fazia. Olhava meus colegas e minhas colegas trabalhando e também percorria com os olhos e as mãos as máscaras do acervo do Barracão, procurando caminhos na imaginação e no tato. Lembro de arriscar algumas alterações na forma do meu rosto em argila, mas tive dificuldade de iniciar a escultura. Eu não sabia por onde começar a esculpir a máscara enquanto estrutura e forma, ampliando e fixando uma expressão, conforme as poucas instruções de Esio.

Voltei então ao meu ponto de partida, as travestis. Em conversas com algumas delas nas visitas em Campinas, aprendi que existem alguns processos de *feitura*⁵⁵ do corpo e do gênero das travestis, que incluem procedimentos de transformação estética (implantes, cirurgias, maquiagem). Entendi que isso poderia se aproximar da ideia de composição que eu vinha fazendo corporalmente, e prossegui nesse mesmo caminho para confeccionar o objeto-máscara e desenhar linhas expressivas em um rosto que correspondesse à essa montagem em mim.

Comecei a me fazer perguntas: o que eu poderia alterar no meu rosto para torná-lo mais próximo do feminino que investigava em mim? Que aspectos eu gostaria de ressaltar ou omitir? Qual eram os impulsos e estados que nasciam da composição corporal para transportá-los à máscara? Percebi então que a flexibilidade era o dado mais concreto que eu investigava, e que ela me sugeria doçura. Comecei com o preenchimento da região das maçãs do rosto para dar-lhe uma projeção maior e imprimir linhas curvas que trouxessem essa sensação. Esse implante gerou

⁵⁴ Naquela ocasião não foi realizada uma instrumentalização mais apurada para a confecção das máscaras, como um estudo anterior à escultura, com esboços de desenhos, cálculos de medidas etc. Fui buscar aprofundamento no tema anos após esse processo criativo, já trabalhando sozinho.

⁵⁵ Termo utilizado por Marcos Benedetti no livro *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis* (2006), que foi uma obra de referência para mim na época.

um movimento na expressão que diminuiu demais minha boca, e então eu fiz o preenchimento do lábio superior, ressaltando-o e deixando seu contorno mais evidente⁵⁶. A próxima ação foi remodelar meu nariz, afinando-o, alterando sua estrutura óssea e cartilaginosa para dar-lhe uma linha retilínea e aspecto delicado. Fiz isso tudo intuitivamente, errando muito, fazendo e refazendo, me encontrando e me perdendo na manipulação da argila e na formação das linhas expressivas. Na região dos olhos, das sobrancelhas e da testa eu não mexi, considerando que poderiam ganhar expressividade a partir de sua pintura.

Quando finalmente fiquei satisfeito com o resultado da escultura em argila, passei para sua papelagem – uma técnica de sobreposição de papel kraft com cola e água, em várias camadas, para dar estrutura e consistência ao objeto-máscara. Esse processo durou alguns dias e exigiu muita paciência para colar pedaço por pedaço de papel, com cuidado para não deixar bolhas ou perder as expressões da escultura. Na etapa da pintura pude então me dedicar ao que seria uma maquiagem: primeiro pintei a máscara em um tom próximo da minha pele; delineei os olhos puxando uma linha sutil nos cantos externos; apliquei como sombras algumas cores contrastantes (azul, rosa e laranja), o que aumentava a expressividade e a vivacidade do olhar, e desenhei sobrancelhas como linhas muito finas percorrendo um traçado descendente da região das têmporas ao centro da testa, movimento que gerava sensualidade e também certa agressividade, de acordo com o ângulo em que a máscara fosse vista. Nas maçãs do rosto, adicionei um rosado para dar vida, como o efeito de um blush, e pintei a boca de vermelho, para engrandecê-la ainda mais. No processo completo, da argila ao objeto-máscara finalizado e pronto para uso, foram cerca de quinze longos dias de trabalho.

Com a máscara pronta, voltei à sala de ensaio para testá-la. Vivenciei um movimento de contaminação entre a proposta corpórea que vinha experimentando anteriormente com a máscara meia-neutra e as sensações que senti ao observar a nova máscara expressiva em minhas mãos. Observo agora como a confecção da máscara foi um processo importante e revelador. Durante os dias em que manipulei argila, papel, cola e tinta, meu corpo se manteve engajado, dando continuidade à pesquisa da sala. Uma conversa sensorial se estabeleceu, na matéria e no imaginário, e eu adquiri maior intimidade e propriedade sobre o trabalho de criação que fazia. Ideia, corpo e máscara se uniam, nascia assim um novo corpo-máscara.

⁵⁶ Como estava confeccionando uma meia-máscara expressiva, não haveria o lábio inferior, cujo espaço seria completado com o meu próprio rosto.

Foto 18 – Corpo-máscara de Lady. Criação e confecção de máscara (em papietagem) do autor. Foto de Ligiane Braga (Teatro Cacilda Becker, São Paulo-SP, 2011).



Fonte: Acervo pessoal

Mas, como todo corpo recém-nascido, foi preciso colocá-lo em jogo para lhe ensinar e para que ele me ensinasse ainda mais a ser quem ele era. Me inspirei em situações que havia testemunhado com as travestis desde a infância, além de outras que descobri no contato recente com elas, e daí extraí material para criação. Com todo o repertório para criação de eixos corporais e as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras, experimentei solitariamente ações como dançar, brigar, embriagar-se, arrumar a casa, “montar-se” para trabalhar – o que gerava também a investigação de ações sonoras como cantar, rir, gritar, sussurrar, chorar etc. O corpo-máscara que se apresentava era de uma figura com idade próxima à minha na época, na faixa entre 20 e 25 anos, jovem, com o futuro pela frente.

Nesse mergulho, comecei a perceber que eram frequentes as passagens por duas qualidades de estado opostas, a delicadeza e a afronta, e esse foi um parâmetro para trabalhar a contramáscara. Identifiquei que, quando acessava o estado de afronta, perdia a qualidade corpórea mais sutil e sinuosa que vinha construindo. Era como se uma outra figura surgisse – de tônus muscular

rígido, raivosa e expansiva – que desestabilizava o eixo corporal inicial. Era curioso, por vezes assustador, por vezes engraçado. Existia uma interessante cisão na fisicalidade e na personalidade para ser investigada.

Essas duas qualidades definiram dois estados básicos (conforme nomenclatura que adoto nesta dissertação) para o corpo-máscara em criação, que associo à noção de *ánimus* e *ânima* enunciada na antropologia teatral de Eugenio Barba: energia-ânima (suave) e energia-ánimus (vigorosa), dois polos opostos de energia que podem ser modelados conscientemente pelo ator e pela atriz na criação de figuras cênicas, independente da distinção masculino-feminina⁵⁷.

A modelagem dessas duas qualidades de energia configurava da seguinte forma os estados básicos:

Delicadeza (energia-ânima – suave): estado de alegria, satisfação ou felicidade; movimentação em leveza; velocidade lenta ou média, em plano alto, médio ou baixo. Exemplo de ação: dançar, cantar, brincar com Cotoco.

Afronta (energia-ánimus - vigorosa): estado de raiva, agressividade, descontrole; movimentação pesada e em expansão; velocidade rápida, em plano médio ou alto. Exemplo de ação: discutir, brigar ou agredir Cotoco.

Para além desses estados, que, conforme vimos, eram independentes de qualquer definição de gênero, Tiche também apontava para que ao investigar a composição física da natureza feminina, eu não deveria tentar omitir a identidade masculina do corpo-máscara. Ambas as identidades poderiam estar presentes e evidenciadas, sem hierarquia. Explorar essa ambiguidade passou então a ser um outro desafio, conforme registrei na época:

“Por um bom tempo a busca foi do meu feminino e, posteriormente, da habitação cindida entre masculino e feminino em um mesmo corpo, ora em oposição, ora em composição, ora em conflito. E também exercitei a neutralidade, o equilíbrio, a tentativa de esvaziamento” (BODSTEIN, 2010, p.61).

⁵⁷ Segundo Barba, a energia é uma “temperatura-intensidade que o ator pode identificar, despertar e modelar (...) O primeiro passo consiste na percepção de dois polos, um vigoroso (*Ánimus*) e, outro suave, delicado (*Ánima*), duas temperaturas distintas, que somos tentados a confundir com a polaridade dos sexos (...) Energia-Ânima (suave) e energia-Ánimus (vigorosa) são termos que não tem nada que ver com a distinção masculino-feminina, nem com os arquétipos de Jung. Referem-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de definir com palavras, e, portanto, difícil de analisar, desenvolver e transmitir” (BARBA, 1994, p.93. Grifo do autor).

Naquele momento passamos também a realizar o encontro entre todos os corpos-máscara que nasciam na pesquisa, fruto das pesquisas de todo o elenco (uma menina de rua, uma cega, um imigrante coreano, uma garota de programa e um homem deformado física e intelectualmente). Como na experiência de *Freguesia da Fênix*, nas relações é que ficaram evidenciadas as lógicas e características das máscaras, com a diferença que aqui não prevíamos nenhum padrão de comportamento (como fazíamos com as máscaras da *Commedia dell'Arte*, imutáveis em seus caracteres, características e formas de relação). Portanto, tudo era muito novo e foi preciso muita escuta de cada um consigo mesmo e com as outras criadoras e criadores. Cada máscara era, em si, um universo de possibilidades de ser e acontecer no espaço. Eram dramaturgias em potencial.

Entre todos os encontros realizados, um deles intrigava e convocava meu corpo-máscara com maior frequência. Era a máscara de Cotoco. Em sua criação, Esio partiu da vontade de trabalhar com a deformidade em corpos humanos:

“(...) me veio fortemente a vontade e a inquietação de trabalhar um corpo humano fora de seus padrões: físico e intelectual. O primeiro passo foi mudar o meu próprio olhar, o meu ponto de vista do mundo em que vivo. Ora, a máscara focaliza tudo o que o seu nariz aponta, ou seja, o ponto focal de interesse da máscara se dá através do que o seu nariz aponta como objeto de relação. Então a primeira deformação que propus em minha pesquisa para construir a máscara baseada na deformação (...) foi alterar o meu ponto focal e para isto desloquei o nariz da máscara para a minha bochecha. Assim o meu nariz e o meu olho esquerdo não exerciam a mesma função naquele protótipo de máscara” (MAGALHÃES, 2010, p.54).

Além da deformação focal, a máscara de Cotoco propunha ainda a alteração no modo de se deslocar (o ator amarrava suas pernas, como se elas tivessem sido amputadas, movendo-se arrastado ou com a ajuda de um skate) e na fala, trazendo uma questão de cognição: a máscara não falava, só emitia os sons que escutava, ao tentar imitá-los, de forma quase infantil, se relacionando com tudo de uma forma primária. A proposta de Esio era extremamente desafiadora⁵⁸.

A relação entre o corpo-máscara que eu desenvolvia (ainda sem nome) e Cotoco foi singular. Por não pré-julgar minha figura a partir do estereótipo da travesti (como todas as outras máscaras, e eu mesmo, de certo modo, fazia), Cotoco se relacionava de modo muito aberto e curioso com qualquer coisa que acontecesse entre eles, mostrando apenas, e genuinamente, o

⁵⁸ Existem registros detalhados do processo de criação do objeto-máscara e do corpo-máscara de Cotoco, ambos realizados por Esio Magalhães, em MAGALHÃES (2010) E VIANNA (2023).

que lhe agradava ou não. Isso reverberava profundamente em minha percepção do que pesquisávamos enquanto dramaturgia que emerge da máscara em ato e na proposta da minha figura. Eu percebia de forma nítida que não era o estereótipo e as situações que envolvem o universo das travestis na realidade social que definiriam à priori o caráter da máscara que eu criava, mas a relação direta dela, no presente, com qualquer acontecimento, a partir de sua forma de ser. E esse ser era, para além de uma travesti, um corpo ambíguo, um corpo andrógino que expunha o feminino e o masculino ao mesmo tempo, assim como passava rapidamente por estados contrastantes como delicadeza, agressividade, doçura e sarcasmo. O corpo-máscara é que definia suas relações.

Foto 19 – Corpos-máscara de Lady (o autor) e Cotoco (Esio Magalhães). Criação e confecção de máscaras (em papietagem) dos atores. Foto de Bob Sousa (TUSP, São Paulo-SP, 2011)



Fonte: Acervo pessoal

Meu corpo-máscara se relacionava com Cotoco de uma forma dúbia, acolhedora e violenta ao mesmo tempo, mas íntima, e ambas criaram uma grande ligação e cumplicidade, como se, justamente por estarem fora dos padrões normativos, se unissem. Desse encontro nasceram algumas cenas e situações que depois seriam recuperadas para a criação de um futuro espetáculo (embora, na época, não soubéssemos disso). E nessa aproximação surgiu o nome para o meu corpo-máscara, Lady, dado pelo próprio Cotoco.

O projeto Dramaturgia da Máscara encerrou-se no início de 2007 com esses apontamentos, mas sem um destino certo para as máscaras que acabavam de nascer. Conforme o enunciado da

diretora Tiche Vianna, conseguimos “inventar uma máscara popular urbana” (VIANNA, 2023, p.166). O tempo se encarregaria de permitir que elas amadurecessem e nos constassem suas histórias.

4.4 – *Diário Baldio*: quando a máscara é sua própria dramaturgia

Em 2009 o trabalho foi retomado⁵⁹. Estávamos há dois anos afastados do material e, como impulso inicial, escrevi um roteiro e propus ao Barracão a montagem de um espetáculo com as máscaras de Lady e Cotoco. Organizei uma sequência de cenas (muitas delas retiradas do projeto Dramaturgia da Máscara), numa estrutura com início, meio e fim, bebendo na fonte dos *canovacci* da *Commedia dell'Arte* (descrevendo as ações e situações de forma genérica, deixando para a atuação a função de dar forma à sua realização). *Receita para dor de amor* trazia Lady e Cotoco como habitantes de uma mesma casa. A trama girava em torno da paixão dela por Gorila, um homem que nunca aparecia em cena, pretexto para que uma série de situações tragicômicas acontecessem, sempre com a cumplicidade de Cotoco⁶⁰.

Cotoco chega triste em casa e vai procurar Lady, que não está. Arruma suas coisas e pega sua flauta para tocar. Chega Lady muito aborrecida e entra em casa: ela teve uma briga com Gorila, seu namorado. Cotoco vai atrás para dividir a tristeza e é enxotado por ela. Ela vai lavar louça para esquecer a mágoa. Reclamando da vida, Lady é importunada por Cotoco, que quer consolá-la. Ela lava a louça e, de quando em quando, sem perceber, joga água em Cotoco, que vai ficando molhado. Ela joga espuma e detergente em Cotoco, e quando percebe que molhou todo o chão, dá um pano para Cotoco limpar. Ele pensa que o pano é para ele, mas Lady diz que é para limpar o chão. Cotoco o faz. Ela então termina e vai rezar em seu pequeno altar. Cotoco reza junto, sempre tocando em Lady, que, com raiva, entra para o seu quarto, muito brava. Ele fica só e vai resmungando para um canto da sala (BODSTEIN, 2009. Não publicado).

A apresentação desse material escrito foi o ponto de partida para que eu, Esio e Tiche voltássemos à sala de ensaio com as máscaras de Lady e Cotoco. Decidimos por não seguir exclusivamente no trilho apontado pelo meu roteiro, mas abrir novamente as sessões de

⁵⁹ Este hiato de dois anos, entre 2007 e 2009, marca minha mudança de Campinas para São Paulo, quando passei a cursar a Escola de Arte Dramática, na Universidade de São Paulo, para aprimorar minha formação. Nesse período não voltamos ao material do projeto Dramaturgia da Máscara.

⁶⁰ Não vou me aprofundar na análise deste roteiro (até porque não foi o caminho que seguimos para a criação do espetáculo). No entanto, acho importante registrar essa iniciativa como procedimento oriundo do período de pesquisa anterior, cujo foco era a dramaturgia da máscara. Entendo que ali se abriu a perspectiva de que, criando e conhecendo as máscaras e seus universos, podemos desenvolver inúmeras possibilidades de histórias e relações entre elas, e escrevê-las de antemão (o que nos remete novamente à estrutura dramática da *Commedia dell'Arte*). Essa percepção da apropriação e da articulação do material é de fundamental importância para os meus trabalhos com a máscara teatral posteriores à experiência com o Barracão Teatro.

improvisação para investigar ainda mais as máscaras e suas relações, e deixar que elas nos mostrassem o espetáculo que nasceria dali. Assim, diariamente vestíamos as máscaras e partíamos para encontros sem nenhum tema pré-definido e nenhuma estrutura prévia de jogo (como fazíamos, por exemplo, no processo de *Freguesia da Fênix*, com o jogo do Cadema), como relata Esio:

“Era uma eterna improvisação diária. (...) trazíamos alguns elementos provocadores como músicas, caixas, bexigas, mas não repetíamos nada com precisão. Alguns materiais retornavam, como gestos, frases, textos, repetições, jogos de palavras, estados de ânimo. (...) assim eram nossos ensaios: encontros diários de Lady e Cotoco” (MAGALHÃES, 2010, p.58).

Esses encontros não se davam em um ambiente específico (casa, rua ou outro espaço conhecido), as máscaras delineavam um não-lugar onde tudo era possível acontecer: o primeiro encontro entre elas, cheio de estranhamento e receios; um dia de brincadeiras e competições com bolas e bexigas; o adestramento de Cotoco por Lady, para apresentá-lo em um espetáculo circense como aberração; momentos de briga, agressões e violência entre eles; passagens de tédio; instantes de afeto e companheirismo, como quando Lady cuidava de Cotoco e o ensinava a fazer tarefas domésticas e cotidianas; cenas permeadas por lirismo, como quando as máscaras cantavam em tom de conto de fadas; situações grotescas, como quando Cotoco descobria no lixo um preservativo usado e brincava com ele como se fosse um balão; e até mesmo momentos extremos, como a morte de uma ou outra figura.

Das muitas horas de improvisação, colhemos cenas e pinçamos os momentos que mais nos tocavam, nos emocionavam e nos divertiam, e passamos a trabalhar em cima desses pequenos fragmentos de relação. Lady e Cotoco, instintivamente, passavam por uma gama de relações e temas pertencentes à essência do humano, tais como: solidão, desamparo, amizade, amor, poder, medo, dor e alegria.

Foto 20 – Corpos-máscara de Cotoco (Esio Magalhães) e Lady (o autor) em cena de Diário Baldio. Criação e confecção de máscaras (em papietagem) dos atores. Foto de Ligiane Braga (Teatro Cacilda Becker, São Paulo-SP, 2011)



Fonte: Acervo pessoal

No início de 2010 conseguimos recursos para realizar a montagem, que estaria inserida dentro de um novo projeto de pesquisa do Barracão Teatro, derivado de Dramaturgia da Máscara, que tinha como nome Dramaturgias Contemporâneas – da cena ao texto⁶¹.

Tivemos, por um curto período de tempo, o acompanhamento do dramaturgo Antônio Rogério Toscano, que nos orientaria nas escolhas para guiar o roteiro do espetáculo. Mas a aposta não se mostrou frutífera, pois enquanto ele se ausentava da sala de ensaio para elaborar propostas de encaminhamento, nós continuávamos produzindo material novo, o que gerou desencontros. Foi dessa maneira que entendemos que precisávamos de alguém presente diariamente em sala, acompanhando a dramaturgia que nascia das máscaras em jogo, e convidamos o poeta Guga

⁶¹ Projeto contemplado pelo Prêmio Funarte Miriam Muniz 2009, dividia-se em duas frentes: a montagem de um espetáculo e uma pesquisa cênica realizada na rua, com um outro elenco, do qual eu e Esio não participamos.

Cacilhas, que mais do que alinhar o espetáculo, colaboraria com seu olhar poético para nos auxiliar a enxergar o acontecimento cênico que surgia dos encontros entre Lady e Cotoco.

A ação vocal teve papel preponderante na composição do corpo-máscara de Lady e na relação entre ela e Cotoco. Para além da investigação de registros distintos para as diferentes energias que a constituíam (graves, agudos, falsetes), existia uma relação inusitada na comunicação. É que o corpo-máscara de Esio não emitia palavras articuladas corretamente, e nem o fazia espontaneamente. Cotoco falava através das repetições dos sons que escutava e que lhe causavam prazer, mas deturpando o significado das palavras, como nos exemplos abaixo:

Tabela 2 – Quadro de palavras e repetições

<u>Lady</u>	<u>Cotoco</u>
<i>Alguém</i>	<i>Amei ou amém</i>
<i>Morto</i>	<i>Fofo</i>
<i>Imagina</i>	<i>Vagina</i>
<i>Anomalia</i>	<i>a Monalisa</i>
<i>Não pode</i>	<i>Não fode</i>
<i>Cesta</i>	<i>Besta</i>
<i>Folga</i>	<i>Foda</i>
<i>Você tá torto</i>	<i>Você tá fofo</i>
<i>Você é bela</i>	<i>Você balela</i>

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Percebendo essa característica, fiz Lady se relacionar de duas maneiras: fazendo-o repetir o que ela desejava ouvir, ou confundindo-se com o que ele emitia – como se ele o tivesse feito de forma autônoma.

“Quando Lady, por exemplo, percebe que Cotoco a imita, resolve aproveitar e diz “Você é linda!”, ele repete isso para ela e ela adora. Mas, um pouco depois, Lady examina-o e conclui: “Você é feio”, e Cotoco mais uma vez repete. Ela obviamente não gosta: “Não, eu não, você que é feio!”, e não adianta porque ele sempre repete. Então ela tem uma ideia: “Eu sou feio!”, diz. Mas Cotoco, dessa vez, está distraído com sua bola, e ri da bola. Lady acha que ele riu do fato dela dizer que ela mesma é feia...Assim, o discurso não é construído estritamente pelo texto de Lady e Cotoco, mas pelo caráter singular da comunicação entre essas figuras” (CACILHAS, 2010, p.68).

Desse modo, a máscara de Esio atuava mais no âmbito da reação do que da ação, e a minha, ao contrário, era dona de “uma verborragia irônica, agindo o tempo todo. Esse palavrório de um

lado nos revelava sua malícia e, de outro, a profundidade de sua inocência e carência ao conversar com Cotoco” (VIANNA, 2023, p.190).

Essa particularidade na comunicação fez com que eu me lançasse na aventura de improvisar diariamente a partir do repertório que construíamos, tentando articular palavras-chave, frases e expressões com agilidade, lógica e pertinência. Diferentemente de *Freguesia da Fênix*, onde sentimos a necessidade de escrever o texto dramático para garantir a continuidade da narrativa, aqui buscávamos o frescor, a surpresa e a potência do inusitado a cada improviso (e isso seria mantido no espetáculo). Isso fez com que o nível de concentração e risco aumentasse consideravelmente e creio que só foi possível graças ao mergulho intenso na vivência com as duas personagens e na apropriação de seus códigos, que nasciam dessa prática cotidiana.

Aos poucos fomos tendo certeza de que as duas figuras estavam excluídas da sociedade por não se encaixarem em seus padrões, e que o ambiente onde os encontros se passavam tinha sido criado por Lady (um canto, beco ou terreno baldio), juntando objetos e organizando-os como em uma casa, um refúgio em meio a caixas de papelão, latões, estruturas de madeira, lixo e objetos amontoados. Lady estava fixada, criava seu próprio mundo, com suas próprias regras, e era ali que recebia as visitas esporádicas de Cotoco. Isso fazia com que ela se sentisse menos deslocada do que seu companheiro, em uma posição supostamente estabelecida, superior. No entanto, compreendemos em seu discurso e na forma de se relacionar com Cotoco, que a máscara de Lady reproduzia os mesmos esquemas sociais dos quais havia sido banida.

“(...) na fala de Lady, há um elemento paródico extremamente sutil. Lady é um ser excluído que vive num beco cheio de lixo. Sua androgenia acentua ainda mais seu caráter “de fora”, banido, não encaixado em nenhum esquema social. Mas mesmo assim Lady reproduz com seu discurso esquemas sociais (...) um exemplo é quando Cotoco ri de Lady por ela cantar dentro da flauta, ao tentar tocar. Ela reclama: “Não ri! Assim você atrapalha o meu desenvolvimento cognitivo!” – como uma autêntica pedagoga...” (CACILHAS, 2010, p.67).

Assim, as cenas traziam um sentido crítico nas situações banais do dia-a-dia pelas quais as máscaras passavam, e percebemos que transitávamos no terreno da paródia, “a arma dos pobres, dos desvalidos, (...) leve como uma pena, ligeira como uma metralhadora” (GAULIER, 2016, p.108), satirizando, ironizando e subvertendo os comportamentos e discursos sociais estabelecidos. Descobrimos que Lady “ironizava o mundo de onde saía, porque esse mundo a rejeitara por não saber como defini-la”. (VIANNA, 2023, p.192).

Com a orientação da atriz e diretora Daniela Carmona⁶², que veio colaborar conosco durante um período dos ensaios, passamos a perceber que a característica de derrisão que emergia de nosso tom paródico nos endereçava ao universo da bufonaria.

“O bufão é disforme e exagerado e é assim que se instala dentro da estética teatral, quer através do seu discurso, ou a partir de sua aparência. O bufo é o cômico grotesco, o marginal desproporcionado que recorrentemente utiliza de pretensa insanidade para denunciar aspectos torpes da sociedade dos poderosos e corruptos” (CARMONA, 2021, p.43).

Ao nos observar, Carmona evidenciou alguns procedimentos que já utilizávamos e que poderiam inserir os corpos-máscara de Lady e Cotoco na antiga tradição dos bufões: a deformação corporal, o questionamento dos padrões de comportamento impostos pela sociedade, as inversões de poder e o trânsito entre os gêneros cômico e trágico. Além disso, ressaltou-se o mecanismo de mascaramento e de refação do corpo que é próprio da técnica de construção do discurso cênico do bufão, “ancorado em uma atitude visual, material, em um corpo expressivo particular, fabricado e que, por si só, já produz denúncias” (BRAGA, 2017, p.42).

Nesse processo de identificação com a bufonaria, o corpo-máscara de Lady amadureceu ainda mais na relação de hibridismo, de não-definição de gênero. Na prática, eu permitia que a cada situação o corpo-máscara se transmutasse em uma natureza, agindo e reagindo ao que acontecia na relação desenvolvida com Cotoco.

Esse aspecto foi reforçado com a entrada do diretor de arte Antônio Apolinário⁶³ no processo criativo. Em sua pesquisa artística ele considera os diversos elementos que envolvem a pele do ator e da atriz “como constituintes de uma segunda pele” (SILVA, 2017, p.16), capaz de conduzir, estimular e alimentar a concepção cênica a partir das provocações feitas em sala de ensaio. A construção dessa camada de mascaramento se deu em um inusitado dispositivo, ao longo das improvisações:

“ (...) percebi que minhas provocações teriam que se dar também em jogo, de modo silencioso, um jogo de esconder e revelar sutilmente as propostas que eu ia colocando em cena para experimento dos atores. Em cada encontro/ensaio, trabalhava com a

⁶² Atriz, diretora e dramaturga, especialista na linguagem do bufão e nas máscaras larvárias. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

⁶³ Figurinista, cenógrafo, diretor e ator. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

ideia de apresentar propostas das peles, vestimentas e objetos, em forma de presentes” (SILVA, 2017, p.40).

Assim, “peles” como peças de roupa e adereços surgiam inesperadamente no espaço, antes ou durante os ensaios, e passavam imediatamente a fazer parte do repertório criativo dos corpos-máscara. Percebendo o hibridismo de Lady, Apolinário fornecia uma variedade enorme de presentes: vestidos, shorts, calças, meias-calças, camisas, robe, tecidos, crochês, echarpes, laços. Constituiu-se assim um guarda-roupas que alimentava e reforçava a composição andrógina de lady em constante trânsito. E era definidor para a composição sentir em meu corpo a textura, o peso, o corte e o movimento dos tecidos, e como cada um deles desencadeava, intensificava ou sugeria estados para o corpo-máscara. Essas verdadeiras trocas de peles foram mantidas no espetáculo, de acordo com o tema das situações. “Sendo a dramaturgia também criada em processo, as peles viraram rubricas dramáticas, estabelecendo seu lugar de dramaturgia das peles” (SILVA, 2017, p.43).

O aspecto de dubiedade da figura ficou também reforçado no desenho de aparência do objeto-máscara em relação ao meu rosto. Imprimimos o contraste entre a máscara projetada para apresentar aparência supostamente feminina, mas preservamos minha barba, costeletas e cabelo, que remetiam ao meu corpo identificado como masculino.

“Lady mistura-se nos gêneros borrando dessa maneira as linhas que permitiriam melhor definição dos contornos e desenhos daquilo que poderíamos classificar como masculino, feminino ou demais nomes capazes de garantir um significado mais palpável e aceito sem muitos problemas e questões – a figura de Lady parece deixar no ar as possibilidades abertas para leituras diversas através da aparência que a compõe, como um exercício sugestivo do olhar de quem a observa” (SILVA, 2017, p.45).

O diretor de arte estendeu ainda esse conceito de “peles” à cenografia do espetáculo, criando uma dinâmica de mascaramento do espaço que se relacionava com o procedimento de deformação do olhar que as duas máscaras instauravam. Desse modo, tínhamos o nicho de Lady, uma estrutura de ferro e madeira, com vários níveis, em que se acumulavam as sobras de uma grande cidade. Objetos como bonecas, pneus, tecidos, quadros, abajures, jornais e caixas de papelão compunham um ambiente doméstico que ora remetia a um quarto, a uma sala de estar, a uma banheira de hidromassagem, a um salão de baile etc. A ambientação, assim como as máscaras, também era materialidade de um discurso de transmutação, de subversão, de deslocamento, de hibridismo, sátira e deformação. “Em Diário Baldio, o espaço cênico atua

sobre os corpos dos atores e suas máscaras, que reagem fazendo dele também a extensão de seus corpos” (SILVA, 2017, p.45).

Foto 21 – Cenografia de Diário Baldio. Foto de Ligiane Braga (Teatro Cacilda Becker, São Paulo-SP, 2011).



Fonte: Acervo pessoal

Nessa perspectiva, cheguei à composição final do corpo-máscara de Lady integrando as camadas que se sobrepunham, em um procedimento de acúmulos: o eixo corporal tendo como ponto de partida a investigação da natureza feminina em mim, utilizando como material de referência o óleo, e como animal de inspiração a serpente; a criação e confecção do objeto-máscara como materialização de um processo de composição e feitura do feminino a partir da alteração dos volumes e das linhas expressivas do meu próprio rosto; a instauração do hibridismo entre feminino e masculino como natureza andrógina da figura, por meio da passagem entre uma e outra qualidade ao longo do espetáculo; a constituição da segunda pele como operador da transmutação do corpo-máscara em si e na relação com o espaço circundante; e a bufonaria como campo de expressão do grotesco, da derrisão e da paródia.

“A Lady é uma máscara inacabada, imprevisível. Ela não é uma coisa, nem outra. É uma coisa e outra. É dúbia. É de sua natureza a capacidade de inventar-se a cada

momento e é por isso uma artista, uma criadora. É criadora de uma vida possível num mundo que não a acolhe e do qual ela desiste de fazer parte. É artista porque faz da única matéria-prima de que dispõe (seu próprio corpo), o território da mutação, da invenção, do depoimento. A Lady é muitas, é muitos, é quantos puder ser. É também seu sonho e seu próprio pesadelo. De tantas escolhas, de tantas possibilidades, de tantos ideais, padece de não conseguir parar de criar-se. Não se encaixa em si mesmo. A Lady é um ser inacabado” (BODSTEIN, 2010, p.62).

Ao final do processo criativo, optamos por apresentar ao público um espetáculo não-linear, composto de quatro episódios, subdivididos em 13 cenas, que reuniam os encontros de Lady e Cotoco, tendo a seguinte sinopse: num lugar qualquer de uma grande cidade, repleta de frestas abandonadas, temos Lady, um ser ambíguo, meio homem, meio mulher, que habita o beco que invadiu quando se auto baniu de um mundo ordinário. Vive de um modo próprio, reinventa seus dias solitários, em total abandono, até que a chegada de Cotoco, um grotesco bufão que a visita à revelia, revela que o novo mundo de Lady não é tão diferente do mundo do qual ela tanto quer escapar.

O roteiro era o indicador dos percursos, relações e estados pelos quais as máscaras deveriam passar, mas não continha as falas escritas, mantendo aberta a relação de improviso a partir do repertório construído no processo criativo. “Teríamos o roteiro de nossos episódios e definiríamos a abordagem de cada um, seus temas e o que não poderia deixar de estar presente. No mais, tudo seria uma grande improvisação, como é a vida em seus encontros” (VIANNA, 2023, p.194).

Diário Baldio foi ao encontro do público entre os anos de 2010 e 2017, com destaque para as temporadas realizadas no TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), no Galpão do Folias, e no CIT-Ecum, todos na cidade de São Paulo, que renderam grande repercussão por parte do público e da crítica e, inclusive, uma indicação ao Prêmio Shell 2011, na Categoria Especial, pela pesquisa e criação do espetáculo. Recebemos ainda o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro 2011 como Melhor Espetáculo produzido no interior do estado. Com esse espetáculo integramos também a programação do I Festival Internacional de Máscaras do Cariri, na cidade do Crato-CE, em 2016.

Foto 22 – Corpos-máscara de Lady (o autor) e Cotoco (Esio Magalhães). Criação e confecção de máscaras (em papietagem) dos atores. Foto de Neander Heringer (Campinas-SP, 2010).



Fonte: Acervo Barracão Teatro

Foto 23 – Corpos-máscara de Lady (o autor) e Cotoco (Esio Magalhães). Criação e confecção de máscaras (em papietagem) dos atores. Foto de Neander Heringer (Campinas-SP, 2010)



Fonte: Acervo Barracão Teatro

4.5 – Alguns apontamentos

“Dessa maneira, chegamos ao que queríamos descobrir: máscaras são seres vivos no tempo e no espaço que criam sua própria dramaturgia, isto é, carregam em sua forma o conteúdo que as constitui; portanto, são definidoras da linguagem capaz de traduzir a realidade onde se inserem e através da qual se comunicam com quem estiver diante delas, seja qual for a situação” (VIANNA, 2023, p.198).

Essa é a afirmação da diretora Tiche Vianna após a conclusão do espetáculo *Diário Baldio*, cujo percurso de criação passou por dois projetos de pesquisa, *Dramaturgia da Máscara* e *Dramaturgias Contemporâneas*, reverberando também as questões apontadas a partir da montagem de *Freguesia da Fênix*.

Nesses processos de investigação e criação do Barracão Teatro, vivenciados por mim como ator e pesquisador, percebo com nitidez a evolução de uma prática que se distancia da referência da *Commedia dell'Arte* para ganhar outros contornos, propulsores de novas perspectivas no trabalho do grupo com a máscara teatral. Afastando-se do arcabouço da tradição italiana, ou melhor dizendo, da maneira como a diretora Tiche Vianna concebeu sua própria versão do gênero, retornamos ao estudo da forma e demos espaço para que novos disparadores emergissem. As máscaras e a estrutura de espetáculo da *Commedia* (mesmo que atualizadas para a realidade brasileira) não eram mais fatores condicionantes das relações e do formato da apresentação, daí a ideia de que a máscara passa a ser considerada, em si, sua própria dramaturgia.

Nesse sentido, e no que tange especificamente à minha pesquisa (direcionada ao estudo da criação de corpos-máscara), observo que há uma nítida mudança no operador poético do mascaramento de *Freguesia da Fênix* para *Diário Baldio*. Se na primeira havia como fonte uma tradição e um compêndio de procedimentos para sua realização, na segunda nos lançamos em uma nova experiência onde o corpo-máscara apontaria e definiria o formato de sua expressão, o que Tiche passou a chamar de dramaturgia da máscara.

Ao rememorar minha experiência, percebo que o aprimoramento no manejo das matrizes estruturantes da linguagem das máscaras, assim como dos procedimentos para a criação de eixos corporais, fruto da prática a partir da pedagogia do Barracão Teatro, ainda foram bases elementares para instauração do estado de jogo com a máscara.

A pesquisa e criação do corpo-máscara a partir da observação de pessoas da cidade de Campinas determinou um outro tipo de envolvimento e interesse com o material. Cada criadora e cada criador imprimiu seu próprio percurso de pesquisa e o de sua figura, para além de corresponder ao que já se sabia, por exemplo, sobre as características das máscaras de *Arlecchino*, *Pantalone* ou *Capitano*, e atualizá-las (como em *Freguesia*). Se Esio buscou no estudo da forma (e na deformação) um estímulo concreto para sua imersão, eu fui buscar na memória de infância, a partir da observação das travestis, inspiração para acessar um outro estado em mim mesmo, que reverberaria na construção de uma máscara que também viria gerar questões sobre a forma. Portanto, foram engajamentos e pertinências que se criaram a partir do interesse de cada ator e cada atriz que vivenciou o processo, a partir da sensibilidade e do olhar subjetivo para a realidade social circundante na atualidade. Daí que cada máscara era, em si, um universo de possibilidades de ser e acontecer no espaço, eram dramaturgias inéditas em potencial, conectadas à nossa atualidade. Foi desafiador não ter referências e ter que apostar nas percepções próprias do caminho, junto com o olhar da direção e a colaboração dos colegas, sobretudo na difícil escolha que fiz de criar a máscara a partir da observação das travestis.

A confecção da máscara vem complementar esse procedimento de criação autoral, expandindo o horizonte de escultura do eixo corporal para a o próprio objeto-máscara, instaurando uma prática de artesanato que cria movimento de mão dupla entre trabalho físico e de manufatura em argila, papel, tinta e demais materiais. “O ato de confeccionar proporciona experiências táteis e visuais que nos enviam ao corpo” (COSTA, 2014, p.138) e, assim, forjar a própria forma fixa do objeto-máscara a partir do imaginário construído no território investigado, aliado às experimentações em sala, tornou o mergulho mais profundo, e ainda mais concreta a identificação com o material que estava sendo criado, e aqui corroboro a afirmação de que “ao construí-la, o mascareiro já a habita” (AMARAL, 2022, p.47).

Some-se a isso a inestimável contribuição do diretor de arte Antônio Apolinário ao propor a noção de peles como camadas de mascaramento que criam sentidos na forma e no espaço, desde o processo de criação do espetáculo, imprimindo discurso narrativo em consonância com o conceito de que a máscara é sua própria dramaturgia. Aqui há a percepção de que todos os elementos que compõe o corpo-máscara e a cena são também recursos de mascaramento ou mascaramento expandido:

“O termo mascaramento é utilizado na semiologia teatral atual para discutir as diferentes dinâmicas e procedimentos de utilização do objeto máscara nas práticas contemporâneas em que o objeto ampliou seu campo referencial (...) É assim que mascaramentos espaciais, tecnológicos e virtuais se tornam campos de abordagem da linguagem da máscara, que com essa abertura de sua liturgia primeira, agora abarca quaisquer possibilidades nas quais a referencialidade recaia sobre o ato de mascarar-se, independente do uso ou aplicação em cena do objeto máscara” (DUARTE, 2017, p.73).

Em *Diário Baldio*, a improvisação, para além de recurso de criação e levantamento de repertório, ganha protagonismo e instaura tanto procedimento como linguagem, proporcionando o jogo vivo entre as máscaras em sua potência de acontecer em ato. Se em *Freguesia da Fênix* tínhamos um espetáculo rigorosamente marcado e desenhado, com a dramaturgia textual imutável, onde primávamos pela execução minuciosa de cada movimento, gesto, ação e reação, em *Diário* abrimos espaço para uma vivência mais fluida das máscaras em jogo, atentos sim à qualidade de sua execução, mas abertos ao imponderável e à relação que se estabelecia a cada dia entre as máscaras e o público presente. Isso ficou refletido na ideia de encontros organizados em episódios, onde compartilhamos com o público os estados e sensações que desenhavam um percurso tragicômico da vivência de Lady e Cotoco, numa eterna busca atoral de recriar e criar os caminhos de relações entre as máscaras, de ser dramaturgia em ato. Ironicamente, talvez aqui tenhamos nos aproximado mais da noção de improvisado que compreendo da tradição que nos chega da *Commedia dell'Arte* do que em *Freguesia da Fênix*, fato que comprova o quanto os processos de pesquisa e montagem vivenciados se retroalimentam em movimento espiral e revelam caminhos por vezes insuspeitos.

Nesse mesmo movimento cíclico, volto ao início do processo de pesquisa, no momento de minha escolha em partir da observação das travestis para a criação do corpo-máscara, no desenvolvimento de sua composição e na vivência no espetáculo ao longo dos anos. Percebo que, por mais que tenha buscado me distanciar da representação de uma travesti, investigando primeiramente a natureza feminina em mim, e depois chegando na hibridez de um corpo andrógino em trânsito entre masculino e feminino, inevitavelmente passei por estereótipos dessas identidades. A máscara da Lady, em si, era a materialização corporal desse conflito de identidades, aspecto que ficou reforçado ao adentrar no terreno de exagero da bufonaria.

Ainda assim, não posso deixar de considerar a discussão sobre a representatividade de gênero nas artes, pauta urgente que se fortalece a cada dia em nossa sociedade. Nesse sentido, me

deparei com a questão da pertinência em fazer esse corpo-máscara, considerando que sou um homem cis-gênero, o que caracteriza uma prática de *transfake*⁶⁴ – quando um artista cis interpreta uma personagem transgênero em uma obra de ficção. Esse procedimento pode fortalecer a exotificação, o preconceito e a visão negativa sobre as pessoas transgênero, além de alimentar a falta de representatividade e oportunidades para elas no meio artístico. Assim, após refletir com minha parceira e meu parceiro de projeto, decidi parar de fazer a máscara da Lady, e o espetáculo *Diário Baldio* saiu de repertório.

4.6 – O fechamento de um ciclo

Aqui um primeiro ciclo na minha trajetória com a máscara teatral se fechou. Esse período engloba o aprendizado da linguagem e a experiência em dois processos criativos com o Barracão, *Freguesia da Fênix* e *Diário Baldio*, como vimos até aqui. Percebo que meu percurso não só passou pelo grupo, como também integrou e constituiu seus movimentos, inquietações, investigações e descobertas que pavimentaram novos caminhos e perspectivas. Foi um belo caminhar, uma parceria muito feliz e reveladora⁶⁵.

Vivendo na cidade de São Paulo desde 2007, fui progressivamente me distanciando e expandindo meus horizontes na vida e na arte. Em 2011 me formei na Escola de Arte Dramática (USP) e fundei, junto com colegas de turma, o Grupo 59 de Teatro⁶⁶. Composto inicialmente por quinze integrantes (atualmente são doze), o coletivo encontrou no modo colaborativo de criação, terreno fértil para expressão artística múltipla e heterogênea, tendo a investigação da musicalidade cênica como uma de suas principais características. Estabeleceu parcerias com importantes criadoras e criadores da cena teatral paulistana como Cristiane Paoli Quito, Claudia Schapira e Fabiano Lodi. A experiência de pertencimento e identificação me levou a uma dedicação intensa a este agrupamento a partir de então, ampliando minha atuação profissional para além da cena ao desenvolver habilidades ligadas à produção, gestão e administração teatral. Em 2023 o grupo completou 12 anos de atividades ininterruptas, tendo realizado 6

⁶⁴ Termo que faz analogia ao *blackface*, foi criado pela atriz Renata Carvalho e passou a ser popularizado a partir do lançamento do Manifesto Representatividade Trans Já, de 2016, organizado pela MONART – Movimenta Nacional de Artistas Trans.

⁶⁵ Alguns depoimentos sobre a minha experiência no Barracão Teatro estão registrados em BODSTEIN (2005 e 2010), SILVA (2017) e VIANNA (2023).

⁶⁶ Para mais informações sobre o Grupo 59 de Teatro: <https://www.instagram.com/grupo59deteatro>

montagens, mais de 400 apresentações na região sudeste do país, além de ter viabilizado uma sede de trabalho na Vila Guilherme, zona norte da capital.

Diário Baldio seguiu em repertório até 2017, mas minha relação com o Barracão se restringiu aos encontros esporádicos para ensaios, viagens e apresentações. No entanto, a linguagem da máscara permaneceu forte em mim como paixão e potencial de novas investidas. Eu poderia ter voltado ao Barracão e proposto algum novo projeto para Tiche e Esio. Mas não o fiz. Eu sentia que precisava ampliar minha relação com a máscara. Antes de mais nada, eu precisava escutá-la em mim – sem a fala, o compromisso e o peso de um grupo, de uma diretora, de uma prática estabelecida que, mesmo em constante reconstrução, parte de bases muito sólidas.

Esse foi, certamente, o caminho mais difícil. Mas, quando percebi, eu já estava na estrada, amparado por todo o repertório adquirido até ali, que estava impresso no meu corpo, mas atento e exposto ao acaso da aventura de andar com as próprias pernas, visitar ou inventar outros territórios, me refazer, assumir outros eus, outras máscaras, outros mascaramentos. E assim, com um mapa vazio, parti leve rumo ao desconhecido.

5 – UM MAPA VAZIO: CORPO-MÁSCARA A PARTIR DA QUIETUDE

5.1 – Do silêncio ao corpo-máscara

Em 2014 comecei a sentir o desejo de fazer um novo processo criativo com a máscara teatral, mas era um impulso diferente. Eu sentia que precisava me reencontrar com ela e com a linguagem, mas sem premeditar nada, deixando que o encontro em si revelasse o caminho. Não haveria projeto de pesquisa com questões norteadoras, ideias de encenação, tradição, tema, dramaturgia, nem mesmo objeto-máscara ou figura de referência, nem Barracão, nem direção. A única premissa que se apresentava era essa: eu queria ficar sozinho para me encontrar de um jeito novo com a máscara, a partir da imersão na solidude e no vazio. O que poderia surgir daí?

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p.19).

Convidei a argila a coabitar esse vazio comigo. Deixei minhas mãos tocá-la em silêncio, permitindo que os movimentos do encontro da pele com o barro conduzissem à descoberta de algo inesperado. Uma espécie de transe se instaurou. Meu corpo se fazia barro, o barro se fazia meu corpo. Juntos dançamos silenciosamente, percorrendo a matéria, a imaginação e a intuição. O ritual se dava a partir do molde do meu rosto, que, com a evolução da escultura, perdia seus traços característicos, abrindo caminho para a aparição de um novo ser.

Percebi (ou o barro me soprou) que a nova máscara não falaria por palavras, mas sim por sua manifestação imagética, por sua presença, pelo movimento no espaço de suas formas, linhas, planos e cores, em comunhão ao meu corpo como suporte e extensão. Entendi que seria uma máscara silenciosa, uma face que cobriria todo o meu rosto (inclusive a boca) permitindo acessar outra qualidade de ser e estar. Na pedagogia da máscara, seria chamada de máscara inteira expressiva. Do silêncio, da escuta de si e da matéria, surgiu uma máscara silenciosa, uma máscara da quietude.

Ela se moldou maior que as medidas do meu rosto, com testa, nariz e queixo acentuados, a boca entreaberta como se as palavras estivessem suspensas, olhos profundos e pequenos, doces, emoldurados por olheiras fundas. Em sua pintura, o predominante foi um verde oliva desbotado, sujo, gasto, e a paleta de cores percorria tons pasteis que traziam palidez e secura à máscara. Esse acabamento imprimia certa rigidez, como se ela tivesse sido esculpida na pedra, ou como se tivesse se transformado em pedra. Não tinha linhas expressivas tão acentuadas que exprimissem um estado de ânimo. Ela era mais sugestiva do que definidora de um caráter. Tive a impressão de que era uma entidade antiga que se manifestava. E dei passagem a ela.

Foto 24 – Corpo-máscara da Vedete. Criação, confecção de máscara (em papietagem) e atuação do autor. Foto: Bruno Bernardi (São Paulo, 2015)



Fonte: Acervo pessoal

Parti para a sala de ensaio – esse vazio arquitetônico ironicamente preenchido de infinitas possibilidades – com minha máscara silenciosa ainda em repouso. Era preciso dar-lhe um corpo para que ela ganhasse vida na cena teatral. Mas antes de vesti-la, calça-la ou incorporá-la (existia um termo mais adequado para aquele ato de mascaramento ou era hora de inventá-lo?), passei dias apenas a observando, respirando num olhar passivo para ela, abrindo meus poros para tentar captar o que ela silenciosamente me pedia.

Sentia que não precisava de muito, que ela me pedia como suporte um corpo calmo, lento, quase imóvel, sem precipitações. Essa materialidade física e temporal conduzia meu imaginário a um corpo envelhecido. Aos poucos surgiam então algumas veredas a serem percorridas para a criação do corpo-máscara: silêncio, quietude, um corpo envelhecido e uma temporalidade que atendesse a essas características.

Acomodei a máscara em meu rosto e respirei no vazio que precedia qualquer ato com ela. Respirei, apenas respirei. As únicas entradas de ar eram pelos olhos e narinas, o que dificultava a inspiração e a expiração. Ver era também redescobrir como enxergar, já que o campo de visão era reduzido pelas aberturas mínimas de seus pequenos olhos, e eu perdia completamente a visão periférica. Precisaria então conhecer sua respiração e seu olhar. Fiz essa investigação, intuitiva e solitariamente, caminhando pela sala de ensaio. Simplesmente caminhando, sem nenhum outro objetivo. Eram longas caminhadas nas quais eu tentava descobrir como os pés deveriam pisar, como se dava a passagem do peso, o equilíbrio/desequilíbrio, alguma tensão. E assim eu a escutava em mim, caminhando, olhando e atravessando o espaço preenchido de vazios, procurando manter o relaxamento interno. Segundo o ator e diretor japonês Yoshi Oida, essa mesma intenção de calma é almejada pelos atores do teatro Nô em seus exercícios de caminhadas:

“O próprio corpo dos atores não se mexe, ao contrário, parece ser transportado pelos pés, através do palco, com o mínimo esforço. É como se os atores estivessem “sentados” confortavelmente sobre seus corpos, o que resulta em movimentos bem equilibrados. Os músculos trabalham de um modo relaxado, mas muito potente; porém parte da facilidade da ação é consequência do que está acontecendo internamente” (OIDA, 2007, p.47).

O equilíbrio entre interior e exterior era muito desafiador. O exercício desgastante exigia muita concentração para não reverberar em precipitações externas e movimentos desnecessários. Eram dinâmicas opostas que se instauravam: dentro, o corpo totalmente engajado, quente, em ebulição; fora, procurava manter a imobilidade, a suavidade e a calma.

“Equilibrar o movimento interno com a atividade externa é uma tarefa delicada, porém, se realizada habilmente, dará um rumo incomum e interessante ao nosso trabalho. Por exemplo, digamos que a ação no palco seja muito violenta e apaixonada. Se internamente o estado for o mesmo, a atuação poderá parecer tensa demais. Nesse caso, mantemos a parte interna bem tranquila. Se, ao contrário, estivermos interpretando um sujeito calmo ou entediante, e nosso interior estiver no mesmo estado, correremos um alto risco de que a interpretação seja extremamente insípida. Neste caso, o interno tem de trabalhar fortemente com intensa concentração e energia.

Isso dará apoio à calma do personagem ou da situação, evitando ao mesmo tempo que a interpretação se torne tediosa para o público. Idealmente, o interno e o externo devem ser contraditórios” (OIDA, 2007, p.64).

Essa imersão era realizada em uma sala de ensaio que havia sido montada num antigo estúdio de cinema e fotografia⁶⁷, sem janelas e com isolamento acústico impecável, de modo que o contato com o mundo exterior (visual ou auditivo) não existia, reforçando a sensação de solidão e atemporalidade. Assim, experimentar a nova máscara ali era, literalmente, adentrar em um outro espaço-tempo, que influenciava diretamente minhas sensações e o processo criativo em solitude. Eu ainda não me preocupava em configurar algo a ser visto por alguém, apenas incorporava a experiência com minha nova companheira.

Foto 25 – Corpo-máscara da Vedete. Criação, confecção de máscara (em papietagem) e atuação do autor. Foto: Bruno Bernardi (São Paulo, 2015).



Fonte: Acervo pessoal

As caminhadas solitárias realmente desconstruíam minha percepção do tempo-ritmo cotidiano e, aliadas ao espaço fechado e silencioso em que eu as praticava, abriam as portas para o

⁶⁷ O Arara Residência Artística era um espaço cultural localizado no bairro Vila Madalena, em São Paulo. Funcionou entre 2014 e 2016. Todo o processo criativo de *A Vedete* foi realizado lá.

imaginário se exercitar. Nas primeiras semanas eu apenas caminhava, variando velocidades, com atenção em estabelecer com o foco da máscara (a partir da ponta do nariz) a direção para onde iria; depois mudava a direção, e assim por diante. Como era minha única ação, caminhar era como um ato elementar e excepcional, preenchido de intensidades que produziam as primeiras sensações: tristeza, solidão e algum mistério.

Trouxe para a experiência o conceito de estrutura rítmica do *jo-ha-kyu*, pertencente à tradição do teatro japonês, que havia aprendido anos atrás em um processo criativo com o diretor Leonardo Antunes⁶⁸, e que indica as três fases que constituem cada ação do ator e do dançarino em cena (e que, em essência, remete a todos os movimentos da natureza):

“Embora o teatro japonês seja fortemente estilizado em termos de interpretação, muitas das convenções estão, na verdade, baseadas numa observação apurada dos padrões naturais. Zeami notou um desses padrões, uma estrutura rítmica chamada *jo-ha-kyu*. (A palavra *jo* significa literalmente “começo” ou “abertura”, *ha* significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e *kyu* guarda o sentido de “rápido” ou “clímax”.) Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro *jo-ha-kyu*” (OIDA, 2007, p.55).

Por mais simples que fosse a ação, como simplesmente caminhar, tentava sempre obedecer a esse roteiro – o princípio, o desenvolvimento e o clímax – considerando a precisão na execução e na passagem entre cada uma das partes. Pensar em *jo-ha-kyu* me ajudava a buscar apenas o que era essencial no ato de caminhar e em suas sutis variações, e constituía uma espécie de dramaturgia da quietude.

Nessa mesma investigação, comecei a dar vazão aos impulsos internos que surgiam e faziam com que o corpo ganhasse contornos externos, caracterizando o eixo corporal da máscara, no caminho já conhecido: localizando na coluna, no quadril e na base os principais pontos de apoio que aquela máscara me apontava. A coluna ficou então como uma linha arqueada pelo tempo, que resistia com esforço à gravidade, projetando os ombros e o pescoço para a frente. A bacia também foi projetada para frente, seguindo naturalmente a curvatura acentuada da coluna. Os joelhos muito flexionados materializavam as setas de tensão muscular apontando para baixo, produzindo a sensação de peso. Os pés procuravam mover o corpo com delicadeza, como se tentassem deslizar pelo chão, instaurando a relação de equilíbrio e desequilíbrio a partir da

⁶⁸ Em 2010 participei da montagem do espetáculo *Ausência*, com a Cia de Ensaio, de São Paulo, dirigida por Leonardo Antunes, que trazia referências do teatro japonês como treinamento no processo criativo.

transferência do peso do corpo. Era realmente um corpo lento. Esse eixo corporal da máscara foi levado às caminhadas e a novas ações que surgiam: agachar, sentar, deitar, levantar, sempre com atenção total simplesmente na execução de cada etapa desses movimentos, com a referência da estrutura do *jo-ha-kyu*, o “ritmo que o corpo conhece e gosta” (OIDA, 2007, p.59).

Certo dia, no início do trabalho, me observei no espelho. Ao vestir a máscara, senti que meu cabelo cacheado volumoso não criava com ela uma composição orgânica. Eu ainda não havia me preocupado com outras camadas de mascaramento, utilizando apenas minhas velhas roupas de ensaio e, mesmo sem saber ainda exatamente quem ela era, comecei a perceber a necessidade de trabalhar em sua aparência, para além da introspecção a que me propunha naquele processo criativo tão imersivo, solitário e novo. Uma coisa era a intensidade do que eu sentia corporalmente e também do que eu imaginava, outra coisa era o que efetivamente a máscara imprimia visualmente no espaço. Eu precisava me certificar disso.

Então, no dia seguinte, trouxe de casa um lenço que estava guardado em uma antiga caixa de figurinos, na tentativa de retirar ainda mais minha identidade pessoal e permitir o surgimento da aparência de outra figura. Eu não sei ao certo porque escolhi o lenço, mas foi uma escolha rápida e fácil, intuitiva. Fiz meu alongamento, trouxe as características do eixo corporal, vesti a máscara, coloquei o lenço sobre a cabeça e o amarrei na altura da nuca, cobrindo todo meu cabelo e deixando que a máscara ficasse ressaltada. Minha surpresa foi grande ao me olhar no espelho: diante de mim estava uma velha senhora, misteriosa, silenciosa, e muito encurvada. “Ela é uma velha senhora”, eu repetia para mim mesmo. Tive certeza disso naquele momento e a jornada ganhou mais um importante contorno. Voltei ao expediente rotineiro com essa forte impressão da imagem da mulher refletida no espelho, deixando sua reverberação como combustível para novas experimentações das caminhadas e pequenas ações.

Os movimentos ganharam então outra intencionalidade, pois não era somente um eixo corporal genérico que os precipitava, mas um corpo-máscara composto, um quem, uma velha senhora. Tudo ganhava novo significado: Quem é ela? O que ela faz? Do que ela gosta? Do que ela não gosta? Porque ela está caminhando? Porque caminha tanto? Porque está sozinha? Ela procura alguém? Ela espera por alguém? Uma enxurrada de perguntas e ideias surgiu na cabeça, no corpo-máscara, na sala de ensaio. Daí surgiram momentos, células soltas de possíveis cenas, que após experimentar durante alguns dias, assim nomeei: *As voltas do mundo*, *A espera de uma visita*, *A velha solitária e sua memória que começa a apagar* e *Mãos que já não dançam*.

Em *As voltas do mundo*, eu levava o corpo-máscara da velha a fazer caminhadas circulares pelo espaço, como se percorrendo um longo caminho, em busca de algo, mas sem nunca encontrar. Experimentava a variação das velocidades lenta, média ou rápida, num ciclo sem fim, de *jo-ha-kyu* em *jo-ha-kyu*. Essa célula trazia uma atmosfera de mistério, em que os estados do corpo-máscara eram de curiosidade e ansiedade.

A espera de uma visita era um momento de interação com algo ou alguém exterior à cena. O corpo-máscara entrava, caminhava até uma cadeira, sentava e aguardava. Em dado momento focalizava algo ou alguém em um ponto do espaço, à sua frente, na expectativa de que alguém chegasse ou alguma coisa acontecesse, criava expectativa, mas nada acontecia. Essa sequência se repetia algumas vezes, no mesmo ciclo: focalizar, criar expectativa, ter a expectativa frustrada, também experimentando dinâmicas de intensidade e velocidade variadas. Aqui ficavam impressas a solidão, a expectativa e a tristeza.

Na sequência *A velha solitária e sua memória que começa a apagar*, aspectos das duas células anteriores se uniam. O corpo-máscara caminhava insistentemente pelo espaço, focalizava algo que a interessava no chão, se locomovia até lá, mas não encontrava nada, como se aquilo antes visto tivesse desaparecido ou como se fosse uma miragem. Voltava a caminhar, mudava o foco e se interessava por outra coisa, caminhava naquela direção, e não encontrava nada. Assim sucessivamente, convocando novamente curiosidade, expectativa, tristeza e solidão.

Em *Mãos que já não dançam*, a velha começava sentada na cadeira, apenas observando lentamente o espaço à sua frente e ao seu redor. Do espaço, passava a observar seu próprio corpo (pés, pernas, braços e mãos). Examinava cuidadosamente as mãos e, lentamente, começava a movê-las como em uma dança, articulando punhos e dobrando dedos, experimentando diversas velocidades e intensidades. Essa movimentação dava reverberação em sua coluna, sutilmente, como se a memória de uma dança antiga retornasse aos poucos. Mas a coreografia não se desenvolvia. A velha desistia ou a dança escapava dela. Memória, prazer e frustração atravessavam o corpo-máscara.

Nesse momento percebi que a criação precisava abrir-se para além da minha percepção interna e da projeção que eu fazia do que se manifestava no trabalho. Senti que havia caminhado muito na proposta de imersão, na condução solitária, sem parceiros ou direção, e que isso havia

reverberado organicamente enquanto procedimento de investigação pessoal a partir da escuta do vazio. Mas agora, tendo o objeto-máscara, o eixo corporal, o corpo-máscara estabelecido em sua identidade e algumas células cênicas, necessitava de alguma referência de fora, de outros olhares que contribuíssem e apontassem como se traduzia aquilo que eu estava produzindo em sala. Afinal, a máscara “faz apelo ao outro, é pelo olhar desse outro que ela se constitui” (COSTA, 2021, p. 169).

Foto 26 – Corpo-máscara da Vedete. Criação, confecção de máscara (em papietagem) e atuação do autor. Foto: Bruno Bernardi (São Paulo, 2015)



Fonte: Acervo pessoal

Convidei algumas pessoas próximas para acompanhar alguns ensaios, inicialmente apenas observando e, ao final, comentando o que haviam visto e sentido. Foram elas o diretor Thiago Franco Balieiro, a atriz Laura Salvatore e o ator Leandro Fazzio. Eram pessoas do meio teatral, mas não especialistas ou praticantes da linguagem da máscara, e essa foi uma opção que fiz porque queria olhares que não se preocupassem tecnicamente ou esteticamente com a linguagem, mas antes com o acontecimento cênico que estava diante delas. Isso dialogava com o princípio que adotava desde o início da criação, de partir de um olhar mais puro, mais esvaziado de informações.

Ao apresentar a máscara, tive a confirmação do impacto que ela causava, provocando curiosidade e instaurando uma atmosfera de solidão, tristeza e mistério. Também não houve dúvida de que o corpo-máscara estava desenhado, de que existia ali uma figura organicamente composta. No entanto, ao mostrar as quatro células, foi importante constatar que muito do que eu fazia não se traduzia cenicamente como ações compreensíveis ao olhar do público. Havia um descompasso entre a minha percepção interna, a minha imaginação, a minha execução técnica, e o que de fato se construía materialmente no espaço a partir das ações físicas, das reações e da passagem por estados que configuram a linguagem da máscara.

Esse retorno dos olhares de fora me levou a explorar com mais calma o repertório técnico acumulado nos anos anteriores, principalmente as matrizes estruturantes da linguagem das máscaras (foco, interesse, ação, estados, velocidade e ritmo). Fazer a decupagem de cada ação e definir melhor o roteiro de cada célula, coreografá-las, com a intenção e os estados pelos quais o corpo-máscara deveria passar, foi fundamental para organizar cenicamente a aparição da velha senhora, que agora ganhava, de fato, o caráter de uma apresentação, um possível espetáculo.

Um outro aspecto marcante que minha convidada e meus convidados apontaram foi o momento da dança, em *Mãos que já não dançam*. Era, segundo eles, uma passagem de respiro e beleza em meio ao tom eminentemente triste e ao tempo dilatado que se instaurava nas células. Eu tive a mesma sensação e passei a investir em outras possibilidades de dançar com a velha: ao longo das caminhadas, sentada na cadeira ou imaginando estar acompanhada em uma valsa, sempre deixando o movimento reverberar em toda extensão da coluna do corpo-máscara. Descobri que sua contramáscara se manifestava nessa ação delicada de movimento expansivo, leve, fluido e

ritmado, em oposição à aridez, à retração e ao peso que o estado ordinário de tristeza da figura trazia. A dança se instaurava como um segredo, um tesouro ou uma memória guardada que só se revelava em alguns poucos momentos. Era uma velha senhora triste e solitária, que às vezes dançava para se alegrar.

Mais uma vez investindo na escuta do vazio e dos rastros que se apresentavam, minha intuição apontou, ou a máscara me soprou (como saber exatamente a distância, se é que há, entre as duas possibilidades?), que ela poderia ser uma artista, uma atriz, cantora ou dançarina. Alguém que havia vivido uma vida inteira na arte, que trazia essa vivência em seu corpo e no espírito, e agora se encontrava em reclusão, solitária e silenciosa. Comecei a fazer pesquisas a partir dessas referências, em fotografias e vídeos na internet, para povoar meu imaginário, e em algum momento me deparei com as grandes vedetes do teatro de revista brasileiro. Um universo inteiro se descortinou para mim.

A revista foi um gênero de teatro popular que aportou no Brasil no final do século XIX, vindo de Portugal e da França, e teve seu auge nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro e em São Paulo (VENEZIANO, 2013). Era um teatro que primava por espetáculos de visual carnavalesco, ágeis, e tinha como principais características a paródia, o deboche, a alegoria, a comédia e a musicalidade. Como o próprio nome sugere, passava “em revista” os principais acontecimentos do ano, como um resumo crítico.

“Às vistas do público desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia a dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica” (VENEZIANO, 2013, p.128).

Em meio a comediantes, cantores, bailarinos e atores, se destacavam figuras femininas que se tornaram as verdadeiras estrelas dos espetáculos: as vedetes. Artistas talentosas que desenvolviam habilidades de canto, dança, interpretação e improvisação, exibindo destreza e exímio domínio de palco, além de interagir diretamente com a plateia. As vedetes inseriam doses de sensualidade e erotismo nas apresentações, pela ousada (para a época) exposição de seus corpos e pelos textos entremeados de duplo sentido.

“Vedetes são seres teatrais de primeira grandeza, que alimentam fantasias masculinas, alfinetam (com graça) políticos corruptos, cantam, dançam e denunciam injustiças sociais, indiretamente. Tudo isso sem fazer a ingênua. Ou, se quiser, fazendo a esperta

dissimulada em mocinha boazinha. Porque vedete que é vedete é *chic*. Tem charme. Em geral, não fala palavrão. Ela faz alusão. Aliás, esta é a sua grande arma: a alusão. A plateia pode pensar o que quiser, a vedete sugere, mas não fala diretamente” (VENEZIANO, 2010, p.17. Grifo da autora).

Virgínia Lane, Maria Rúbia, Margarida Max, Marly Marley, Carmen Verônica, Eloína, Rogéria, Nélia Paula, Janete Jane, Luz del Fuego e Elvira Pagã são apenas algumas da extensa galeria de vedetes que encantaram plateias por décadas, revelando e escondendo o corpo escultural em figurinos belíssimos, desfilando no palco, indo à plateia, dando piscadinhas, fazendo alusões políticas e saindo deslumbrantes, sempre deixando saudades.

Acolhi que o corpo-máscara da senhora seria de uma velha vedete. Então, da observação de fotos e vídeos das estrelas do passado, em seu auge e no retiro da velhice, colhi gestos, posturas e pequenas ações que levei para a sala de ensaio e experimentei junto ao repertório que já havia construído. Ter como referência e reverência aquelas grandes mulheres, as grandes vedetes do teatro de revista brasileiro, trazia concretude e definia ainda mais a identidade singular do corpo-máscara.

Foto 27 – Cena de A Vedete. Foto: Bob Sousa (Teatro Inbox Cultural, São Paulo, 2016)



Nessa trilha, vieram novos objetos, escolhidos com sutileza, para propor ações dentro do universo que se apresentou. Além da cadeira, já incorporada anteriormente ao trabalho, veio um espelho de mão, um leque, envelopes de cartas e plumas. Troquei minha calça de ensaio por uma saia comprida de algodão, na cor creme, que gerou outra qualidade de movimento, mais fluida, e substituí o lenço de cabeça por um turbante roxo que definiu com precisão a aparência da senhora como uma velha vedete.

A experimentação dos objetos se deu dentro da estrutura das células: em *As voltas do mundo*, as plumas eram como memórias recolhidas na longa caminhada, vestígios do passado suntuoso dos espetáculos, com sua beleza e leveza; em *A espera de uma visita*, o balançar do leque marcava a passagem lenta do tempo e era uma ação que metaforicamente mantinha a velha em movimento; as cartas manipuladas cuidadosamente eram relíquias que guardavam a memória de seus amores, fãs e admiradores; em *A velha solitária e sua memória que começa a apagar*, o espelho insistia em revelar sua atual aparência, envelhecida, mas era rotineiramente consultado na busca da fisionomia de outrora; em *Mãos que já não dançam*, o leque e as plumas eram objetos que convocavam a atmosfera das antigas apresentações e a transportavam para uma coreografia solitária. Assim, as camadas do processo criativo se sobrepunham e tudo fazia parte da composição daquele mascaramento (objeto-máscara, eixo corporal, células cênicas, objetos, figurinos), sempre no exercício da escuta, da calma e da quietude.

Do trabalho constante com as células, um espetáculo foi surgindo. Investi na atmosfera de contemplação dilatada, propondo uma imersão que transportasse os espectadores a outro tempo-ritmo de fruição da obra e por isso passei a chamar essas células de quadros. Eles possuíam estrutura interna com início, meio e fim, sem necessidade de continuidade ou interligação entre eles. Por meio desses lentos quadros vivos, a ação perpassava diversos momentos e lembranças da trajetória da protagonista: o presente solitário, o auge da carreira no passado, os amores, as frustrações e segredos. Em sua reelaboração a partir das células, os quadros foram assim chamados: *Aparição*, *Vestígios*, *Cartas*, *Espelho*, *Encontro* e *Despedida*.

Entre cada um dos quadros – e mesmo no interior deles – trazia as pausas, vazios e suspensões que tanto me inspiraram a partir das caminhadas no início do processo criativo. Sentia que a velha vedete não deveria revelar tudo de si por meio de suas ações, mas deixar vestígios para que os espectadores completassem os quadros, inventassem (cada um à sua maneira) a história

da artista. Isso reverberava a leitura de *O livro do chá*, de Kakuzo Okakura, que me acompanhava ao longo da jornada, e que trazia a perspectiva da importância dos vazios e do vácuo na cerimônia de preparação para servir o chá na antiga tradição oriental, conceito que eu transporte para minha criação cênica.

“O vácuo é todo poderoso porque tudo contém. Só no vácuo o movimento se torna possível. Aquele que se fizer de si mesmo um vácuo, no qual outros possam entrar livremente, se tornará dono de todas as situações. O todo sempre pode dominar a parte (...). Na arte, a importância do mesmo princípio é ilustrada pelo valor da sugestão. Ao deixar algo não dito, é concedida ao observador a oportunidade de completar a ideia; deste modo, uma grande obra-prima prende sua atenção até você ter a impressão de ser realmente parte da obra. O vácuo está ali para que você possa entrar e preenchê-lo completamente com sua emoção estética”. (OKAKURA, 2008, p. 60)

À ideia de vácuo em Okakura, posso relacionar o conceito de *Ma*, também presente em toda a tradição teatral japonesa⁶⁹:

“O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao vazio, que, distinto de uma concepção ocidental, cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade que tudo pode conter e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte”. (OKANO, 2013-2014 p.151).

Com o espetáculo se configurando cada vez mais, utilizei a filmagem em vídeo como procedimento de estudo não só da atuação, mas da construção da dramaturgia e da encenação. Percebi naturalmente que eu mesmo desempenharia todas essas funções. Embora fosse um desafio bastante complexo, essa era a natureza da criação e procurei ser fiel a ela. Assistir ao vídeo permitiu, do ponto de vista da atuação, aprimorar os gestos, movimentos e ações do corpo-máscara. Ao mesmo tempo, possibilitou um olhar mais atento ao desenvolvimento interno dos quadros, sua sequência e ao acabamento estético do trabalho. Tive a percepção de que seria um espetáculo todo desenhado e escrevi um roteiro com a descrição minuciosa de toda ação cênica, como uma partitura. Nesse sentido, o espaço do improvisado estaria mais ligado à pulsação e ao tempo-ritmo de execução dos quadros, mais do que sua recombinação a cada performance.

Sobe a luz que revela todo espaço. A Vedete está de costas para a plateia, na esquerda alta da ação. Caminha lentamente com o olhar direcionado para o chão, procurando lembranças e vestígios de memória no tapete. Está fechada em si. Após algum tempo de busca, encontra, na parte central baixa do tapete, uma pluma colorida. Divide com

⁶⁹ Tive conhecimento do conceito de *Ma* durante a realização desta dissertação de mestrado, ao cursar, como aluno especial, a disciplina Estéticas da Quietude, ministrada pela Professora Dra. Alice K, no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 2022.

o espectador sua descoberta. Há uma mudança de ritmo e estado na máscara. Sua ação, que antes era de lentidão, curiosidade e mistério, agora é mais assertiva, tem um objetivo claro e expectativa pela descoberta. Caminha até o lugar e, com certa dificuldade, se abaixa e pega o objeto. Nova mudança de ritmo, como se mergulhasse na lembrança: a pluma fazia parte do figurino de sua dança nos tempos antigos. Com mãos e braços, tenta resgatar os movimentos da antiga coreografia, tímida e envelhecida. Há uma alteração de luz nesse breve momento, cor suave de uma lembrança boa. Mas logo o lapso de memória passa. Volta a luz ambiente. Ela desiste ou se esquece da ação. O objeto perde seu encanto. Caminha de costas para a plateia, com os braços cruzados para trás, e carrega a pluma entre as mãos. A luz cai lentamente durante esse trajeto. (BODSTEIN, 2015. Não publicado).

O silêncio absoluto que atravessava toda a criação foi mantido no espetáculo. Eu queria imprimir a mesma sensação da presença da velha vedete na sala de ensaio sem ruídos e interferências externas, potencializando a imersão na quietude sonora, como se a mudez do corpo-máscara se expandisse para sua aparição cênica, numa suspensão não só da palavra falada, mas do som ambiente e mesmo de qualquer musicalidade. A ideia era que toda emoção estética emergisse do corpo-máscara, sem a intertextualidade da trilha sonora.

Cheguei em uma cenografia minimalista que também não trazia a definição de um ambiente comum ou, antes, era um espaço vazio (novamente o vácuo) que podia se transmutar em diferentes lugares (quarto, sala, camarim, palco) de acordo com as sugestões dos quadros da peça. Nomeei esse não-lugar como palco de memórias da velha vedete. Assim ele era composto: um tapete circular na cor chumbo, com pequenas aberturas que permitiam o surgimento dos objetos, inicialmente ocultos, e a cadeira, também na mesma coloração do tapete. Essa ambientação em tons escuros jogava com a iluminação em penumbra (desenhada por Gabriel Greggi⁷⁰) que promovia o jogo de esconder ou revelar o corpo-máscara e a ação, numa atmosfera atemporal que alternava sonho e devaneio, realidade e ilusão.

Seguindo esse mesmo caminho, o diretor de arte Antônio Apolinário (que havia trabalhado também em *Diário Baldio*, aprofundando a parceria) criou o mascaramento do meu corpo com uma malha cinza (seguindo a paleta de cores dos objetos) que cobria toda a pele, deixando de fora somente minhas mãos. Elas eram maquiadas para chegar no tom verde oliva do objeto-máscara. Dessa forma, se criava um corpo de textura artificial que se mesclava aos elementos do cenário, como se feitos de uma mesma matéria. O que deslocava o corpo-máscara desse ambiente acinzentado era um delicado vestido verde claro, com tule e rendas, que o diretor de

⁷⁰ Iluminador paulistano com quem estabeleci profícua parceria profissional a partir de *A Vedete*.

arte garimpou em um brechó especializado em trajes antigos de festas. Assim chegamos ao mascaramento final do corpo-máscara da vedete, que se estendia à ambientação cênica.

Foto 28 – Detalhe da cenografia de *A Vedete*. Direção de arte de Antônio Apolinário. Foto: Bob Sousa (Teatro Inbox Cultural, São Paulo, 2016)



Fonte: Acervo pessoal

O espetáculo *A Vedete* foi ao encontro do público no segundo semestre de 2015, envolto nessa atmosfera de quietude, penumbra, intimismo e delicadeza, e tinha como sinopse: uma velha vedete vive aprisionada no palco de suas memórias. Abandonada e solitária, passa o tempo procurando vestígios e tecendo lembranças que a permitam reviver o afeto humano. Nesta situação insólita, que desafia o limite entre realidade e fantasia, acompanhamos a busca da redenção da artista em meio à degradação de sua condição.

Concebida para espaços pequenos, a montagem acomodava os espectadores muito próximos da cena, propondo a experiência da imersão no silêncio e no tempo-ritmo dilatado, embora sua duração total fosse curta (cerca de 35 minutos).

A peça percorreu um circuito alternativo na cidade de São Paulo, com duas temporadas, no teatro Pequeno Ato e no Inbox Cultural, além da participação em festivais e mostras como a Mini Mostra de Máscaras (realizada no Centro de Pesquisa da Máscara), o Festival de Teatro do Gueto, a Mostra Próxima Companhia Apresenta, e as emocionantes apresentações na sede do Barracão Teatro, em 2018, dentro das comemorações dos 20 anos do grupo, que marcaram meu retorno ao lugar onde iniciei minha jornada com a máscara teatral.

Foto 29 – Cena de A Vedete. Foto: Marcos Velasco (Espaço Clariô, Taboão da Serra/SP, 2019).



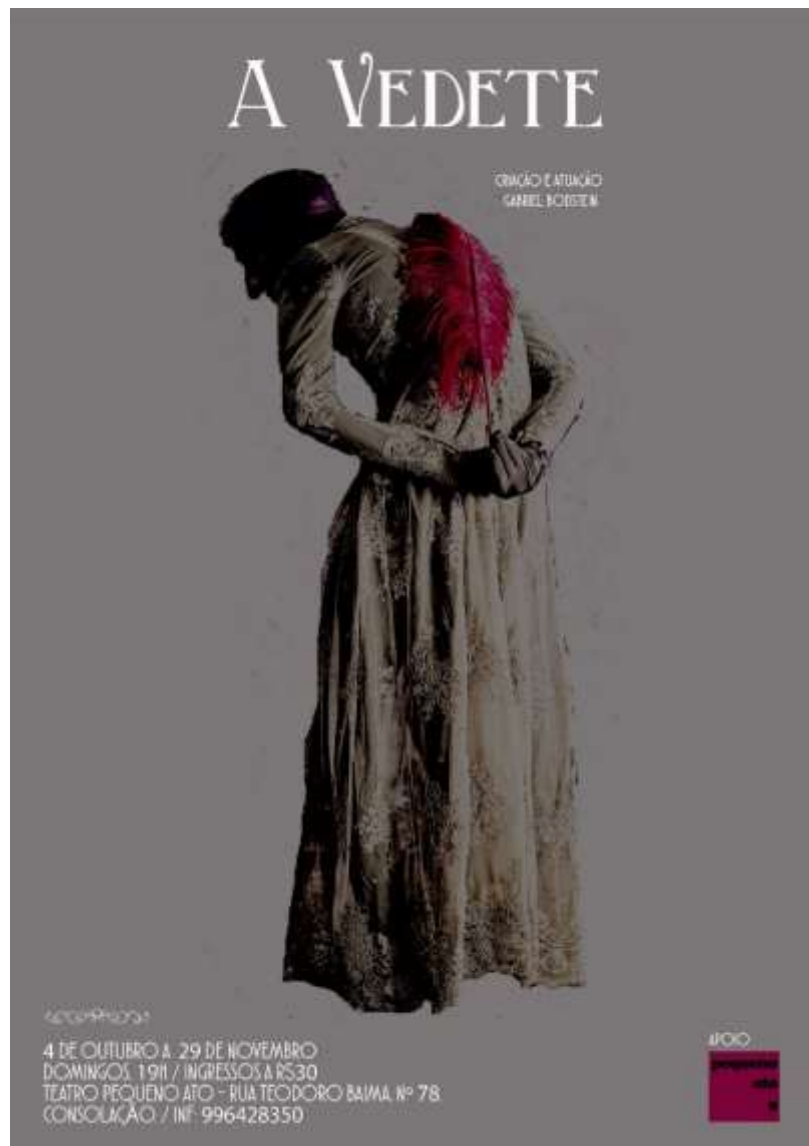
Fonte: Acervo pessoal

Na circulação, me surpreendia constantemente com o retorno dado pelo público, principalmente sobre a intensidade da experiência imersiva na atmosfera íntima proposta pelo corpo-máscara e pelo espetáculo, mas também pelos diversos depoimentos e descrições que as pessoas faziam do que tinham visto a partir das sugestões dos quadros: ambientes, mudanças de expressão da máscara e até mesmo a escuta de sons como ruídos e trilha sonora (que definitivamente não existiam). Além disso, algumas pessoas enviavam cartas para mim após as apresentações (em clara alusão à cena da vedete lendo as cartas de seus admiradores), contando suas impressões e

até mesmo escrevendo histórias a partir do que tinham visto, como foi o caso do escritor Alexandre Gennari, que me presenteou com um conto.

Houve um tempo em que havia um palco. E luzes. Muitas luzes. E havia aplauso. Noite após noite: Aplauso. E havia música e dança. Ah! Boa música, lindas danças. E roupas coloridas e cintilantes e lantejoulas, penachos, saltos altos, brilhos. Havia público. Daí o aplauso, os olhos inebriados, as cédulas que compravam o champanhe servido em delicadas taças de cristal, e batons encarnados que manchavam as bordas das taças de cristal e os cantos dos lábios dos fãs. Ah! Havia fãs, e fãs que escreviam cartas de carinho e admiração e entusiasmo e promessas e perfume (GENNARI, 2015. Não publicado).

Foto 30 – Peça gráfica de divulgação de A Vedete. Design de Ângela Ribeiro (2015)



5.2 – Uma rota própria

Com *A Vedete* acredito que consegui iniciar um caminho próprio na pesquisa da linguagem da máscara, para além do aprendizado e das experiências no Barracão Teatro. Vejo com assertividade a imersão na quietude – que se caracterizou tanto por ter escolhido fazer o processo criativo em solitude, quanto pelo procedimento de partir da escuta do vazio. Esse esvaziamento permitiu ir além dos atalhos e das vozes já conhecidas, sem negá-las, mas mantendo a porosidade de corpo, mente e espírito para novas descobertas e novos ecos.

“A máscara revela e é revelada ao mesmo tempo, faz emergir o múltiplo do indivíduo, esse povo que o habita, dá luz e escuridão, em um jogo de revelar-se e esconder-se por meio dela, reconhece no indivíduo sua maneira de estar e o convida a desalojar-se de si para ir viver um outrem, que é ele mesmo, anunciado na sua fisicidade, a máscara o faz transitar dentro e fora, dois aspectos dialógicos presentes na intersecção da máscara nos trabalhos de atuação” (DUARTE, 2017, p.17).

A criação e confecção do objeto-máscara se confirmou como um procedimento fundante para mim. Esculpir a argila, envolver as mãos, a mente e espírito no trabalho da forma, aprimorar conhecimentos técnicos, exercitar a calma, a paciência e a persistência, vislumbrar o surgimento de expressões de um ser que emerge do disforme, dar-lhe sustentação corporal e levá-lo ao jogo cênico tornou-se percurso inerente à prática de mascaramento que eu investigaria a partir dali.

Na criação do corpo-máscara, investigar práticas novas a partir da escuta do próprio objeto-máscara na relação com o corpo, o espaço e a imagem-imaginação apresentou-se como um árduo caminho, mas extremamente gratificante, na medida em que dá continuidade ao surgimento a partir da forma. Percebi que o mascaramento se faz desde seus procedimentos, e esses podem ser inventados a cada ato, a cada relação com o quê e com quem se estabelece, e para isso o sentido de escuta e abertura para experiência, para o perigo da travessia, deve ser aqui reverenciado.

“O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDÍA, 2002, p.24).

Assim, procedimentos adotados em *A Vedete* como as caminhadas, as células de cenas, a composição dos quadros, o mascaramento expandido (considerando o corpo, o espaço, os

objetos, o figurino, a cenografia e a iluminação), a filmagem como forma de observar a montagem e a escrita do roteiro, se interligam em uma trajetória em espiral para erigir a aparição do corpo-máscara, sua manifestação cênica, sua dramaturgia e performance, da sala de ensaio ao espetáculo finalizado. São dispositivos que podem, inclusive, reverberar outras tantas referências da arte teatral – curiosamente o teatro oriental se apresentou como fonte de estimulantes diálogos (*jo-ha-kyu*, caminhadas, *Ma*), sem que isso tenha sido premeditado, ampliando o leque de pesquisa.

Nesse caminho, há de se notar como a bagagem adquirida anteriormente também pode ser de suma importância, mas não uma referência de mão única. As matrizes estruturantes da linguagem das máscaras, enunciadas por Tiche Vianna, e amplamente estudadas e praticadas por mim ao longo de anos, assim como os exercícios de composição do eixo corporal, tornam-se importantes ferramentas para o jogo da máscara. Somente a profunda apropriação desses códigos permitiu que eu os articulasse conforme a ocasião ou pertinência, e também constituíram portos seguros nos momentos de tempestade.

Ao observar esse processo criativo que partiu de um esvaziamento, de uma pausa, de um respiro em busca de realinhamento da rota, posso afirmar que a partir de *A Vedete* vislumbrei a paisagem particular do meu caminho na linguagem da máscara e na criação de corpos-máscara, que se desdobraria em futuras investidas.

“Todos os mapas e rotas são apenas mapas do passado de outras pessoas. Devemos absorvê-los e utilizá-los, mas sempre lembrar que nosso próprio caminho será diferente, e é esta trilha pessoal que devemos percorrer. Não tentem copiar exatamente o processo de outra pessoa; sirvam-se de seus conhecimentos, mas mantenham-se alertas de que a “paisagem” particular de nosso próprio caminho é única. Entretanto, o paradoxo continua: devemos descobrir nosso próprio caminho, mas não podemos percebê-lo enquanto estamos nele, somente depois de tê-lo percorrido” (OIDA, 2007, p.157).

6 – REVERBERAÇÕES DA TRAVESSIA

Quando iniciei essa pesquisa não imaginei que as pistas deixadas há tantos anos iriam conduzir a uma jornada tão reveladora. Admito que minha expectativa era de encontrar, nos diários de trabalho, mapas com coordenadas precisas para sua navegação, e que a partir dessas rotas, eu poderia (com os olhos de hoje) elaborar inspiradas articulações. No entanto, me deparei com rastros que eram, antes de mais nada, tentativas imediatas de organizar e registrar as experiências que se faziam a cada dia nos processos criativos, no calor do momento, pegadas imersas mais na busca, em dúvidas e incertezas, do que na ciência dos caminhos trilhados. Precisei trocar as lentes, ajustar o foco e o coração para me lançar de fato em uma nova experiência: a de refazer aqueles processos criativos a partir dos escritos, das lembranças e da memória corporal, descrevê-los, e então chegar em possíveis percepções do que se passou comigo. Entendi que o trabalho era sobre isso. Sobre dar passagem àquele eu que fez anotações de variadas formas (palavras soltas, frases curtas, transcrição de falas, constatações, desabafos, descrição de exercícios) para então ressoar, no eu de hoje, os processos e procedimentos dos corpos-máscara criados, numa nova forma de incorporação. Aí então eu me percebi presente, pés no chão, coluna ereta, exposto ao risco da investigação. Daí a ideia de pesquisa-travessia, de relatar os passos dados em forma de narrativa a partir do que foi registrado nos diários e da recriação disso no momento atual. Porque acredito que escrever sobre o que se passou é recriar o próprio acontecimento, uma nova versão (que, ainda assim, não é definidora e nem definitiva).

Passo por essa travessia pessoal certo de que ampliei meus conhecimentos sobre o fazer teatral, sobre a linguagem da máscara (naquilo que vivi e nas referências que visitei), sobre criar, recriar e descobrir caminhos próprios para a expressão artística, sobre a experiência ética e estética, sobre o movimento cíclico e incapturável do tempo, sobre autonomia, sobre lançar-me no caminho com obstinação, mesmo sem ter certeza nenhuma do ponto de chegada, se é que ele existe.

De fato, o que se apresentou aqui não foi uma estrada com final demarcado, mas uma fronteira borrada, porto para outros navegares. Se trouxe neste memorial descritivo interpretativo a perspectiva de um ciclo fechado (da aprendizagem na linguagem da máscara à experiência em três processos criativos), o fiz na tentativa de estabelecer minimamente um método para recortar, observar, comparar e compreender o que foi feito ao longo daqueles anos. No entanto, já é possível perceber a reverberação e a continuidade natural dos passos dados.

Após *A Vedete* continuei trilhando minha jornada pessoal e me aperfeiçoando na linguagem, sempre com foco na atuação, na criação de corpos-máscara e de espetáculos. Passei por experiências formativas com outros coletivos e artífices da máscara teatral, como Enrico Bonavera⁷¹ (Itália), Venício Fonseca e Erica Rettl (do grupo Moitará⁷², do Rio de Janeiro - RJ), Fábio Cuelli e Liane Venturella (do grupo Máscara em Cena⁷³, de Porto Alegre - RS) e Fernando Martins (do Centro de Pesquisa da Máscara⁷⁴, de São Paulo), além de cursos e oficinas no território das artes do corpo, como dança, performance e improvisação.

Aprofundi meus conhecimentos sobre técnicas para criação e confecção de máscaras com dois artesãos: Fábio Cuelli, que me apresentou os procedimentos e referências estudados com a companhia alemã *Familie Flöz*⁷⁵; e Fernando Martins, que compartilhou comigo o arcabouço de saberes adquiridos diretamente com o mestre Donato Sartori⁷⁶. Essas contribuições abasteceram e incentivaram minha prática de manufatura, algo que se firmou como princípio de todos os trabalhos que fiz a partir de então. Mas foi somente as insistentes experiências “mão na massa”, no ateliê, e “máscara na cara”, no palco, que me deram segurança para um dia afirmar: “faço minhas próprias máscaras”. Porque não acredito nas receitas embrutecedoras, mas no processo pessoal. Mascara-se, para mim, é recriar-se. E para isso não deve haver parâmetro. Por isso misturo técnicas e procedimentos a cada nova empreitada. Hoje conto com

⁷¹ Ator do Piccolo Teatro de Milão, é considerado um dos maiores Arlecchinos de sua geração, tendo interpretado esta máscara por mais de quinze anos na famosa montagem de *Arlecchino servidor de dois patrões* dirigida por Giorgio Strehler. Especialista em Commedia dell'Arte, esteve no Brasil em diversas ocasiões. Meu encontro com ele se deu no curso I Segreti di Arlecchino, realizado no Barracão Teatro, em 2013. Para mais informações: <https://www.enricobonavera.com/eb/>

⁷² Grupo teatral que desde 1988 desenvolve pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, tendo a máscara como base para o desenvolvimento de sua metodologia. Estabeleceu profícua parceria artística com Donato Sartori e o Centro Maschere e Strutture Gestuali. Meu encontro com o Moitará foi no ano de 2016, em duas ocasiões, nos cursos Treinamento de atores com a linguagem da máscara teatral – módulos 1 e 2, realizados na sede do grupo, na cidade do Rio de Janeiro. Para mais informações sobre o grupo: www.grupomoitara.com.br

⁷³ Grupo teatral fundado em 2014, investiga a potencialidade artística da máscara na cena contemporânea, com influência das práticas cênicas da companhia alemã Familie Flöz. Meu encontro com o grupo foi no curso Máscaras Inteiras Expressivas – Confecção e Atuação, em 2018, realizado no Barracão Teatro. Para mais informações sobre o grupo: www.mascaaraencena.com

⁷⁴ Grupo teatral que desde de 2010 se dedica ao trabalho sobre o ator mascarado, sobretudo o cômico dell'arte. Entre 2016 e 2020 manteve sede em São Paulo. Atualmente seus integrantes residem na Espanha. Meu encontro com o grupo foi no curso Atelier de Criação e Confecção de Máscaras, em 2016, realizado em São Paulo. Para mais informações sobre o grupo: www.fernandomartinsteatro.com

⁷⁵ Companhia de teatro alemã, sediada em Berlin, que pesquisa o uso das máscaras inteiras expressivas como pedagogia e linguagem. Para mais informações sobre o grupo: www.floez.net/star.en

⁷⁶ Escultor e mascareiro italiano, filho de Amleto Sartori e herdeiro da tradição familiar de criação e confecção de máscaras que se tornaram referências para gerações. Para conhecer mais sobre a arte dos Sartori: www.sartorimaskmuseum.it/centro-maschere-e-strutture-gestuali

um acervo de vinte e oito máscaras, entre as utilizadas em espetáculos e as destinadas para uso pedagógico. São meus tesouros, meus outros eus.

Foto 31 – Confeção de máscara. Foto de Leandro Fazzio (2014).



Fonte: Acervo pessoal

Foto 32 – Parte do acervo de máscaras do autor. Foto do autor (2022)



Fonte: Acervo pessoal

No âmbito da criação cênica, dei continuidade ao desenvolvimento de procedimentos a partir da escuta dos corpos-máscara em ato e à estética do silêncio iniciada em *A Vedete*. Ao portar a máscara, não sinto necessidade de falar com palavras. A máscara e sua aparição, em si, carregam para mim força suficiente para estabelecer comunicação, instaurar atmosferas, contar histórias, emocionar, tocar camadas de percepção e sensibilidade profundas. Assim criei outros dois espetáculos: *Fora de Si* e *Entre Mundos*. No primeiro (que até o momento desta escrita já teve algumas aberturas de processo, mas ainda não estreou oficialmente⁷⁷), voltei à proposta da imersão na solitude e procurei instaurar um jogo de mascaramento e desmascaramento, com o uso de sete máscaras expressivas, criando um dispositivo performático para revelar a busca de um homem pela sua verdadeira essência. No segundo (que foi criado e teve sua estreia no mesmo período em que realizava esta pesquisa⁷⁸), estabeleci uma importante parceria com a diretora e pesquisadora Elisa Rossin⁷⁹, e com a atriz Gabriela Cerqueira⁸⁰, ambas de São Paulo, para criar uma experiência sensorial destinada à primeira infância. Nela, duas criaturas embrionárias (que remetem às máscaras larvárias) são lançadas em viagens que ultrapassam as barreiras do tempo e do espaço, propondo às crianças principalmente a exploração dos sentidos da visão e da audição, e a imaginação – já que não trabalhamos com nenhum outro elemento em cena, além dos corpos- máscara e da trilha sonora. Junto com *A Vedete*, esses dois espetáculos apontam para uma trilogia sem palavras, o que me instiga a futuras investigações.

O repertório de treinamento técnico e de atuação com a máscara teatral me endereçou às práticas formativas, sejam elas ligadas à processos criativos ou pedagógicos. No primeiro caso, estabeleci colaborações com diversos grupos e artistas de São Paulo. Orientei o processo de criação de *A Fabulosa Tenda dos Charlatães* (2019), do grupo Desembargadores do Furgão, que trabalha com as máscaras dos bondrés (figuras cômicas da tradição balinesa); dirigi o espetáculo circense *Três pratos de trigo para três palhaces tristes* (2022), da Trupe Topatu, de São Carlos - SP (em que também não se utiliza a palavra falada); fiz a preparação de elenco de *Monstruário* (2018), com direção de Eric Nowinski; fui assistente de direção de Dagoberto

⁷⁷ O projeto foi interrompido pela pandemia. Foram realizados três ensaios abertos ao longo de 2019, em São Paulo. Existe a perspectiva de retomada em 2024.

⁷⁸ Projeto contemplado pelo edital ProAC 2021– Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo. Estreou e cumpriu temporadas no Sesc Ipiranga e no Sesc Vila Mariana, em São Paulo.

⁷⁹ Diretora, atriz e mascareira. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, especializou-se na linguagem na máscara por meio de formações com a Familie Flöz e Donato Sartori. É integrante da Cia do Quintal.

⁸⁰ Atriz formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, integrante e fundadora do Grupo 59 de Teatro. Desenvolve carreira em teatro e audiovisual.

Feliz no musical *A Escada de Madame B* (2015), e assistente de direção de Tiche Vianna (um reencontro) em *Clandestinos Botequim Cantante* (2019) – essas duas últimas realizadas como oficinas de montagem na Escola de Arte Dramática da USP (novos reencontros). Além disso, compartilhei meus saberes sobre máscaras através de assessorias para grupos como 28 Patas Furiosas, Teatro Popular Casa de Bambu e Eco Teatral. Em todos esses casos, parti dos princípios e códigos da linguagem da máscara teatral, e dos procedimentos para criação de corpos-máscara, mesmo que no resultado final dos espetáculos os atores e as atrizes, em alguns casos, não utilizassem o objeto-máscara no rosto – o que também pode me levar a novas perspectivas de estudo.

No contexto pedagógico, estruturei oficinas de introdução ao teatro de máscaras, máscara neutra e máscaras expressivas, que foram realizadas em instituições como a Oficina Cultural Oswald de Andrade (2021) e a SP Escola de Teatro (2023), em São Paulo, tendo introduzido dezenas de artistas da cena na linguagem. A prática de atuação com a máscara teatral integrou também o conteúdo programático de minhas atividades como artista-orientador dos programas Qualificação em Artes (2020), do Governo do Estado de São Paulo, e Programa Vocacional (2018), da Prefeitura de São Paulo. Além disso, desde 2022 integro o corpo docente da Eco Escola Teatral, curso técnico profissionalizante de formação de atores e atrizes, instaurando e ministrando a disciplina de Máscara Teatral.

No período mais crítico do isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19, criação e atividade pedagógica se aliaram no projeto de oficinas que chamei de *Máscaras Improváveis*, em que propus aos participantes a composição de máscaras e mascaramentos com materiais recolhidos no ambiente doméstico e a investigação de procedimentos cênicos com as figuras que surgiam, tendo o vídeo como suporte. Expandi as fronteiras e adotei um caminho que considerava como máscara qualquer forma de prótese, textura, material, elemento ou objeto que, em acoplamento ou relação direta com o corpo, pudesse revelar novas figuras, manifestações e qualidades de expressão. Provoquei a inserção dessas criaturas nos espaços da casa (os cômodos, o quintal, o jardim) na intenção de criar uma relação em que esses corpos-máscara pudessem desestabilizar e dar novos significados também aos espaços. Pesquisamos essas aparições de figuras excêntricas em diversos formatos: cenas, passagens, paisagens coreográficas, sequências de movimentos e ações ensaiadas ou improvisadas, e dialogamos com linguagens como a dança, as artes plásticas, a fotografia e o cinema, na busca de expressões múltiplas que explorassem infinitas possibilidades de atuação no formato digital. *Máscaras*

Improváveis teve duas edições online (dentro da programação do Festival Diversidade de Ser, de Vitória – ES (2021), e pela plataforma digital da Oficina Cultural Oswald de Andrade (2021), de São Paulo) e uma presencial (ao final do isolamento social, na Eco Escola Teatral, em 2022) e aponta ainda para novas perspectivas de pesquisa.

Essas são apenas algumas reverberações da travessia apresentada nesta dissertação e me abastecem de novas perguntas, dúvidas e inquietações. Novos diários já estão sendo escritos, recheados de pistas para outras navegações. Caberá ao meu eu de hoje continuar traçando registros para, quem sabe, meu eu do futuro voltar e rastreá-los e recriá-los e seguir inventando estradas.

Foto 33 – Cena do espetáculo *Fora de si*. Criação e confecção de máscara (em papietagem) do autor. Foto de Gustavo Mendes (São Paulo, 2020).



Fonte: Acervo pessoal

Foto 34 – Cena do espetáculo Fora de si. Criação e confecção de máscaras (em papietagem) do autor. Foto de Gustavo Mendes (São Paulo, 2020)



Fonte: Acervo pessoal

Foto 35 – Cena do espetáculo Entre Mundos. Na imagem, Gabriela Cerqueira e o autor. Criação e confecção de máscaras (em papietagem) de Elisa Rossin e do autor. Foto: Pri Fiotti (Teatro Municipal de Mauá/SP, 2022)



Fonte: Acervo pessoal

Foto 36 – Cena do espetáculo Entre Mundos. Na imagem, Gabriela Cerqueira e o autor. Criação e confecção de máscaras (em papietagem) de Elisa Rossin e do autor. Foto: Pri Fiotti (Teatro Municipal de Mauá/SP, 2022)



Fonte: Acervo pessoal

Foto 37 – Oficina de máscara neutra. Foto: Laura Salerno (Grupo 28 Patas Furiosas, São Paulo/SP, 2018).



Fonte: Acervo pessoal

Foto 38 – Oficina de introdução ao teatro de máscaras. Foto do autor (Grupo Eco Teatrao, São Paulo/SP, 2019).



Fonte: Acervo pessoal

Foto 39 – Máscaras improváveis. Composição de Gabriela Cerqueira. Foto do autor (Cotia/SP, 2020)



Fonte: Acervo pessoal

Foto 40 – Máscaras improváveis. Composição do autor. Foto de Gabriela Cerqueira (Cotia/SP, 2020)



Fonte: Acervo pessoal

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Ana. **O papel do jogo da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 1999.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Senac, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- ANTUNES, Alexandre Borin. **Corpo-máscara em jogo: a rua como lugar de encontro**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2018.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BARBOSA, Joana Marques. **Do corpo à máscara: compor o personagem e contar uma história**. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Centro de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2016.
- BARNI, Roberta. *Mas o que é, afinal, a Commedia dell'Arte?* In: SCALA, Flaminio. **As loucuras de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização, tradução, introdução e notas: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. *Cartografar é acompanhar processos*. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (organizadores). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (organizadores). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- BELTRAME, Valmor Níni e Andrade, Milton de (org). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.
- BENEDETTI, Marcos. **Toda feita – o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula Zurawski. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BODSTEIN, Gabriel. **A Vedete** (dramaturgia). São Paulo, 2015. Não publicado.

BODSTEIN, Gabriel. *A máscara do travestimento*. In: **Zibaldoni – Caderno de Ensaio do Barracão Teatro**. Campinas, SP: Funarte, 2010.

BODSTEIN, Gabriel. **Diário de trabalho – A Vedete**. Campinas: 2014. Não publicado.

BODSTEIN, Gabriel. **Diário de trabalho – Diário baldio**. Campinas: 2010. Não publicado.

BODSTEIN, Gabriel. **Diário de trabalho – Freguesia da Fênix**. Campinas: 2006. Não publicado.

BODSTEIN, Gabriel. **Freguesia da Fênix – reinventando a Commedia dell'Arte**. Projeto experimental: modalidade livro-reportagem. Trabalho de conclusão de curso. Campinas: PUC-CAMPINAS, 2005.

BODSTEIN, Gabriel. **Receita para dor de amor** (dramaturgia). Campinas, 2009. Não publicado.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, nº 19, jan-abr, 2002. P. 20-28.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator – Caminhos para a soberania**. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2013.

BRAGA, Bya. *Figuras bufônicas: cultura material de ator e outros bichos*. In: **O Bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania**. Organização: Bya Braga / José Tonezzi. Jundiá: Paco, 2017.

BRAGA, Bya. **Mascaramentos plurais: repensar a si na pele de outros seres**. Revista Conceição/ Conception, ano 2023-2024, V. 13, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. No prelo.

BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos, TELLES, Narciso (organizadores). **Teatro – máscara – ritual**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CACILHAS, Hugo. *Aleijando palavras*. In: **Zibaldoni – Caderno de Ensaio do Barracão Teatro**. Campinas: Funarte, 2010.

CARMONA, Daniela. **Contágios e mestiçagens em corpos contemporâneos: dissolução de fronteiras entre o bufão e as máscaras larvárias**. Dissertação (Mestrado). Universidade

Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, 2021.

CONTIN, Claudia. *Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo*. In: BELTRAME, Valmor Níni e Andrade, Milton de (organização). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a (trans)formação do atuante: ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro**. São Paulo: ECA/USP, 2021.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Sob o signo de Janus: a presença da máscara no bumba-meu-boi, no cavalo marinho e outros aportes da contemporaneidade**. São Paulo: Editora Annablume, 2014.

COSTA, Felisberto Sabino da. *Máscara: corpo. Artificio*. In: BELTRAME, Valmor Níni e Andrade, Milton de (organização). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.

DUARTE, Rudson Marcelo. **No teatro todo corpo é máscara: a prática do mascaramento e seus desdobramentos a partir do trabalho do Théâtre du Soleil**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Centro de Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2017.

FIGUEIRA, Livia Maria Pinto de Andrade. **Máscara-mundo, cena-mundo: navegares sobre um processo de criação em espiral**. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Centro de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2018.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização de Franca Rame. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GENNARI, Alexandre. **A vedete – o conto**. São Paulo, 2015. Não publicado.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006.

KAMLA, Renata. **Um olhar através de máscaras**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Editora SESC SP, 2010.

LINARES, Fernando. **A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Belo Horizonte, 2010.

- LOPES, Elisabeth Pereira. **A Máscara e a formação do ator**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Campinas, 1990.
- LOPES, Elisabeth Pereira. *A magia das máscaras: o ator e seu duplo*. In: BELTRAME, Valmor Níni e Andrade, Milton de (organização). **Teatro de máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2011.
- MACHADO, Vinícius Torres. **A máscara no teatro moderno**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- MAGALHÃES, Esio. *Máscaras agindo sua dramaturgia*. In: **Zibaldoni – Caderno de Ensaio do Barracão Teatro**. Campinas: Funarte, 2010.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- OKANO, Michiko. *Ma – a estética do “entre”*. In: **Revista USP**, nº 100, p. 150-164 – Dezembro, Janeiro e Fevereiro de 2013-2014. São Paulo: Edusp, 2013-2014.
- PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Campinas, 2011.
- PORTICH, Ana. **A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da Commedia dell’arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSSIN, Elisa de Almeida. **O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma**. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Centro de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2019.
- ROSSIN, Elisa de Almeida. **A criação de máscaras: o desdobramento das formas na cena**. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Centro de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2013.
- RUFFINI, Franco. *A mente dilatada*. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli. **O dueto cômico: da commedia dell’arte ao cavalo marinho**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de São Paulo, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2015.
- SANTOS, Leslye Revely dos. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de São Paulo, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2006.

SACHS, Cláudia Muller. **A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual**. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2004.

SACHS, Cláudia Muller. **A imaginação é um músculo: a contribuição de Jacques Lecoq para o trabalho do ator**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

SCALA, Flamínio. **As loucuras de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Organização, tradução, introdução e notas: Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SILVA, André Marcelino da. **Mascaramento: atuação e confecção em processo de criação integrado**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande de Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Natal, 2019.

SILVA, Antônio Apolinário da. **Para além do figurino: “peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes em sala de ensaio**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ouro Preto, 2016.

TAVIANI, Ferdinando. *Once puntos para entender la improvisacion en la commedia dell'arte*. In: **Máscara**. Escenologia, A.C. enero 96-97, año 4, nº 21-22, p. 4-23. México, 1997.

TESSARI, Roberto. *Máscaras barrocas*. In: ALBERTI, Carmelo; PIZZI, Paola. (Curadoria). **A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações, 2013.

VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil – dramaturgia e convenções**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VIANNA, Tiche. **Além da commedia dell'arte: a aventura em um barracão de máscaras**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2023.

VIANNA, Tiche. **Freguesia da Fênix**. Texto dramaturgico. Campinas, SP: 2017. Não publicado.

WHYMAN, Rose. **A segunda natureza do ator – Stanislavski e William James**. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 295-312, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 13 jun. 2023.