

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

**A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA SOB O OLHAR DA
MÁSCARA NEUTRA**

FÁBIO DIAS DA SILVA

Belo Horizonte
Dezembro de 2011

FÁBIO DIAS DA SILVA

**A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA SOB O OLHAR DA
MÁSCARA NEUTRA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho
Gonçalves de Souza.

Belo Horizonte

Dezembro de 2011

Dedicatória

Ao meu alicerce:

Almando Ferreira da Silva, Erleide Dias Rocha,
Fabrício Dias da Silva e Sara Dias Lemos (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Cosmos que inspira os meus caminhos.

Ao meu orientador, parceiro, amigo e cozinheiro de mão cheia Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho por sua disponibilidade, dedicação, generosidade e gargalhadas.

Ao Estúdio Fisções e seus pesquisadores, pelo tempo e disponibilidade cedidos à pesquisa.

À minha família pelo amor, apoio e compreensão incondicionais.

Aos meus amigos, em especial a turma do 1º semestre de 2007. Dança e vinho com os amigos promovem uma boa escrita.

Aos meus sogros pelas conversas no café.

Àqueles que foram meus mestres ou ainda o são, pela chama da arte que acenderam em mim e pelas contribuições várias nessa minha caminhada artística.

E logicamente ao meu amor. Se por trás de um grande homem há sempre uma grande mulher, só me falta ser um grande homem.

RESUMO

O presente trabalho tem como foco de pesquisa o diálogo entre os princípios da Máscara Neutra (neutralidade, estado de calma, tempo justo, economia de movimento e energia) e os elementos de afinação da Reação em Ação Física (intenção, ritmo, direção e plano). Busca-se encontrar na Máscara Neutra um meio capaz de tornar a ação física mais precisa e eficaz. Para tanto, foram avaliados os resultados de algumas oficinas realizadas no Estúdio Fisções (ver nota 3) durante os meses de maio, junho e agosto de 2011, onde pôde-se averiguar a confirmação da hipótese desse objeto de pesquisa e chegar a algumas reflexões e inferências que, espero, possam contribuir significativamente para atores e professores de teatro.

Palavras-chaves: Ação Física, Máscara Neutra, Trabalho de Ator, Pedagogia Teatral.

ABSTRACT

The focus of the present work is the dialogue between the principles of the Neutral Mask (neutrality, calmness state, time precision, movement and energy control) and the elements which adjust the Reaction according to the concept of Physical Action (muscular structures, rhythms, spacial directions and levels), in order to take the Neutral Mask as a profitable tool capable of making Physical Action sharper and more effective. Some results from workshops applied in “Estúdio Fisções” (see note 3) during the months of May, June and August of 2011 were evaluated so that our hypothesis could be verified. Thus we have come to a conclusion and some inferences which we hopefully believe will contribute to some extent to actors and theater teachers.

Key-words: Physical Action, Neutral Mask, Acting, Theater Pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA	11
1.1. INTENÇÃO	14
1.2. RITMO	16
1.3. ESPAÇO: DIREÇÕES E PLANOS	17
2. A MÁSCARA NEUTRA	18
3. A EXPERIÊNCIA PRÁTICA	25
3.1. FASE EXPLORATÓRIA: A MÁSCARA NEUTRA À PROCURA DA CONEXÃO COM A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA	25
3.1.1. ACORDANDO PARA A MÁSCARA NEUTRA	25
3.1.2. AQUECIMENTO FÍSICO	26
3.1.3. EXERCÍCIOS COM A MÁSCARA NEUTRA EM DIREÇÃO À CONEXÃO COM A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA	30
3.2. FASE ASSOCIATIVA: A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA SOB O OLHAR DA MÁSCARA NEUTRA	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXOS	43
TRANSCRIÇÃO DE CINCO RELATÓRIOS REFERENTE À ÚLTIMA ETAPA DA FASE ASSOCIATIVA	43
ALGUMAS FOTOS DO PROCESSO	47

INTRODUÇÃO

No Teatro Universitário da UFMG, foi onde, pela primeira vez, tive contato com o estudo e utilização de máscaras no trabalho de ator. No ano de 2007, a disciplina sobre Máscaras, ministrada pelo Professor Mestre Fernando Joaquin Javier Linares, chamou-me a atenção pelo seu grau de exigência física, disciplinar e psicológica. Futuramente, observei que esse aprendizado me proporcionou um maior domínio e consciência do meu corpo e das minhas ações em cena, além do gosto pela representação com máscaras no palco.

Desse meu interesse, surgiu a oportunidade de monitorar uma oficina realizada em Diamantina em 2008 pelo Festival de Inverno da UFMG, ministrada pelo mesmo professor, onde, minuciosamente, observei e anotei exercícios que me interessavam. Ainda pensava apenas no meu trabalho como ator, apesar de já está no meu quarto período do Curso de Graduação: Licenciatura em Teatro, na UFMG. No final desse mesmo ano, formei-me no Curso Profissionalizante de Formação de Ator, do Teatro Universitário da UFMG, com um espetáculo teatral que priorizava o trabalho de máscaras, dirigido pelo mesmo professor, Fernando Linares, que se tornou uma referência nos meus estudos sobre essa linguagem.

Fora do recôncavo escolar, passei por outras oficinas relacionadas com o estudo de máscaras teatrais, ministrado por nomes como Écio Magalhães e Tiche Vianna, do Barracão Teatro, Roberto Innocente e Mariana Muniz. Em todos os trabalhos que realizei no teatro, sempre senti a forte presença das contribuições que esse estudo me proporcionou. Entretanto, ainda não conseguia, conscientemente, enumerar e relatar quais e que tipos de contribuições eram essas. Até que no Curso de Graduação em Teatro, em uma disciplina, da matriz curricular regular, intitulada Atuação Cênica A, onde estudamos a Ação Física segundo princípios de Stanislavski e Grotowski pelo viés da reação, realizei uma cena solo onde eu desfrutava do meu trabalho com máscara, incorporando como foco a “ação física: unidade mínima do trabalho de ator”¹ desenvolvida pela disciplina.

Ao criar e ensaiar essa cena solo, ainda não era consciente do apropriado domínio “técnico” do que queria desenvolver. Em meu processo de criação, tive que privilegiar as ações físicas, como exigência do programa da disciplina, acreditando que a familiaridade que já possuía com o trabalho de

¹ Termo cunhado pelo pesquisador Luís Otávio Burnier em seu livro *A Arte de Ator*.

máscara favoreceria o jogo que resolvi propor. “Deu certo.” O estudo de máscara me forneceu uma ferramenta que facilitou o meu entendimento dos elementos estruturais e de afinação da ação física.

A partir dessa experiência, a minha percepção foi sensivelmente ampliada sobre esse trabalho que eu havia desenvolvido. Comecei a pensar no meu aperfeiçoamento individual sobre a junção dessas duas linguagens para que pudesse desenvolver um trabalho no meu Curso de Licenciatura, como um meio facilitador de compreensão e execução das ações físicas. Decidi-me, pois, por desenvolver a minha pesquisa final da Licenciatura em Teatro sobre a relação que eu pudesse encontrar entre esses dois campos do saber teatral: a máscara e a ação física.

Ao levantar material teórico sobre máscaras e ao relembrar os exercícios, fui percebendo que talvez para essa pesquisa não fosse necessária a passagem por todas as máscaras instauradas na pedagogia da respectiva área. Em função, também, da limitação dos fatores tempo e extensão do trabalho de uma monografia de conclusão de curso, resolvi, então, alicerçar o meu estudo na Máscara Neutra. Essa escolha foi ainda reforçada pelo fato de que essa máscara, de acordo com a minha aprendizagem e segundo o grande pedagogo francês Jacques Lecoq², é a primeira a ser trabalhada quando se iniciam os estudos nesse campo de conhecimento teatral. A Máscara Neutra apresentava um instrumento vasto de experimentação, levando-me a crer que, em qualquer tipo de atuação com ou sem o uso de máscara, os elementos da Máscara Neutra são necessários para a realização de um bom trabalho.

Enquanto amadurecia essas ideias, surgiu a oportunidade de eu integrar o corpo de pesquisadores do Estúdio “Fisções”³, coordenado pelo Professor Luiz Otavio Carvalho. Um dos objetivos desse projeto era o treinamento de ator através de pesquisas relacionadas à ação física. Esse mesmo professor tinha sido com quem eu havia feito a disciplina de Atuação Cênica A, em que apresentei a cena solo que reunia as linguagens de máscara e ação física. Decidi-me, então, por convidar o professor para que orientasse a minha monografia de conclusão de Curso de Licenciatura.

² Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo da experiência corporal que adquiriu como ginasta, esportista e professor de educação física, Lecoq interessou-se mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator e investigou maneiras para predispor-lo e assumir diferentes atitudes exigidas pelo mais diversos personagens e proposta cênica. Em 1956, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, onde sistematizou suas pesquisas incluindo nelas o universo da máscara neutra, retomando em parte o trabalho de Jacques Copeau de quem Jean Dasté, mestre de Lecoq, havia sido aluno.

³ Projeto de pesquisa teórico-prática sobre atuação cênica, aprovado pelo programa PEG 2011 da Pró-Reitoria de Graduação da UFMG. Esse projeto tem como finalidades básicas o treinamento do ator em ação física e a produção de material didático sobre o tema.

Mediante o aceite do professor, propus para ele que eu aplicasse uma oficina aos integrantes do Estúdio para iniciar as minhas pesquisas e definir melhor o caminho a trilhar. Argumentei que não só a responsabilidade de organizar uma oficina para o Estúdio, mas também a sua supervisão e observações seriam decisivas para a concretização do trabalho a que me propunha desenvolver. O professor Luiz Otavio concordou com a proposta e marcamos dois períodos de trabalho em que eu desenvolveria as minhas experimentações e investigações. Esses períodos consistiram em dois grupos de seis encontros cada, de três horas de duração cada encontro. Os grupos tiveram um intervalo entre si de um mês.

No início dos trabalhos, elaborei uma hipótese de que os princípios da Máscara Neutra contribuiriam sobremaneira para a construção e afinação de partituras de Ação Física a partir de Circunstâncias Dadas. Para encontrar as relações e experimentar exercícios entre Máscara Neutra e Ação Física, precisava que os atores-pesquisadores do Estúdio conhecessem e compreendessem os princípios da Máscara Neutra, para que eu conseguisse maior êxito nas aplicações que seguiriam. Seria a primeira vez que daria aulas de um estudo tão específico e sobre o qual ainda não possuía domínio total. Realizaria esse processo utilizando o material teórico levantado e principalmente as minhas experiências como aluno e interessado nesse processo.

Ao final do primeiro período de seis encontros, comecei a perceber que a minha hipótese deveria ser recortada não só pelo fato de que ela estava muito extensa, mas também porque a prática apontava mais especificamente para uma das partes da minha hipótese: a dos elementos de afinação de uma partitura de ação física estruturada sobre o conceito de ação e reação proposto por K. Stanislavski. Por isso, no segundo período de seis encontros, dediquei-me ao aprofundamento dessa investigação: os princípios da Máscara Neutra e os elementos de afinação da partitura de ação e reação.

Assim, cheguei à definição do tema da pesquisa que tem como foco a Máscara Neutra e os elementos de afinação da partitura de Reação⁴ em Ação Física. Para apresentar essa pesquisa, dividi a monografia em três seções. Na primeira, apresento os fundamentos relativos à Reação em Ação Física que entraram em diálogo com os princípios da Máscara Neutra. Na segunda seção, apresento as noções sobre Máscara Neutra que interagiram com os aspectos salientados sobre Reação em Ação Física. Na

⁴ O binômio ‘ação e reação’ de Stanislavski foi, nessa expressão, reduzido ao termo ‘Reação’ por duas razões: a primeira porque acreditamos que ‘ação’, nesse binômio, não configura literalmente uma ‘operação ou realização’, mas pode ser também um objeto, uma pessoa, um espaço, etc., isto é, ‘um motivo provocador’ ou um elemento externo à partitura-procedimento do ator. O segundo argumento, que reforça o primeiro, é o fato de que concordamos com o diretor inglês, Declan Donnellan, em seu livro *El actor y la diana*, que o ator em cena não age e sim reage, pois sempre estará diante de um “alvo” que o provoca, sendo esse “alvo” sempre externo a ele. Uma discussão mais detalhada sobre a relação entre alvo e ação será desenvolvida no texto seguinte sobre Reação em Ação Física.

terceira parte, relato a prática desenvolvida sobre os alicerces dessa conversação entre Máscara Neutra e Reação em Ação Física, incluindo algumas reflexões e inferências que, espero, possam contribuir significativamente para professores de teatro.

1. REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA.

Não há dúvidas de que o “sistema” organizado por Stanislavski foi um dos trabalhos mais expressivos no que diz respeito à atuação cênica do século XX. Esse “sistema” é também conhecido pelo nome de “Método das Ações Físicas”. Sonia Moore, que teve a oportunidade de desenvolver pesquisas junto ao Teatro de Arte de Moscou, em seu livro *The Stanislavski System*, narra uma passagem onde o próprio mestre afirma: “O método das ações físicas é o resultado do trabalho de toda minha vida” (MOORE, 1984:10 apud BURNIER, 2001:32).

Após muitos anos de pesquisa, Stanislavski concluiu que o “mundo das emoções” é um campo extremamente vago e sem controle, um universo por demais subjetivo, onde não se fazia possível concretizar a arte do ator. Ele constatou que “... não podemos fixar os sentimentos, só podemos fixar as ações físicas” (TOPORKOV, s.d.:160 apud BURNIER, 2001:32).

Influenciado por isso, pelos estudos de biomecânica de Meyerhold e por seu trabalho com o ritmo, quando esteve em contato com cantores líricos e bailarinos, Stanislavski reorganizou o seu sistema de modo a colocar como protagonista a “ação física”. Partindo dessa premissa, o ator tornou-se o “mestre das ações físicas”. (TOPORKOV, s.d.:162 apud BURNIER, 2001:31). A corporificação da atuação vira o ponto chave do trabalho. A discussão intelectual, emotiva e mental sobre a criatividade cai para segundo plano. As ações físicas apresentam-se, pois, segundo Stanislavski, como o “elemento chefe da expressividade do palco” (BURNIER, 2001:31), um campo seguro onde a arte do ator fixaria suas raízes. A partir da elaboração desse “sistema”, foram realizadas diversas abordagens sobre os elementos estruturais que constituem e que diferenciam as ações físicas de uma ação cotidiana qualquer da vida.

É importante ressaltar que toda essa investigação sobre a ação física, realizada pelo mestre russo, desenvolveu-se sobre as bases de que o jogo de ator fundamenta-se no binômio ‘ação e reação’.

Stanislavski acreditava que o ator só iria à cena para realizar alguma coisa provocada por circunstâncias dadas. Se não houvesse um propósito para se fazer alguma coisa, o ator não teria por quê ir à cena. Esse “fazer alguma coisa”, em resposta às circunstâncias dadas, é conhecido como “reagir” ou “reação”.

Em diálogo com essa ideia de Stanislavski de que para se reagir tem que se ter um propósito, Declan Donnellan desenvolve um raciocínio que parece nos esclarecer melhor o binômio ‘ação e reação’, criando o conceito de “alvo” no lugar de ‘ação’. O alvo, para Donnellan, é, *grosso modo*, específico, externo e provocador. Sempre existe diante dos olhos do ator. É um ponto externo, real ou imaginário, que instiga o ator a reagir. Não se trata de uma invenção, mas de uma descoberta por parte do ator, pois o alvo já existe e está à espera de uma atitude que o destaque.

Isso parece minimizar um grande obstáculo no trabalho de ator, aquele referente à busca de uma ação. Pois, a grande questão que, na maioria das vezes, emperra o ator de fazer alguma coisa é o fato de ele em vez de reagir a algo que o provoque, fica tentando inventar, ‘do nada’, algo para fazer. Segundo Donnellan, o ator em cena está sempre diante de uma provocação, portanto, ele deve identificar ou descobrir essa provocação e reagir sobre ela. Apesar de parecerem questões semelhantes, ‘o que devo fazer?’ e ‘tenho que reagir sobre essa provocação’, a segunda tende a mobilizar o ator de modo mais visceral e menos racional. Portanto, a segunda contribui melhor para a construção também da verdade, da organicidade, do trabalho de ator. Daí, a renomeação do binômio stanislavskiano ‘ação e reação’ para ‘alvo e reação’ parecer de melhor ajuda para o ator obstaculizado.

Além disso, apesar de o alvo ser algo específico, cada ator vê uma especificidade própria, mesmo quando a coisa focalizada é a mesma para todos. Os alvos não se encontram dentro do ator. Os olhos focalizam coisas em geral, mas buscam, descartam e dão preferência para um alvo específico, aquele que for necessário e necessitado dentro das circunstâncias dadas. Com isso, o alvo ganha a característica de não ser algo genérico ou uma generalização. Em analogia ao exemplo de Romeu e Julieta citado por Donnellan, tomaremos a peça *Otelo*, de Shakespeare, para ilustrar essa característica do alvo: Desdêmona vê um Otelo diferente do Otelo que Iago vê. Iago vê um Otelo diferente daquele que Cássio vê, e assim sucessivamente. Haverá sempre uma especificidade eleita, priorizada, que levará em conta as circunstâncias e as motivações de cada personagem.

Outra característica importante do alvo é que ele está sempre se transformando e fazendo alguma coisa. Não cabe ao ator a tarefa de fazer alguma coisa e sim a de perceber o alvo lhe provocando. Na verdade, o alvo é que realiza a ação e o ator reage para transformar o alvo, essa é a

razão de se ler o binômio ‘ação e reação’ como ‘alvo e reação’. Donnellan exemplifica com a peça *Otelo*, de Shakespeare, para esclarecer-nos, também, sobre essa função e natureza do alvo. Otelo não quer matar Desdêmona, ao invés disso, ele vê Desdêmona o destruindo, então reage para transformar essa situação. Com isso, não veremos o “matar” como ação de Otelo, mas sim como sua reação ao alvo que o provocou. Isso tende a favorecer o ator que, em vez de pensar ‘o que devo fazer?’, passa a dizer para si ‘devo reagir, fazendo alguma coisa sobre essa provocação’. Outro exemplo simples que poderíamos imaginar é o de que, em certa circunstância criada, não é o ator que quer comer o pão, mas o pão que instiga o ator a prová-lo ou a jogá-lo fora. Como podemos notar, o alvo é sempre, externo, ativo, e obriga o ator a descobri-lo e a responder a ele, a reagir.

Por analogia, podemos dizer, também, que Stanislavski, através de suas concepções de ação e reação, circunstâncias dadas e do ‘se’ mágico, visava, com certeza, proporcionar ao ator um contexto onde os alvos pudessem se revelar e daí permitir que o ator reagisse. Talvez, a justificativa de se trocar a palavra ‘ação’ para ‘alvo’ deva-se ao fato de que ‘ação’ pode ser entendida reduzidamente como algo a fazer e não como, essencialmente, algo que provoque. Para corroborar esse raciocínio, citemos um exemplo do próprio Stanislavski: o mestre usa de uma ação simples como estender a mão vazia a um de seus atores. Essa ação fora de um contexto não diz nada e, portanto, em nada provoca o outro ator. Porém, ‘se’ em vez de estender a mão vazia, lhe entregasse uma carta, qual seria a reação? Nesse exemplo, poderiam se tornar alvos, a carta, o ator que a entrega, uma parte de seu corpo, um som, a história entre as personagens, o figurino, etc. Observe, nesse exemplo, como parece impróprio considerarmos esses alvos como somente sendo a ‘ação’ do binômio stanislavskiano.

Grotowski, um dos principais continuadores das pesquisas sobre ação física, iniciadas por Stanislavski, enriquece o estudo sobre a natureza da Reação em Ação Física. Entre várias noções estudadas por Grotowski, gostaria de destacar a que se refere ao fato de ele distinguir a ação física do gesto e do movimento:

Os atores normalmente fazem muitos gestos pensando que este é o “métier”. [...] O que é um gesto se olharmos do exterior? Como reconhecê-lo? O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. [...] O gesto quase sempre se encontra na periferia, nas “caras”, [em algumas] partes das mãos, dos pés, pois muito frequentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo. Outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesma a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois

casos, estamos diante de uma coreografia. Mas, no primeiro caso, coreografia é somente movimento e, no segundo, é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida. (GROTOWSKI, 1988 apud BURNIER, 2001:33).

Dessa forma, a fisicalidade, assim, no caso da ação física, é, pois, a revelação do mundo interno como uma resposta que parte da coluna vertebral e que ecoa nas *terminações e prolongamentos* do corpo, ou seja, braços, rosto, pernas, etc. Do centro para as extremidades, tendo o tronco como ponto central da expressividade. Em consequência disso, para que essa resposta adquira tal qualidade e eco, ela necessita ser verdadeiramente provocada por um estímulo específico e externo. Evidencia-se, então, que a reação é uma manifestação físico-corpórea da ação física. Além disso, é através dessa manifestação que podemos visualizar o alvo. Como nos esclarece Jacques Lecoq, em seu livro *O Corpo Poético*, “Reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora” (LECOQ, 2010: 61). Portanto, alvo e reação são dois dos princípios estruturantes da ação física nos estudos de Stanislavski e Grotowski ao lado de outros como, impulso, objetivo e transformação.

A ação física, traduzida em reação, assim, extrapola a ideia de ser somente um movimento periférico do corpo e de configurar-se apenas como uma imagem espelhada do mundo de fora. A reação manifesta-se diante de um alvo que a provoca com determinadas qualidades essenciais, a saber: intenção, ritmo, direção e planos. Esses fatores são decisivos no desenho efetivo da reação, bem como suas afinações no tempo, no espaço, na intensidade, na duração, na sustentação de uma pausa bem como na continuidade ininterrupta de um movimento.

1.1. INTENÇÃO.

Na frase: “Toda reação é dotada de intenção”, quando contextualizada em estudos sobre ação física, podemos dizer que falamos de intenção não somente com o significado usual da palavra que seria algo como desejo, vontade, finalidade, desígnio, propósito ou pensamento. Pelo viés da ação física, essa palavra possibilita outra leitura que é: “ação de intensificar, de criar uma tensão”. Para que algo seja intensificado, é necessário que existam duas forças opostas. Burnier, autor que legitima essa leitura do termo em seu livro *A Arte de Ator*, exemplifica o que se configura como tensão através de um exemplo simples de uma corda:

Uma tensão é criada quando se puxa algo para um lado e encontra-se resistência na outra extremidade. [...] A corda está amarrada, ou alguém a segura em uma ponta enquanto outra pessoa, na outra extremidade, puxa no sentido contrário. A corda fica tensa. Executa-se uma ação de tencionar. (BURNIER, 2001:39)

A partir dessas duas acepções atribuídas ao termo, a palavra ‘intenção’ tanto pode representar algo que acontece internamente no corpo do agente da ação, quanto a tensão muscular possível de ser visualizada por quem observa o corpo desse agente. Ou seja, ela existe visivelmente aos olhos do ator e do espectador enquanto for corpo, for algo muscular. Essa visibilidade é em consequência de uma conexão de algo exterior que provocou algo interior. A intenção enquanto corpo é a medida muscular da resposta à uma provocação do mundo de fora. Laban, pesquisador do movimento corporal, escreveu sobre esse aspecto físico-muscular das intenções:

Na intenção, que pode variar de forte ou leve, os tipos de tensões musculares produzidas em pequenas áreas corporais oferecerão a informação referente à determinação da pessoa agir. (LABAN, 1978:168)

Podemos inferir, mais uma vez, que essa citação de Laban reforça a ideia da conexão entre interior e exterior, quando ele afirma que as tensões musculares nascem de uma “determinação” – ideia abstrata, interior, relativa à disposição de ânimo – que foi acionada por alguma coisa exterior. Em complemento a esse raciocínio, Burnier também nos apresenta um exemplo que facilita essa compreensão:

Vemos uma pessoa muito bela, queremos tocá-la, mas ainda não podemos. Temos a intenção do toque. Se essa vontade for aliviada rapidamente, ou seja, se, no momento em que o desejo corporificado de tocá-la se manifestar, ele for realizado, essa intenção, agora aliviada, não existirá mais. Mas se ao contrário, ela persistir, não for aliviada, então provavelmente guiará a maioria das ações realizadas durante o encontro. (BURNIER, 2001: 39)

Nesse exemplo, percebemos a visibilidade da ‘intenção muscular’ no momento de reagir a uma proposta externa e visível. Observamos, também, como o sentimento só se configura no momento em que o ator torna corpo a coisa sentida, transforma-o em pequenas ou grandes tensões musculares. Outra contribuição valiosíssima para ilustrar essa característica é a do encenador polonês Jerzy Grotowski quando observa que:

Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear em si um estado emocional. Não é isso (...). Não é um estado psicológico; é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si. (RICHARDS, 1993:107 apud BURNIER, 2001:39)

Ao pontuar esse aspecto físico e muscular das intenções, Grotowski compactua com Laban. Ou

seja, tanto para Laban quanto para Grotowski e, também, para Burnier, a intenção é a moldagem em corpo de uma resposta que nasce em função de uma determinação, de uma vontade interior, que foi provocada por um estímulo externo e que ainda não se realizou até o fim, ainda não foi aliviada.

Considerando, então, que uma das características da ação física é a revelação do mundo interno como uma resposta que parte da coluna vertebral e que ecoa nas *terminações e prolongamentos* do corpo e que a intenção, enquanto corpo, é, ao mesmo tempo, a medida muscular da resposta à uma provocação do mundo de fora e a moldagem em corpo de uma resposta que nasce em função de uma determinação, de uma vontade interior, podemos deduzir que a intenção é um elemento fundamental para a expressividade da ação física. Sendo assim, se esse corpo, através de sua estrutura muscular, não estiver adequadamente moldado, a reação em ação física pode não realçar a proposta que vem do mundo de fora, ou seja, pode não tornar visível o alvo. Pelo fato de a reação não fazer com que o alvo fique explícito, ela deixa de ser uma resposta e passa a configurar-se como um movimento desconectado, aleatório. Portanto, a Reação em Ação Física é sensivelmente moldada por algum estímulo exterior que provoca o interior e se torna estrutura muscular em medidas ajustadas ao estímulo que a provocou: intenção corporal e vocal.

1.2. RITMO.

A reação ou se realiza como movimento no espaço ou como uma aparente imobilidade. Há algumas reações que se apresentam como movimentos com afastamentos, outras com aproximações. Há aquelas que se estabelecem como sustentação ou aparente imobilidade. Todas as formas de manifestação da reação, no entanto, precisam possuir pulsação, duração e fluência adequadas à provocação realizada pelo alvo; do contrário, ela pode não tornar o alvo visível e tornar-se um movimento desnecessário. Stanislavski costumava dizer: “Vocês não dominarão o método das ações físicas se vocês não dominarem o ritmo. Cada ação física está inseparavelmente ligada ao ritmo que a caracteriza” (TOPORKOV, s.d.:170 apud BURNIER, 2001:45).

Um exemplo esclarecedor, de pulsação e duração adequadas ao alvo provocador, é o de esperar o rato para matá-lo. Esse exemplo foi utilizado por Stanislavski quando um de seus alunos, ao ser

solicitado a ficar de pé no ritmo correto, disse que não fazia a menor ideia do que o ritmo fosse. Então, o mestre persistiu:

Ali no canto tem um rato. Pegue um pau e se ponha em posição para esperar por ele; mate-o tão logo ele pule para fora... Não, desta maneira você vai deixá-lo fugir. Olhe com mais atenção – mais atenção. Quando eu bater palmas, pegue-o com o pau... Ah, viu como você está atrasado! De novo. Concentre-se mais. Tente golpear ao mesmo tempo que as palmas. Isso, percebe como agora você está em pé num ritmo completamente diferente do de antes? Ficar em pé e observar um rato é um ritmo; outro completamente diferente, é esperar um tigre que se arrasta em sua direção.” (TOPORKOV, s.d.: 62 apud BURNIER, 2001:45)

Com isso, a ação física está sempre ligada a um ritmo que a caracteriza e a define. O ritmo é fundamental para que a reação exista. Se esse ritmo não estiver afinado de acordo com os propósitos da reação solicitada pelo alvo, essa reação pode, então, ser vista como movimento desconectado ou aleatório. Assim, a afinação rítmica é indispensável para a comunicação eficaz.

1.3. ESPAÇO: DIREÇÕES E PLANOS.

Em muitas circunstâncias, a reação utiliza-se de direções e planos espaciais para se concretizar como movimento e como evidência de alvos provocadores. Esse movimento percorre o espaço com uma determinada trajetória e ritmo. Entendemos por direção no espaço todas as orientações de deslocamento: para frente, para trás, para os lados, para as diagonais e mesmo em direção a pessoas e objetos específicos. Planos, por sua vez, são os aspectos verticais, tais como: baixo (abaixo da linha da cintura), médio (altura da cintura) e alto (nível do olhar e para cima).

Sobre o movimento da ação no espaço, Laban identificou quatro elementos que o compõe: O tempo (rápido ou lento), o espaço (percurso), força (pesado ou leve), fluência (livre ou controlada). Ou seja, O tempo seria a duração do movimento; o espaço, o itinerário deste movimento; a força, o esforço necessário para se carregar o movimento no espaço; e a fluência, a qualidade de contenção ou liberação para que os impulsos se manifestem por completo ou não.

Juntando essas características do deslocamento do movimento da reação, analisam-se as direções e os planos que foram compreendidos nessa manifestação. Essas características são

necessárias à reação, pois a definem e evidenciam seu alvo e suas motivações. Reiterando, mais uma vez, se esse deslocamento no espaço não estiver afinado em ritmo, direção e planos, o movimento reativo pode ser em vão para os propósitos solicitados. Portanto, a afinação do deslocamento é mais um elemento vital na formatação e comunicação eficazes da reação em ação física.

2. A MÁSCARA NEUTRA.

Desde há muito, a máscara percorre nossa civilização sendo utilizada em vários aspectos. Por exemplo, na forma ritualística, aproximando os homens de seus deuses; em festas carnavalescas, proporcionando ao homem um contato com o seu eu primitivo ou animalesco; decodificando ideias e arquétipos; ou simplesmente como artefato cênico.

Ela surge como artefato cênico com fundamental expressão quando Jacques Copeau, com a preocupação de formar uma geração de novos artistas de teatro que resgatassem a qualidade do ofício do ator, em 1913, reformula o espaço de sua Companhia, a Vieux-Colombier, e, nos dois anos seguintes, funda a École Du Vieux-Colombier em Paris. Queria, dessa forma, combater o teatro comercial e decadente que permeava a cena parisiense até então.

Copeau considerava que a dança, a música, a acrobacia, a atuação e a improvisação eram os conhecimentos específicos do ofício de ator. Ao restituir essa compilação de saberes ao ator, Copeau viabilizaria a proposta de resgate da arte do teatro. Essa sua iniciativa o aproximou dos estudos sobre a Commedia dell'arte que ele não dominava:

É uma arte que não conheço. Vou estudar a sua história. Mas vejo, sinto, entendo que há que restaurar esta arte, fazê-la renascer, ajudá-la a reviver, pois unicamente ela nos dará novamente um teatro vivo: uma comédia e comediantes (COPEAU, 2002: 367 apud LINARES, 2010: 24).

Pesquisando as origens dessa arte e buscando os valores essenciais do teatro, Copeau encontra no trabalho com máscaras uma possibilidade de capacitação do ator. Além disso, Copeau adota um palco “nu que seja neutro”, sem a utilização de artifícios que poderiam distrair a atenção do público, possibilitando um espaço onde se evidenciasse a forma e o movimento, exaltando o trabalho dramático e iluminando a criação artística do ator e de seus parceiros envolvidos no “modelar deste ambiente

neutro” (COPEAU, 2002: 343 apud LINARES, 2010:26).

Em consequência disso, Copeau estende, também, ao ator a necessidade de se despir tanto quanto o palco. Só assim, este conseguiria expressar-se de maneira simples e clara. Teria de desistir de seus hábitos e atitudes superficiais. Torna-se evidente como Copeau deposita sua confiança no ator e, ao mesmo tempo, atribui-lhe “a responsabilidade que isto lhe conferia como agente desta mudança” (LINARES, 2010: 26).

Esse desnudamento leva Copeau a perceber que o ponto de partida da atuação deveria ser não uma atitude, mas um silêncio, servindo de estado de repouso, uma condição sem movimento, mas cheia de energia onde todos os impulsos deveriam partir desse estado e retornar a ele. Com isso, Copeau reconhece os princípios da máscara *nobre*. Implanta, portanto, em sua pedagogia, a utilização dessa máscara que, desenvolveria a presença do ator no palco e o instrumentalizaria em sua despersonalização física e mental. Posteriormente, essa máscara *nobre* deu origem a hoje conhecida no ocidente: máscara neutra.

A máscara neutra é um rosto simples e simétrico, sem uma expressão particular. Segundo, um dos continuadores das pesquisas de Copeau, Jacques Lecoq, ela representa “um rosto dito neutro, em equilíbrio que propõe a sensação física da calma” (LECOQ, 2010: 68). Essa sensação física pode ser entendida como um estado alterado de comportamento que os taoístas chamam de “serenidade em movimento”. Um estado energético interno que permitirá ao ator, no uso da máscara neutra, potencializar sua presença cênica no espaço e tornar suas ações mais precisas, ajustadas, eficazes e realçadas. Além disso, a máscara neutra não é um personagem, mas sim um ser “genérico neutro” (LECOQ, 2010:71). Trabalha-se com a ideia de um corpo universal desprovido de personalidade.

Através do trabalho da pré-expressividade do ator, a máscara neutra visa contribuir com a instauração de um ponto zero físico-mental. Este ponto, que se constrói pelo fortalecimento de uma energia que estabelece a presença do ator no espaço de trabalho e nada mais, significa um momento inicial em que o ator se encontra de maneira mais neutra possível em relação a qualquer expressividade. Com isso, a máscara neutra, através desse ‘estado de serenidade em movimento’, permite ao ator não só uma lucidez dos recursos possíveis para serem utilizados em diferentes atuações, mas também um maior controle e precisão de suas atitudes. Sobre essa característica da máscara neutra, Linares em sua dissertação de mestrado, *A Mascara Como Segunda Natureza do Ator*, ressalta que,

Atualmente, muitos professores e diretores utilizam a máscara neutra como uma forma de proporcionar aos atores uma tomada de consciência sobre sua expressividade corporal, e assim, entender conceitos importantes como o de presença, disponibilidade, economia do gesto, tempo justo, escuta etc. (LINARES, 2010: 104)

O movimento internalizado do estado de calma reverbera exteriormente modificando a presença do ator e ampliando seus sentidos e sua atenção. Linares reforça dizendo que:

É um estado de absoluta presença, de extrema abertura para a vivência no tempo presente. Utilizar de forma ativa todos os sentidos requer uma integral atenção e domínio para fazer o essencial, estando com total controle dos impulsos mais sutis. Esse estado presente é ativo, pois essa calma não é passividade e para ser sustentada deve haver um grande gasto de energia. (LINARES, 2010: 107)

Essa energia que “pulsa na imobilidade e no silêncio” (BARBA, 1995:81 apud LINARES, 2010:107), que se manifesta na aparente imobilidade do ator, é que estabelece esse ponto zero físico-mental, e amplia a presença do ator no espaço. Para Lecoq:

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em um estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta toque as coisas com o frescor de uma primeira vez. (LECOQ, 2010:71)

Ao se trabalhar com a máscara neutra, somos obrigados a nos distanciar de nossos discursos cotidianos, tensões e histórias. Naturalmente, nossas experiências sociais moldam nossos corpos e nos dão características próprias que nos diferenciam dos outros seres humanos. Para se trabalhar a máscara neutra, faz-se necessário que nos esvaziemos de nossas características, buscando através da contenção e descontração muscular e energética o estado da calma e um corpo dito neutro.

A neutralidade, também, corresponde ao abandono consciente dos nossos gestos corriqueiros e cotidianos que caracterizam o nosso eu, na busca de um corpo universal. Sobre a universalidade Lecoq nos lembra que, “A ideia de que todos os indivíduos se assemelham, é ao mesmo tempo justa e totalmente falsa. Universalidade não é uniformidade” (LECOQ 2010:73).

Com isso, amplia-se o conceito de neutralidade, pois cada pessoa terá, a sua maneira, um modo de ser neutro e, portanto, não existirá um padrão fixo para se seguir. Existem corpos femininos e masculinos, e diferenças anatômicas entre as pessoas. Cabe ao ator encontrar em si o caminho de individualizar-se dentro do princípio da neutralidade.

No ensino pedagógico com máscaras – onde a máscara neutra é a primeira a ser trabalhada e é entendida como “uma máscara de apoio para todas as outras máscaras” (LECOQ 2010:69) – inicia-se o

ator em um trabalho de sustentação e controle de um estado interior em atividade. Estado que transforma seu corpo cotidiano, aproximando-o da neutralidade e que, apesar de ser um estado de calma, está em profundo movimento, não tendo essa ‘calma’ nenhuma similaridade com a noção de ‘negligência em cena’. Sobre o estado necessário para se sustentar uma máscara neutra, Eugênio Barba cita em *A Arte Secreta do Ator*, uma sentença taoísta que diz que: “A serenidade que tranquiliza não é a verdadeira serenidade, só quando existe serenidade em movimento é que se manifesta o ritmo universal” (BARBA, 1995:88 apud LINARES, 2010:107).

Todos aqueles que iniciam seus estudos com a máscara neutra deparam-se com a dificuldade da não representação. Temos a tendência de nos primeiros contatos com a máscara neutra fabricarmos equivocadamente movimentos e ações desnecessários na tentativa de se comunicar algo. Linares nos atenta para uma das possíveis causas desse descontrole corporal ao se colocar a máscara:

Ao sentir, com a face coberta, o corpo privado da voz e do rosto que expressam naturalmente a todo instante, tenta-se transmitir intenções substitutivas, tornando-se verborrágico. Neste caso, a tendência geral é utilizar gestos recorrentes e cotidianos de forma ilustrativa e explicativa. (LINARES, 2010:105)

O ator encontra-se em seu primeiro estágio de risco e se apega em atitudes cotidianas pessoais na tentativa de se “livrar” do incômodo do não saber o “como fazer”. Escolhe o caminho mais fácil ou mais comum: a representação ao invés de simplesmente (re)agir sem representar. Isso demonstra o despreparo de uma comunicação corporal por parte do ator, principalmente os iniciantes, que, geralmente, tende a concentrar no rosto seus atributos comunicativos.

Vestir a máscara significa, entretanto, um se esconder para se revelar. Esconde-se o rosto para revelar, assim, as potencialidades do corpo:

Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente. Geralmente se fala com alguém olhando-o no rosto. Com a máscara neutra, o que se vê é o corpo inteiro do ator. O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente. (LECOQ, 2010: 71)

Na elaboração desse trabalho comunicativo com o corpo, que podemos chamar aqui de corpo máscara, percebemos um descompasso entre corpo e mente. Um retardo ou uma antecipação das nossas ações em relação a nossa mente. Sobre isso, Peter Brook completa:

Caso queira que um ator conscientize de seu corpo, ao invés de explicar isso para ele e dizer; você tem um corpo e deve ter consciência ‘dele’, basta colocar em seu rosto um pedaço de papel em branco e ordenar: agora olhe à sua volta. (BROOK, 1995: 299)

Descobre-se uma nova forma de utilização do corpo, e de se estar em cena sem depender por completo do rosto,

Se o rosto é o corpo, o tronco será o centro da nossa expressão de onde deverá surgir cada impulso para, assim, fluir para as extremidades com a mesma continuidade e economia com que a ressonância se propaga em um instrumento musical afinado. Assim, alguns impulsos que empurram as nossas intenções, ou parte deles, precisam ser retidos no espaço, na proporção justa, para que deixem manifestar o essencial das ações que devemos realizar naquele momento. Isto significa encontrar a medida justa para não representar as ações, para não adicionar conteúdos que se tornem gesticulações particulares que venham comunicar intenções ou emoções pessoais do ator. (LINARES, 2010:107)

A proporção justa mencionada por Linares refere-se à economia de movimento que nada mais é do que o gasto energético necessário para se ‘reagir’ a determinado estímulo. Utiliza-se, no tempo e no espaço, somente a energia que for necessária para a realização da tarefa que se está executando. Isso configura a contenção de movimentos e da tensão muscular, focalizando as respostas físicas do corpo para a ‘reação’ que se realiza no momento. Portanto, evitando antecipações ou o atropelamento de ações precipitadas que provocariam ruídos e, daí, movimentos excessivos, desnecessários e não econômicos. Lecoq acrescenta, ainda, que na máscara neutra

Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. 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 do conflito. (LECOQ, 2010:71)

A máscara reage ao tempo presente. Como não há personagem, não há conflito interior e não há psicologização das ações. A máscara neutra não responde por meio de ações pensadas e ou elaboradas anteriormente. A antecipação e a premeditação são uma marca da personalidade e, deste modo, não são neutras, pois propiciam o gasto desnecessário de energia e a representação da ação. Isso cabe a personagens, pois possuem uma história de vida e reagem segundo suas personalidades. A máscara neutra reage aos estímulos por meio de ações essenciais, verdadeiras, que partem do tronco, e que dispensam somente a energia necessária atuando no tempo justo no espaço. Com isso, a máscara neutra não possui conflitos, uma história, um passado ou contexto. Ela está em estado de equilíbrio, de economia, de calma.

Contrastivamente, em consequência de toda essa consciência da autonomia corporal, da serenidade em movimento, da não representação, da ausência de conflitos, do fato de não responder por meio de ações pensadas e dispensar somente a energia necessária no tempo justo através de

movimentos econômicos, a máscara neutra acaba por proporcionar ao ator outra posse. O ator, após trabalhar com a máscara neutra e conscientizar-se de suas potencialidades corporais em tão grande destaque, além de ser capaz, com maior facilidade, de particularizar corpos distintos e trazer qualidades a sua interpretação, com certeza constrói possibilidades de integração entre suas expressividades corporais e faciais, em vez de torná-las redundantes ou, em outras palavras, negativamente exageradas por serem umas ressonâncias das outras. Assim, podemos dizer que a máscara neutra atua, por outro lado, como um catalizador na integração do nosso corpo-mente.

A escuta torna-se uma ferramenta imprescindível que se desenvolve ao se trabalhar com a máscara neutra. Através dos sentidos é que o ator conseguirá desenvolver sua consciência de maneira a dominar seu corpo e assim desconstruir tensões desnecessárias, atitudes, conter impulsos que o afaste da neutralidade e da sustentação do estado de calma proposto pela máscara neutra. A escuta propicia também um estado de atenção que permitirá que a máscara neutra relacione-se com o tempo presente sem se antecipar.

A escuta gera, também, uma disponibilidade ao risco, aumentando o potencial criativo e distanciando o ator de caracteres preconcebidos. Aproxima o ator do trabalho com a espontaneidade e o torna disponível para o erro.

O ator em cena tem que se colocar em perigo. Procurando correr riscos o tempo todo, ele desafia leis que são naturais ao ser humano, que sempre procura o prazer, o equilíbrio e o conforto corporal e emocional. Colocar-se em risco não deve gerar um sentimento de obrigação ou compromisso permanente com o acerto nas suas escolhas, ao contrário, trata-se de assumir uma atitude de honestidade e coerência com esta escolha como artista que procura alargar sua capacidade para renovar-se e ampliar seus horizontes a todo momento. Esta atitude ousada pode conduzir ao erro a qualquer momento, mas, ao mesmo tempo, cria as condições propícias para uma maior liberdade e espontaneidade em cena. É preciso não esquecer que, no período inicial do trabalho, o erro é muitas vezes o que garante o bom aprendizado. É por uma via negativa que se reconhece o que, definitivamente, não é da linguagem da máscara, prevenindo o estudante para que não se perca em atalhos que lhe proporcionam resultados aparentes e que somente se percebem como tais a partir da prática do erro, que evidencia a sua ineficácia. (LINARES, 2010:110)

Nesse parágrafo, Linares evidencia o processo pedagógico em que decorre o aprendizado de máscara, via tentativa e erro, reconhecendo nos erros os caminhos que não devem ser seguidos e ampliando as possibilidades de experimentações. Nesse sentido, o estudo da máscara demanda do ator uma disponibilidade física e mental para tais experimentações e ao aceite do erro. Onde através da escuta o ator/estudante inserido nesse processo, conseguirá avaliar e refletir sobre seus trajetos para a

apreensão desses estudos, e assim, no nosso caso, executar uma boa máscara neutra, dentro dos princípios já relatados.

No início do trabalho com a máscara neutra o foco se encontra na escuta de si, que segundo Linares é abordada como “uma curiosidade total” que se desenvolve através dos cinco sentidos. Essa curiosidade permitirá ao ator um estado de abertura e conseguinte, este estará disponível no tempo presente para reagir a tudo com o que ele se relacionar no espaço, de maneira intuitiva e espontânea, ou seja, verdadeira.

Como vimos, os estímulos, no caso da máscara neutra, não devem ser respondidos por uma via intelectual psicológica. Eles são respondidos “fisicamente” com o frescor do primeiro contato. Isso é que torna a reação da máscara viva, verdadeira e justa. Um reação alicerçada pela escuta.

Sobre a escuta de si como um dos alicerces do trabalho, Linares afirma que esse instrumento do ator,

Cria uma maior predisposição no ator para apreender e receber estímulos que são colocados à sua disposição no espaço cênico, que também podem ser criados pela sua própria imaginação, para, assim, fisicalisá-los de forma que suas ações se tornem orgânicas, seguindo os princípios da calma, da economia e da precisão para realizar cada movimento, de forma a encontrar o tônus muscular justo para conquistar a dinâmica de cada ação. (LINARES, 2010: 110)

Assim, encontrar a neutralidade na máscara neutra através da escuta de si, é encontrar em si um domínio extremo de suas (re)ações.

Nos próximos capítulos, relatarei de forma reflexiva minha prática ao iniciar uma turma nos princípios da máscara neutra e as correlações encontradas no uso desse artifício como um meio capaz de conscientizar o ator de sua ação no palco e, portanto, um meio capaz de afinar as ações físicas pela reação.

3. A EXPERIÊNCIA PRÁTICA.

3.1. FASE EXPLORATÓRIA: A MÁSCARA NEUTRA À PROCURA DA CONEXÃO COM A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA.

3.1.1. ACORDANDO PARA A MÁSCARA NEUTRA.

Em maio, iniciei a primeira sequência de seis encontros. É importante ressaltar que quando trabalha-se com máscaras em turmas de alunos principiantes é necessário realizar o ritual de apresentação da Máscara. Então, citando Linares, apresento esse processo:

Começo em círculo a passar as máscaras uma a uma aos estudantes, segurando nelas com o cuidado com quem se toca o rosto de um bebê. Apanhando-as pelas bordas com as duas mãos abertas, as distribuo entre os estudantes para que sejam passadas de um colega ao outro, como se entrega uma criança recém nascida a alguém, e peço que sejam observadas com atenção e em silêncio. (LINARES, 2010:102)

Durante o ritual, outros comandos foram orientados como, nunca atravessar os olhos da máscara com os dedos para segurá-la; não sustentá-la no ar segurando-a pelo elástico e nem deixá-la jogada no chão ou em cadeiras. A máscara ao sair da mesa, necessariamente deve ir ao rosto do ator. Tudo isso para que não se banalize a máscara e para que ela ganhe outra dimensão. Então, a máscara deixa de ser um objeto qualquer e ganha um caráter de respeito e cuidado.

Depois expliquei algumas convenções que são consideradas estabelecidas por todos os pesquisadores de máscaras. Um aspecto fundamental é o de que a máscara neutra, por ser uma máscara inteira, que cobre todo o rosto, não permite o uso da fala, mesmo ela apresentando uma abertura na boca. O aluno, quando quiser emitir som, deve primeiramente virar-se de costas, levantá-la até a testa e depois, virando-se novamente, falar.

Outra convenção é pedir aos estudantes que se evite ficar de costas para a plateia⁵. A máscara deve estar visível aos olhos dos espectadores. Isso limita as direções do movimento de rosto do ator que para manter a frontalidade deve estar sempre ajustando as angulações necessárias.

Uma terceira característica está relacionada com o início e a finalização do exercício. Ao iniciar um exercício, o aluno-ator deve pegar a máscara sobre a mesa, dirigir-se para a área de jogo, virar-se de costas para a plateia, vestir a máscara, virar-se novamente, iniciando a atividade. Para finalizar, o aluno deve direcionar a ponta do nariz da máscara para o chão, virar-se de costas e retirar a máscara, devolvendo-a para a mesa. Ao devolver a máscara à mesa, nunca colocá-la virada com o nariz para baixo. Isso corresponderia à “morte da máscara”⁶.

Após o esclarecimento dessas convenções, estabeleci algumas regras sobre a postura e disciplina no trabalho. Defini o horário máximo de chegada. Os atrasados, após esse horário, só entrariam na sala no intervalo e somente assistiriam ao desenvolvimento final do dia. Pedi que evitassem comentar as aulas com outros alunos da escola e que não conversassem sobre assuntos cotidianos dentro do espaço de trabalho. A intenção era que a sala de aula se transformasse em um “laboratório de experimentações”, onde os resultados alcançados, a priori, só interessassem aos “cientistas”, ali em trabalho, que executaram suas tarefas, com foco e atenção, sem se dispersarem com o mundo de fora.⁷

3.1.2. AQUECIMENTO FÍSICO.

O próximo estágio foi preparar os corpos dos alunos, física e muscularmente, a fim de sustentar diferentes estados energéticos. Percebi algumas dificuldades da turma na realização periódica desse treinamento, como por exemplo, baixa resistência física, o que me levou a trabalhar esses corpos toda a fase de prática com a máscara neutra.

⁵ Em se tratando de um trabalho em sala de aula, considera-se plateia a parte da turma que observa a outra que realiza o exercício. Essa iniciativa torna-se importante por considerarmos que a relação palco x plateia é um meio pedagógico de aprendizado muito eficaz. O olhar do observador de fora do jogo permite reconhecer no outro possibilidades de caminhos e reflexões. Praticamente em todos os exercícios a turma é dividida dessa maneira.

⁶ Expressão usada pelo Professor Fernando Linares em sala de aula.

⁷ Todas essas “recomendações” provêm da minha experiência como aluno no Teatro Universitário da UFMG, onde essas questões eram levantadas pelo Professor Mestre Fernando Linares, e que para mim, possuem bastante relevância para o desenvolvimento de um bom trabalho, principalmente quando temos muito pouco tempo para realizá-lo

O aquecimento era feito, primeiramente, de maneira livre. Durante os dez minutos iniciais, os alunos se alongavam e/ou se esquentavam com seus repertórios individuais. Essa era a medida do tempo máximo de chegada dos alunos atrasados. Após os dez minutos, eu fechava a porta e tomava conta do aquecimento.

Iniciava-se o preparo das articulações sob a minha condução. Em pé, com movimentos circulares, verticais, horizontais, os alunos trabalhavam as articulações do pescoço, ombros, braços, peito, quadril, coxas, joelhos e pés. Isso de forma gradativa e não cumulativa. Às vezes, durante esse exercício, pedia aos alunos que mudassem de lugar no espaço ou caminhassem mexendo determinada articulação, criando imagens que provocassem qualidades ao movimento (velocidade, intensidade, tamanho, forma). Essas imagens podiam ser qualquer coisa como uma história, contexto, um lugar, uma relação com o outro, etc.

Após os exercícios de articulação, passávamos para os de alongamento das pernas. Pedia aos alunos que soltassem o corpo da cintura pra cima, de forma a aproximar o peito das coxas. Isso era executado com os alunos em pé, com os joelhos levemente flexionados, trabalhando sempre a respiração. Pedia aos alunos que inspirassem e ao expirarem, esticassem uma das pernas. Havia um tempo de sustentação dessa posição. Depois, os alunos inspiravam e ao expirarem relaxavam a perna. Essa operação repetia-se com a outra perna e depois com ambas as pernas ao mesmo tempo.

Na sequência, solicitava aos alunos que descessem os quadris até que chegassem à posição de cócoras. Nessa posição, deviam relaxar alguns músculos e se livrarem de possíveis tensões, com movimentos leves de cabeça e quadril.

Ainda de cócoras e com a cabeça levantada, o próximo passo era realizar alguns movimentos ao mesmo tempo em que eu os executava. Deveriam desenvolver, para isso, uma escuta de todo o ambiente e grupo para que conseguissem essa simultaneidade. Isso porque, na distribuição do espaço, nem sempre estávamos em roda de modo a que todos tivessem uma visão favorável de mim. Quanto aos movimentos, esses variavam em sair da posição de cócoras e ir para uma de flexão de braço, fazer flexões, voltar para a posição de cócoras. Nessa dinâmica, criava-se um jogo de atenção, onde deveriam me acompanhar de forma tão precisa que não se percebesse que o comando partia de mim. Variavam-se os ritmos, em rápido, normal e lento; os tempos de permanência nas posições e extensões do movimento. Depois que esse jogo se estabelecia por um tempo, todos voltavam à posição de cócoras, permanecendo nela.

De cócoras, relaxavam, novamente, algumas tensões com alguns movimentos de perna, quadril, cabeça e coluna. Depois, sentavam-se no chão. Abraçavam as pernas. Novamente, iniciava-se um jogo sob o meu comando. Deitavam ao mesmo tempo em que eu deitava. Realizávamos alguns abdominais. Deveriam descer ou levantar o corpo, podendo ter que sustentá-lo em estágios intermediários, entre o de sentar e o de deitar, trabalhando o centro de gravidade do corpo como ponto de força e tentando relaxar partes que não necessitavam de estar tensas. Isso ao mesmo tempo em que eu, dentro das variações que eu propunha, até que eu me estabilizasse na posição de deitado. Pedia então que deitados, abraçassem os joelhos no peito, aproximassem a testa do joelho e depois voltassem para a posição de deitados com os joelhos flexionados, braços ao longo do corpo e as solas dos pés no chão.

Começava, então, a execução de movimentos de levantar o quadril e descer. Pedia que levantassem primeiro o cóccix, depois abajassem. Em seguida, cóccix e lombar e, depois, abajassem uma parte e depois a outra. Assim, de maneira cumulativa – cóccix, lombar, dorsal e cervical – até levantar, através desse movimento ondulatório, o quadril e a coluna do chão. Todo esse exercício é feito com o apoio dos pés e da cabeça. Daí, quem estivesse à vontade, poderia fazer uma ponte. Após um tempo, retornavam a coluna e o quadril ao chão, de maneira gradativa e lenta, até chegarem à posição inicial. Atingindo a posição de deitados com os joelhos flexionados, braços ao longo do corpo e as solas dos pés no chão, eu pedia que abraçassem novamente o joelho no peito e aproximassem a testa do joelho.

O próximo exercício era a composição da vela. Ainda deitados, os alunos deveriam jogar as pernas para a posição mais vertical que conseguissem acompanhadas pelo quadril e pela coluna, enquanto as mãos apoiavam as costas para manter a posição. Depois de um tempo em sustentação, relaxavam as pernas de forma que os pés se aproximassem das orelhas. Daí, retornavam a coluna ao chão, controlando pelo abdômen, lentamente, vértebra por vértebra, até chegar à posição de deitados com os joelhos flexionados, braços ao longo do corpo e as solas dos pés no chão. Depois de abraçarem novamente os joelhos ao peito e retornarem a posição, iniciavam o mesmo jogo de simultaneidade sob o meu comando. O jogo agora consistia em subir e retornar para a posição de sentado.

Finalizado o jogo anterior, ainda sentados, pedia aos alunos que escolhessem um adversário através do olhar, sem se moverem no espaço. Após a escolha, sentados, levantavam-se as pernas, sustentando-se pelo abdomen. Assim, iniciavam uma luta com socos e chutes contra esse oponente. Na verdade, uma simulação por não estarem em contato físico, já que estavam distantes um do outro. Deveriam reagir aos golpes, sem se apoiarem com os braços e as pernas no chão. Depois de um tempo

de luta, voltavam para a posição de sentados.

Novamente sentados, voltavam para a posição de cócoras. Depois, pedia que levantassem o quadril, largando o peito sobre as coxas, e que voltassem lentamente para a posição em pé, desenrolando a coluna gradativamente, sendo a cabeça a última a chegar na posição vertical. Com os pés paralelos, levemente abertos ajustados à largura do quadril, com os joelhos levemente flexionados, cóccix apontando para o chão, e o topo da cabeça para o céu, sentindo a força de oposição entre a cabeça e o cóccix, com a coluna esticada, iniciavam-se os trabalhos, nessa posição de equilíbrio e disponibilidade.

Geralmente, fazíamos alguns exercícios de enraizamento dos pés e do corpo. O exercício consistia em andar pelo espaço de uma forma diferenciada. Inicialmente, na posição equilibrada do corpo – pés paralelos na largura do quadril, coluna esticada, com o cóccix apontando para o chão e o topo da cabeça para o céu e os joelhos levemente flexionados – o aluno, esticando a ponta de um dos pés à sua frente, “riscava” um semicírculo, como se seu pé fosse a ponta de um compasso. No ponto final desse desenho imaginário, pressionando a ponta do pé, como se estivesse espremendo uvas em um vinhedo, o aluno deveria gradativamente apoiar o pé no chão, ou seja, primeiro tarso, metatarso e por fim o calcanhar. Todo o peso do corpo deveria ser colocado sobre esse pé. O aluno deveria realizar esse seu apoiar do pé, pensando sempre na oposição entre o pé se afundando no chão e o topo da cabeça subindo às nuvens. Quando o pé finalmente se enraizava no chão, repetia-se o movimento com o outro pé, sem mover o que já estava fixo e “plantado”. Prosseguia o exercício com a troca dos pés, deslocando-se pelo espaço por um determinado período de tempo.

Além disso, pedia que saltassem pelo espaço. Saltos grandes para frente, para trás, para cima, para o lado, para o outro e para baixo. Assim, experimentavam os impulsos e tensões musculares que o impeliam a realizar os movimentos. Após esse momento, eu pedia que realizassem os mesmos saltos somente no tempo, ou seja, sem deslocamento pelo espaço, mas provocando as mesmas tensões musculares de que quando havia o deslocamento. Essa prática possibilitava uma nova reorganização muscular e energética que deveriam sustentar para ampliar a presença e a disponibilidade de seus corpos no espaço e, conseqüentemente, com os exercícios de máscara neutra.

3.1.3. EXERCÍCIOS COM A MÁSCARA NEUTRA EM DIREÇÃO À CONEXÃO COM A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA.

Um dos primeiros exercícios da máscara neutra que apliquei, consistia no seguinte: Havia uma cadeira no espaço. Um dos alunos pegava uma máscara e no fundo da sala de costas a colocava no rosto. Ele deveria se virar e ver a cadeira, andar até ficar na frente da cadeira, sentar-se e observar o espaço, escolher alguém da plateia (ver nota 5) com o olhar, levantar-se, ir a sua direção e finalizar o exercício. Essa pessoa escolhida se levantaria e realizaria o mesmo exercício até todos irem.

No final da aula, conversamos sobre o dia. Foi interessante observar como, nesse primeiro contato com a máscara neutra, já se levantavam questões referentes à neutralidade da máscara, aos seus tempos e sobre a realização de uma ação após a outra. Isso aconteceu através de um observar o outro em jogo. Os alunos tornaram-se motivados em acertar os próximos exercícios por causa desse prazer de reconhecerem as características da máscara neutra. Nessas primeiras conversas, deixei que falassem livremente sobre as sensações. Por enquanto era justo que expressassem suas impressões assim, para que, posteriormente, eu pudesse apontar-lhes caminhos que não funcionavam.

No próximo exercício trabalhado dividi os alunos em duplas. Como na turma havia apenas doze alunos, optei por realizar com metade das duplas enquanto a outra metade observava. Os comandos eram os mesmos apesar de uma dupla ser independente da outra.

O exercício iniciava com as duplas caminhando pela sala, um na frente e o outro atrás. O estudante de trás devia se manter a uma distância que pudesse observar, dos pés a cabeça, cada detalhe do andar de quem estava à frente sem que precisasse mover o pescoço. O estudante da frente caminhava na sua forma costumeira e cotidiana e em andamento constante. As duplas de fora apenas observavam o exercício. Quem estava atrás, seguindo o parceiro, após ouvir o meu comando, parava em algum ponto da sala que desse para observar, agora de outros ângulos, sua dupla que continuava andando.

Após outro comando, quem estava andando passava na frente de seu parceiro para que o mesmo voltasse a segui-lo e continuasse observando-o. Quem estava atrás começava a transformar o seu corpo de acordo com o que havia conseguido absorver do andar do outro. Características físicas,

rítmicas, intenção, planos e direções; tudo aquilo que compunha o andar do parceiro e que, de certo modo, se relacionava com os fatores de afinação da reação em ação física.

Após um terceiro comando, quem estava à frente diminuía seu ritmo, abrindo espaço para quem estava atrás passasse à sua frente. Quem estava atrás, daquele que passara à sua frente, agora observava a imagem virtual que seu colega realizou do seu caminhar, percebendo atentamente suas características pessoais, que refletiam mimeticamente no caminhar do outro. Assim, quem estava atrás, nesse momento, deveria realizar mudanças corporais necessárias para se despir de seus hábitos refletidos na imitação do colega da frente. Isso reporta-se diretamente às exigências solicitadas pela máscara neutra relativas à neutralidade.

Após um novo comando, quem estava atrás passava novamente à frente do parceiro que observava as novas características físicas modificadas na tentativa de se aproximar de um corpo neutro. Quem estava atrás, como se seu corpo fosse uma lupa, fisicalizava em si essas novas mudanças do caminhar do seu parceiro, ampliando todos os movimentos e tensões encontradas nesse novo caminhar. Repetia-se novamente a etapa da troca de lugares, e quem estava atrás, novamente fazia mudanças em si para se aproximar ainda mais da economia e da neutralidade.

Depois de um quinto comando, quem estava à frente se afastava para o canto da sala, e quem estava atrás continuava a caminhar sem modificar mais nada em seu corpo. O estudante que caminhava deveria nesse momento responder aos meus comandos de pequenas sequências de ações como: parar, levantar um braço, abaixá-lo, levantar o outro, abaixá-lo, retomar a caminhada; parar, agachar-se, levantar-se, retomar a caminhada; parar, deitar-se, levantar-se, retomar a caminhada; parar, olhar para outra direção e voltar a caminhar nesta direção. Deveria realizar uma ação após a outra dentro de cada sequência, ou seja, uma ação só podia ser iniciada quando a outra fosse concluída.

Quando o exercício atingia esse estágio, os alunos deviam vestir as máscaras. Entretanto, eles não podiam parar a realização do mesmo. Então, eu vestia as máscaras neutras nos alunos que, por mais um período de tempo, executavam as mesmas ações das mesmas sequências. Essa repetição do exercício, utilizando a máscara, evidenciava ainda mais a corporeidade que, por sua vez, contribuía para o destaque do equilíbrio, do tempo justo, do estado de calma e da economia de movimento. Se ocorresse a antecipação de uma ação antes de outra se concluir, isto era entendido como totalmente inadequado à natureza da máscara neutra. Além disso, ficava nitidamente salientada a falta de treinamento com o uso da máscara por parte do ator, pois esse acontecimento indesejável tornava-se

muito mais proeminente por meio da utilização da máscara que em situações, como nos primeiros momentos desse mesmo exercício, onde ela não era ainda utilizada. O estudante devia realizar as ações sustentando o estado de calma e dentro do tempo justo desse estado (nem rápido, nem lento), para que não sugerisse intenções ou desejos que não fazem parte do universo da máscara neutra, isto é, que, de alguma forma, psicologizasse ou denotasse uma particularidade do próprio ator/estudante. Essa tarefa continuava até o comando de finalização, para iniciar, então, o exercício com os outros alunos.

Posteriormente à realização desse exercício, incorporei-o ao nosso aquecimento após a parte física. Pelo espaço, sem estarem com as máscaras, os alunos caminhavam tentando, através dessas ações simples, recuperar o tempo justo, o estado de calma e a economia de movimentos trabalhados.

O próximo exercício trabalhado chamava-se Despertar e correspondia ao nascimento da máscara neutra. Como se trata do primeiro acordar da máscara, esse exercício propõe ao aluno a achar os “comos”. Como um ser neutro e universal, econômico em movimentos, em estado de calma, que age no tempo justo (nem rápido, nem lento) se relaciona com o mundo pela primeira vez? Como acordar? Como trabalhar em contenção para que traços pessoais do ator não interfiram nas ações propostas? Como fazer? Deve-se trabalhar com a disponibilidade de reagir aos estímulos no tempo presente, no aqui/agora, sem impor à máscara desejos pessoais. O ator deve servir aos quereres da máscara, não aos próprios, ou seja, trabalhar dentro dos princípios estipulados.

Essa tarefa foi executada em duplas. Dessa vez a turma inteira realizou o exercício ao mesmo tempo. Uma pessoa da dupla deitava-se no chão com a barriga para cima e com os olhos fechados. Procurava-se nesse deitar uma posição que fosse equilibrada e neutra. O outro aluno aguardava em pé ao lado do parceiro. Uma máscara neutra era colocada, na altura do diafragma de quem estava deitado, com o queixo da máscara posicionado na direção do queixo do aluno. Esse aluno deitado deveria criar uma imagem mental da máscara através do toque de seus dedos que iriam reconhecer o objeto. Após esse reconhecimento, esse mesmo aluno pegaria a máscara e a colocaria à frente do seu rosto, como se olhasse em um espelho. Isso ainda de olhos fechados. Depois vestiria a máscara no rosto, e iniciaria o dormir da máscara neutra. Nesse momento, se sentisse provocado a mudar de posição, poderia trocar desde que atuasse nos princípios de neutralidade, contenção e economia de movimento e energia. Uma ação após o término da anterior e no estado de calma.

O aluno-máscara então acordava e encontrava, além de si mesmo, o espaço com objetos variados que havia espalhado, além de um companheiro, seu parceiro da dupla, que o acompanhou

nesse despertar. A cada nova descoberta, a máscara compartilhava essa descoberta, através do olhar, com seu parceiro. Lembramos aqui que o olhar dentro da máscara é fixo, e o que o aluno deve movimentar é a ponta do nariz da máscara. Instaurava-se entre eles, uma relação de cumplicidade. A cada nova interação da máscara consigo mesma ou com um objeto, ou com o espaço, fosse visual ou fisicamente, ela deveria compartilhar essa interação com seu cúmplice⁸ através do olhar.

Nesse sentido, para a realização de suas ações, o aluno, que no instante se encontrava com a máscara no rosto, devia através da simplicidade e da economia responder verdadeiramente aos estímulos externos. Realçaria seu mundo interior sem antecipar ou produzir efeitos, sem representar suas ações, usando do tempo presente, da neutralidade e do estado de calma como um caminho para tornar suas ações, suas interações com o mundo, essenciais e justas no tempo. Quando se está usando a máscara neutra é imprescindível o rigor na precisão de tempo e espaço em relação às ações executadas.

Esse exercício propõe também um estado de disponibilidade e escuta para que o aluno, através dos seus sentidos, explore os objetos e o espaço como se fosse a primeira vez, e não caia na tentação de premeditar suas ações ou seu conhecimento sobre o que o circunda. A máscara neutra não possui história, nem passado nem futuro. Ela tem o presente e a curiosidade igual sobre todas as coisas, como uma criança que descobre e explora o frescor do primeiro contato com algo novo.

Depois do despertar, explorei outro exercício que desenvolvia a escuta do aluno para o que ele entendeu, até o momento, sobre os princípios da máscara neutra. O Platô com máscaras. Dividi a turma em três grupos de quatro pessoas. Cada vez, um grupo realizaria o exercício. Cada integrante do grupo, que realizaria o exercício, deveria pegar uma máscara neutra sobre a mesa. Depois, os quatro integrantes formariam um quadrado no espaço. Cada aluno com sua máscara em um dos vértices do quadrado.

Esse jogo consistia na seguinte ideia: imagina-se que o espaço interior desse quadrado seja um platô sustentado por um ponto central. Os alunos vestem as máscaras e ficam do lado de fora a espera de entrarem no platô. Cada um que entrar, deve caminhar sobre o platô. Entretanto, não podem caminhar desrespeitando qualquer princípio da máscara neutra.

⁸ O interesse do cúmplice deve ser mantido pela intensidade com que a máscara se relaciona no tempo presente com cada objeto, e, ao mesmo tempo, pela conquista de uma dinâmica que garanta sua imparcialidade. Neste sentido, o olhar do cúmplice, de escuta aberta, funciona neste exercício como um espelho (já que o cúmplice não deve tomar partido nas ações do outro) em que a máscara neutra confirma se os contatos que estabelece com seu entorno, por meio dos seus sentidos, conseguem a economia para que suas ações se tornem essenciais. (LINARES, 2010: 116)

Um entrava no espaço e se posicionava em qualquer lugar. Estabelecido o ponto de repouso, onde o primeiro parou, outro entra do lado oposto no platô, de forma a equilibrar o espaço e impedir que a plataforma imaginária se afundasse no infinito.

A primeira máscara que entrou no platô avaliava a entrada da segunda. Se por acaso achasse que os princípios da neutralidade, do estado de calma, da economia de movimento e energia, do tempo justo, não foram respeitados pela segunda, a primeira devia permanecer estática. Estabelecida a ação de não se movimentar da primeira máscara, a segunda máscara devia caminhar em direção à primeira, formando um coro atrás dela.

Estabelecidos o coro e o novo ponto de repouso, entrava uma terceira máscara e tentava equilibrar o espaço com o coro formado. O coro avaliava a entrada dessa terceira máscara. Compreendendo que esta agiu dentro dos princípios, o coro se movimentava pelo espaço para provocar uma movimentação que a terceira máscara, novamente, teria que contrabalançar. Entretanto, nesse novo jogo, quem avaliava era a terceira máscara. Ou seja, ela verificaria se o coro estava respeitando os princípios da máscara neutra na sua movimentação. Depois de repousar em outro ponto, a terceira máscara equilibraria o espaço. Se acaso ela achasse que o coro, ou que algum de seus componentes não agiu dentro dos princípios, essa terceira máscara permaneceria em repouso. Definido o movimento da não ação pela terceira máscara, o coro (que nesse exemplo hipotético está composto por duas máscaras) caminharia até o outro lado da plataforma e iria para trás da terceira máscara, formando um novo coro, agora maior. Constituído o coro, uma nova máscara entraria para equilibrar o espaço com ele. O exercício continuaria assim até a sua finalização.

A função desse exercício é fazer com que o aluno reconheça e avalie o seu entendimento dos princípios da máscara neutra. Por meio desse reconhecimento que o aluno deve proceder, ele se expõe de maneira acentuada às imprecisões corporais e/ou de deslocamentos no tempo e no espaço que se tornam muito enfatizados através de um trabalho físico com a utilização da máscara.

Em seguida, iniciei um trabalho que Lecoq considera como o “grande tema piloto da máscara neutra” (LECOQ,2010: 75): A Viagem Elemental. Esse exercício propõe que individualmente cada máscara empreenda uma viagem, preparando o ator para o próximo passo, que é o trabalho das identificações com os elementos da natureza. Inicialmente a viagem se realiza por uma natureza em estado de equilíbrio. Geralmente, esse jogo consiste em uma jornada do aluno, desde o nascer do dia ao pôr do sol, acordando em uma praia, atravessando a areia e chegando a um bosque. Atravessa o bosque,

passando pela parte densa que o constitui até se deparar com uma montanha. Escala a montanha até o topo, de onde terá uma visão de tudo que o cerca. A sua frente, um rio, uma planície e o deserto. Desce a montanha, atravessa todas as paisagens descritas e termina no deserto, ao pôr do sol.

Como no exercício do despertar, a relação que a máscara neutra estabelece com as paisagens propostas é do frescor do primeiro contato, de uma curiosidade infantil. O exercício da imaginação nesse jogo se faz importante para a elaboração dessas imagens, que permitirá que a máscara se entregue a elas com a mesma intensidade e/ou curiosidade como se se deparasse com as paisagens verdadeiras. Ao contemplar os lugares por onde passa, o aluno deve absorver a imagem através de seus sentidos, amplificando a sua presença, até tornar-se um pouco do que vê e sente. Assim, Lecoq diz que: “Quando atravesso a floresta, eu sou a floresta. No topo da montanha, tenho a impressão de que meus pés são o vale e de que eu sou, eu mesmo, a montanha.” (LECOQ, 2010:76)

Posteriormente, trabalhei a mesma jornada. No entanto, dessa vez, a natureza encontrava-se em desequilíbrio e fúria (com o mar revoltado, a floresta pegando fogo, um terremoto na montanha, o rio em torrente, e uma tempestade de areia no deserto), provocando a utilização não costumeira dos corpos dos alunos. Isso os incitava a encontrarem, nessa situação limite, novas referências físicas de movimentos que possivelmente nunca tivessem experimentado.

Atingindo o próximo passo, o das identificações, o ator necessitava de um grande estado de disponibilidade, que devia colocar a serviço dos elementos da natureza. Devia “sê-los”, e não “fazê-los”. Claro que não se tratava em identificar-se por completo, mas de interpretar essa ideia. Jogar com a ideia do “como se fosse” os elementos, para encontrar as diferentes dinâmicas que os constituem.

Estou diante do mar, eu o observo, eu o respiro. Minha respiração entra em harmonia com o movimento das ondas e, progressivamente, a imagem se inverte e eu mesmo me transformo no mar. (LECOQ, 2010: 77)

Exploraram os elementos naturais (água, terra, ar e fogo) em variados estados, dos mais calmos aos mais vigorosos. Trabalharam variações de tónus, ampliando a percepção e o domínio muscular, possibilitando a memória física e o exercício de diferentes qualidades de estados energéticos.

A partir daí, comecei a trabalhar outro tema, que foi muito recorrente na época em que era aluno do Teatro Universitário e passava pelos conteúdos da máscara neutra: a Pescaria. Individualmente, um aluno pegava uma máscara sobre a mesa, e iria para a região do “palco”. Os outros apenas observavam da “plateia” (ver nota 5). Após colocar a máscara no rosto, o aluno se virava e

começava o exercício.

De frente para um rio, ele deveria pegar sua vara de pescar, colocar a isca no anzol e lançá-lo no rio. Após aguardar um tempo, sentia que a isca havia sido pegada e que havia um peixe preso no anzol. Iniciava uma luta dele contra o peixe até conseguir tirá-lo da água. Retirava o peixe do anzol, guardava-o e finalizava o exercício.

O importante nessa etapa, é que se trabalhasse dentro dos princípios já apontados da máscara neutra (neutralidade, estado de calma, economia de movimento e energia, tempo justo) e com as identificações dos elementos da natureza. Ou seja, ao se pegar a vara de pescar, eu me torno um pouco dela; ao ver o rio, eu sou parte dele; ao se pegar a isca, eu sou a isca; ao lançar o anzol, faço parte dele; como também ao pegar o peixe, eu sou o peixe.

Mais uma vez, se o aluno incorresse em imprecisões ou antecipações das ações, ficaria não só muito realçado, mas também insuportável para aceitação de todos que estivessem submetidos ao treinamento com a máscara neutra.

Como exercício final do trabalho com a máscara neutra, trabalhei com os alunos o tema do último adeus:

Um amigo muito querido embarca num navio para ir muito longe, do outro lado do mundo, e supõe-se que não será nunca mais visto. No momento da sua partida, precipitamo-nos, no quebra-mar, na saída do porto, para dar-lhe o último aceno de adeus. (...) Faço parte de alguém, temos o mesmo corpo, um corpo a dois, e, de repente, uma parte desse corpo escapa. Vou tentar retê-la... mas depois... não! Já se foi, estou separado de uma parte de mim, mas ainda conservo algo de inevitável, um tipo de tristeza do corpo, uma dor do corpo. Enfim, assumo esse adeus! (LECOQ, 2010:74)

Como vemos, este é o primeiro exercício com a máscara neutra que percebemos uma certa dramaticidade na situação sugerida. Esse exercício gerou muita discussão em sala por, aparentemente, ele fugir à todos os princípios já trabalhados e sujeitar a representação à psicologia do ator.

No entanto, o que Lecoq propõe com esse exercício é que nos afastemos de qualquer sugestão que caracterize um indivíduo ou personagem e que encontremos a essência física da situação, aproximando-nos da dinâmica fundamental do tema. Ou seja, o ator deveria encontrar através da presença física no espaço, a urgência (demanda) justa que revele a dinâmica das ações necessárias, econômicas e essenciais deste tema que em uma situação do cotidiano incitaria a emoções particularizadas. Assim,

Só a máscara neutra permite tocar a dinâmica profunda da situação. O adeus não é uma ideia, é um fenômeno que se pode observar quase que cientificamente. Trabalhar esse tema é um excelente meio de observar o ator, de sentir sua presença, seu sentido de espaço, de ver se os seus gestos e seu corpo pertencem a todos, se ele consegue tender ao denominador comum do gesto, reconhecível por todos: o Adeus de todos os adeuses. Com a máscara neutra, cada um sente o que pertence a todo mundo, e é aí que as nuances aparecem com força. Essas nuances não vêm dos personagens, pois não existem, mas das diferenças de qualquer natureza entre as pessoas que interpretam. Os corpos são diferentes, mas se assemelham naquilo que os une: o adeus. (LECOQ, 2010: 74-75)

Portanto, através de uma circunstância dada, o trabalho com a máscara neutra pode tornar-se substancialmente um meio de essencializar a reação. Essa discussão em sala e o propósito do exercício me apontaram para o entendimento da máscara neutra como esse meio que, através da calma, da neutralidade, do tempo justo, da economia de movimento e energia revela a reação de maneira mais precisa e justa. Aproximando-me ainda mais do foco dessa pesquisa: o efeito da máscara neutra sobre a reação em ação física como um potencializador de sua execução.

3.2. FASE ASSOCIATIVA: A REAÇÃO EM AÇÃO FÍSICA SOB O OLHAR DA MÁSCARA NEUTRA

Nessa segunda etapa do processo, reconheci que minha meta era a confirmação da inestimável utilidade operacional da máscara neutra à afinação de partituras de ação física. Fui menos exigente na parte física dos aquecimentos. Os alunos demonstravam um bom preparo e uma boa memória física do que havia sido efetivado na fase anterior. Ficou-me claro essa disponibilidade no dia anterior a retomada das minhas aulas, onde tivemos um encontro com o orientador do grupo de pesquisa, e no aquecimento livre do dia da nossa retomada. Apesar disso, iniciei com uma massagem em duplas, para que retomassem a conexão uns com os outros e voltassem ao espírito de grupo de trabalho. Após esse momento, iniciei um trabalho com view points⁹, usando o jogo em raias (linhas). Esse jogo espacial estimula a escuta do grupo para todos os elementos que o circundam.

⁹ View Points é uma técnica de composição e improvisação que, originalmente, foi desenvolvida pela coreógrafa Mary Overlie e posteriormente foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. Através de exercícios que partem de seis pontos de vista (espaço, história, tempo, emoção, movimento e forma) visa instruir o ator de um 'vocabulário' físico para pensar e agir sobre a sua criação.

O jogo consiste em andar pelo espaço da sala somente em ângulos de noventa graus, não são permitidas curvas e nem diagonais. Devem imaginarem-se andando por um espaço dividido por raias, como um caderno quadriculado. Utilizei a música como mais um estímulo externo. Enumerei algumas ações que poderiam ser executadas dentro do seu percurso como: andar, parar, virar, agachar-se, deitar-se, saltar, pular. No entanto, essas ações simples só podiam ser executadas em reação a um estímulo exterior (à música, ao som do lado de fora da sala, à minha voz, ao outro, à ação do outro, etc.). Ficamos um tempo nesse trabalho até que eu percebesse uma escuta maior do grupo e um corpo mais disponível e presente.

Introduzi outros jogos de espacialidades. Podiam caminhar livremente pelo espaço. Deveriam, ao caminhar, formar, sem premeditações, triângulos equiláteros, sendo seus corpos um dos vértices desse triângulo e usando outros dois alunos para completá-lo. Quando conseguissem executar essa tarefa, deveriam atravessar esse triângulo correndo para depois formar novos triângulos. Em seguida, deveriam definir um líder e segui-lo pelo espaço como um cardume de peixes. Finalmente, deveriam se dispersar pela sala novamente.

O próximo exercício foi realizado em duplas. Essas duplas deveriam desenvolver um tema que ofereci: uma pessoa aguarda em uma estação o trem chegar. No momento em que o trem chega, outra pessoa aparece para tentar impedi-la de partir. Passa-se um tempo nesse impasse. A primeira pessoa está decidida a ir, quando a outra lhe mostra algo. Ao verificar, a primeira desiste de partir e ambas vão embora juntas.

Esse tema deveria ser elaborado somente através de ações, sem a utilização da fala. Foi pedido que seus alvos fossem bem definidos e que suas ações fossem reações verdadeiras às provocações.

Os alunos trabalhavam com suas duplas sobre a temática em uma fase de improvisação, desenvolvendo suas ações físicas. Quando finalizaram a criação, entramos em um processo de “ensaio”, onde, através da repetição minuciosa da partitura criada a partir das improvisações, deveriam fixar suas ações físicas.

Após terem fixadas as suas partituras, voltamos ao trabalho de recuperação dos princípios da máscara neutra. Realizamos novamente o exercício da caminhada pelo espaço, retomando os princípios da calma, da neutralidade, do tempo justo, da economia de movimento e da energia no realizar das ações. Nesse exercício, fiz com que os alunos executassem também as ações das sequências já

trabalhadas anteriormente como: parar, levantar um braço, abaixá-lo, levantar o outro, abaixá-lo, retomar a caminhada; parar, agachar-se, levantar-se, retomar a caminhada; parar, deitar-se, levantar-se, retomar a caminhada; parar, olhar para outra direção e voltar a caminhar nesta direção.

Relembrados fisicamente os princípios da máscara, pedi uma dupla como voluntária. As outras tornaram-se plateia e observavam as etapas do próximo exercício.

Desta vez, a dupla voluntária realizava várias vezes a partitura de ações físicas que havia criado utilizando a máscara neutra. Os alunos que observavam deviam anotar imprecisões físicas, excessos de movimentos, gastos desnecessários de energia, intenções musculares desajustadas alvos não definidos, tempos rítmicos descompassados, deslocamentos dispensáveis e ausência de utilização de planos adequados.

Era instigante a diferença. Por mais que sem a utilização da máscara, os alunos já tivessem percebido algumas desafinações, foi com a presença da máscara que esses desajustes tornaram-se não só extremamente destacados, mas também mais visivelmente controláveis para que se tornassem justos em todos os sentidos. Além disso, vale ressaltar que outros pequenos detalhes também imprecisos, como alguns ruídos, excessos de tensões e antecipações, que não havíamos notado, saltaram aos nossos olhos quando a partitura de reação em ação física foi realizada pelos atores com máscara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer que seja sua forma, todo teatro aproveitará muito da experiência do ator que tiver interpretado com a máscara.

Jacques Lecoq

Este trabalho serviu para me conscientizar de uma das inúmeras contribuições que o estudo sobre máscaras, e nesse caso a máscara neutra, possa ter atribuído à minha maneira de compreender, fazer e ensinar essa arte tão complexa que é o teatro: a potencialização das ações físicas através da afinação da reação.

Geralmente, os atores possuem a dificuldade de detectar em suas reações o que de fato pertence a sua essência e as tornam orgânicas, verdadeiras e precisas. Peca-se muito no excesso ou na escassez de determinados elementos que impedem a informação clara e límpida, obstaculizam a fluidez da reação ou proporcionam a fabricação incontrolada de movimentos aleatórios que, como se notou, em nada atende as exigências da arte de ator.

A máscara neutra apresenta-se, pois, como um meio de atribuir ao ator o domínio e a consciência física muscular precisa para a realização eficaz de suas reações em ação física. Ao esconder o rosto e evidenciar o corpo e seus deslocamentos pelo espaço, a máscara neutra permite que o ator se certifique de seus alvos e de suas reações.

Além disso, os princípios desenvolvidos pela máscara neutra: neutralidade, estado de calma, tempo justo, economia de movimento e energia e a escuta; favorecem ao ator na afinação da reação e dos elementos que a configura: intenção, ritmo, direção e plano espaciais. Ao se ter consciência de sua organização física, o ator, como ficou comprovado nas experimentações realizadas nesse processo, adequa com maior eficácia e precisão suas intenções físicas, ou seja, suas medidas musculares em resposta às provocações de um alvo específico, tornando-as mais justas, verdadeiras, econômicas, e, portanto, essenciais. Essa atribuição alterava qualitativamente o desenho da ação no espaço realçando com maior clareza os alvos ao qual se reagia.

O estado de calma e o tempo justo possibilitaram o ajuste das durações e das pulsações de cada

reação realizada, atribuindo qualidades rítmicas e fluência adequada às provocações realizadas pelo alvo, tornando-o visível e específico.

A escuta apresentou-se como uma ferramenta que possibilita o ator a se predispor a reagir, através da expansão dos sentidos, aos alvos que se destacavam no momento presente, sem antecipações. Possibilitando, também, o uso de um tônus muscular justo, precisão econômica do movimento, e a dinâmica apropriada para a reação.

É expressivo ressaltar a importância do objeto máscara neutra na prática desse estudo. Após a sua utilização, é que se evidenciavam com maior clareza os desajustes e os caminhos para se alcançar a essência física das reações, sua verdadeira expressão e sua dinâmica fundamental:

Após usar a máscara e repetir a partitura, a cena estava mais limpa e esclarecedora. Ao colocar a máscara em meu rosto, senti uma força que me continha a reter alguns espasmos, sentia que minhas ações tinham menos ruídos. E os que existiam, eram aumentados de tal forma com a máscara que eu os percebia e os dominava.¹⁰

Por esse poder que a máscara neutra tem de alterar o ser de quem a veste e evidenciar a saliência do seu corpo sobre sua razão, sou tentado a dizer que ela pode configurar, com muita propriedade, um elemento similar a tal terceira visão que o Yoshi Oida¹¹ diz que o ator sempre deve ter para se olhar, ou a camerazinha que Meyerhold¹² menciona como sendo um instrumento de controle do próprio ator sobre suas ações.

Portanto, acredito que um professor que domine conhecimentos de reação em ação física e que obtenha conhecimento teórico-prático sobre máscara neutra pode encontrar um ótimo meio de treinar seus alunos a precisarem melhor suas reações e torná-las mais eficazes, verdadeiras e afinadas. E aos alunos que passarem por este processo, principalmente àqueles que anteriormente não tenha passado pela experiência de trabalhar com máscaras teatrais, restam-lhe o privilégio de além de experienciar uma linguagem teatral diferenciada, de criar conexões e reflexões pertinentes sobre seu fazer teatral, a compreensão e precisão na execução da matéria-prima do trabalho do ator: a ação física.

¹⁰ Relato da aluna C. V., integrante do Estúdio Fisções.

¹¹ Formado na escola tradicional de artes do Japão (teatro No), Oida participou do Teatro Japonês de Vanguarda e decidiu sair da terra natal para renovar sua visão do teatro. Em 1968 se juntou à equipe Internacional de teatro de Peter Brook e atuou em diversos palcos do mundo. Alguns anos depois começou a dirigir peças usando uma combinação única das técnicas oriental e ocidental de teatro. É conhecido por procurar a verdade através de seus trabalhos

¹² Meyerhold foi um grande ator e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Entre 1898 e 1902 participou do Teatro de Arte de Moscou como um dos principais atores da companhia de Stanislavski. Em 1905 dirigiu por um ano o Estudio de Teatro, um anexo do Teatro de Arte de Moscou a convite do próprio Stanislavski. Durante sua vida artística experimenta várias formas de teatro sendo mais conhecido pelo exercício de interpretação da sua biomecânica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. In: *Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/ Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BROOK, Peter. “A máscara saindo de nossas conchas”. In: *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 287-306.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas. SP: Ed. Unicamp, 2001.
- COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- COSTA, Felisberto Sabino. “A máscara e a formação do ator”. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v. 1, 2005, p. 25 – 51.
- DONNELLAN, Declan. *El actor y la diana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. “Conferencia a Santo Arcangelo de 18 de Julho de 1988”. Transcrição de gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve. Não publicada, 1988.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978
- LECOQ, J. *O Corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral*. Com colaboração Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. – São paulo: Ed, Senac São Paulo: edições Sesc SP, 2010.
- LINARES, Fernando J. J.. *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, 2010.
- MOORE, Sonia (org.). *The Stanislavski System (1960)*. Nova York: Penguin Books, 1984.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba editorial, s.l.u, 2005.
- TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski in rehearsal: The final years*. (trad. C. Edwards). Nova York: Theatre Arts Books, s.d.

ANEXOS

TRANSCRIÇÃO DE CINCO RELATÓRIOS REFERENTE À ÚLTIMA ETAPA DA FASE ASSOCIATIVA.

Obs.: Não foram feitas correções nos textos, mantendo-se, assim, a escrita dos participantes.

RELATÓRIO 1#

16/08/2011

Primeiramente, trabalhamos com as partituras em dupla, observando principalmente a questão alvo e reação. Pensando sobre o comentário do Luís no dia anterior, procuramos evitar o intenso, brusco e violento. Tiramos as reações que achamos que possuíam gasto excessivo de energia e nos detemos somente no simplicidade e naturalidade das reações.

Depois, repetimos um exercício feito no encontro do dia 10.08 de andar em linha reta, agachar e deitar, porém com um comando novo, de levantar um braço, abaixar, levantar o outro, abaixar. Porém, buscando o tempo justo da máscara neutra.

Após isso, eu e T. fomos a primeira dupla a apresentar nossa nova partitura. Primeiro, sem a máscara depois diversas vezes com a máscara, em que fomos ouvindo as considerações do condutor e dos colegas. Os principais comentários foram em relação ao tempo justo de cada ação, ao alvo das reações, ritmo, intensidade muscular.

Durante o processo, tive dificuldade em me desvincular de alguns princípios da máscara neutra como tempo e estado de calma, o que, nas primeiras vezes, me confundiu um pouco.

Creio que a máscara neutra usada para estes fins é uma bom instrumento de investigação tanto para quem assiste como para quem faz.

Acredito que ajudou em fatores de lapidação das reações como descobrir o tempo justo e a intensidade de cada ação, fazendo com que se tornasse mais fluida a partitura.

Aplicar o conceito da máscara neutra de ações no tempo presente, uma após a outra, pode evitar que hajam reações atropeladas ou mal definidas.

Para mim, a máscara funcionou como moldura para que eu mesma enxergasse os alvos e procurasse reagir somente a ele e naquele momento ou seja, foi uma forma de ativar minha atenção nos alvos e nas reações que eles provocavam em mim.

Sobre a condução, acredito que a forma prática e objetiva funciona bem para um grupo que já está em estágio de busca e de pesquisa na área de ação física.

N. V.

RELATÓRIO 2#

17/08/2011

Hoje os seguintes questionamentos foram colocados durante a aula: é necessário um tempo justo para a realização das ações; uma ação deve ser executada uma após a outra; observar o exercício da máscara ajuda a perceber detalhadamente cada reação, cada movimento executado pelo ator; o excesso de ações suja praticamente toda a cena; qual é a sua necessidade, a urgência para executar tal e tal ação? Quando as ações são executadas simultaneamente o jogo de reações se perde podendo comprometer toda a partitura de ações; O ator deve sempre ter grande percepção de todo o seu corpo, seja na relação com o espaço, com o parceiro de cena e com as ações realizadas; o trabalho de criação do artista cênico deve ser feito com o máximo de detalhes possíveis.

D. N.

RELATÓRIO 3#

17/08/2011

Ações físicas e Máscara neutra. Esta conjugação, entre calma, urgência dada e corpo presente, com a máscara, são potencializadas em sua execução, passa-se a perceber tensões musculares sutis, numa afinação progressiva do tempo ritmo da ação e na relação com o parceiro de cena. No entanto, como estamos nesse momento aliando a máscara neutra ao conceito de alvo e reação, como algo a ser construído, exige uma maturidade do olhar que destaca o alvo e se deixa ser provocado. Mais do que a

repetição necessária ao aperfeiçoamento da técnica, assim como também no uso da máscara, é uma técnica que opera por essa habilidade de focar no instante presente, dissipando previsões e formas pré concebidas.

Estas são minhas primeiras experiências com a máscara neutra, dessa forma, ao mesmo tempo que reconheço sua importância na preparação do corpo do ator, estou descobrindo na prática o que é perceber esta neutralidade, onde a projeção dos ruídos são amplificadas, o que demanda esta calma, essa consciência dos movimentos corporais. Ao utilizar a máscara numa partitura construída me senti mais autônomo e tranquilo para experimentá-la com a máscara, que nas outras sessões anteriores quando a utilizamos sem uma composição preparada. No entanto saber teoricamente do que se trata e seus princípios ainda não é suficiente para senti-los. Nesse sentido a repetição é tão necessária quanto a percepção de um controle corporal conquistado progressivamente.

Reunir o estudo da máscara ao princípio da reação/alvo contribuiu com a vivência da máscara por mim, assim como o uso da mesma contribuiu com o desenvolvimento da capacidade de reação. O ponto mais marcante, além da afinação da intensidade e da velocidade é realizar a ação de modo integralmente presente. De outra forma, como tornar orgânico algo que está sendo trabalhado técnica e artificialmente? Talvez uma das maiores habilidades seja não se ater a ser contada, mas a vivenciar cada momento como uma construção imediata e consecutiva do sentido das ações, de realizá-las como provocações que se configuram no momento. Dessa forma, realizar as ações consecutivamente não é só uma questão de executar movimentos preparados, mas deixar que eles surjam como reação a provocação anterior e assim ir criando o enredamento, a transição de um momento ao outro. Não só e tão simplesmente como se a coisa estivesse acontecendo pela primeira vez, mas como a partitura pode se repetir a partir dos alvos, destacados, progressiva e qualitativamente a cada repetição. Acho que essa clareza do alvo se dá com o aperfeiçoamento da reação, com a verdade da sensação provocada pelo alvo, que a cada momento que nos provoca se torna mais nítida.

Uma dificuldade a ser ressaltada é essa de construir tecnicamente a reação e conseguir dar a esta carga dramática (?), fazê-la acontecer, nesse sentido a repetição não é somente a execução repetidas vezes, mas a própria condição de estar sendo, de estar fazendo a cada repetição.

T. A.

RELATÓRIO 4#

23/08/2011

Acho que a máscara é um possível instrumento para o trabalho com reações. Fiquei muito feliz em ver como a cena do T. com a N. melhorou após a etapa da máscara neutra. Pude observar os corpos com maior atenção. A máscara impedia-me de perder o fio com as afetações dos rostos deles. Fábio interrompia o exercício em momentos muito apropriados e dizia os pontos que queria que os atores tivessem mais atenção.

Será que dá para fazer esse trabalho sem a máscara neutra? Por exemplo, usando um pano na cabeça? Quais são as especificidades da máscara que proporcionam essa melhora na cena?

Alvos mais claros – atores agindo e reagindo – rostos mais conectados com o corpo e menos afetação! Creio que os comentários de hoje foram mais direcionados, menos viajantes.

Creio que além do uso da máscara neutra para afinação das ações físicas de uma cena pode ser muito útil para a preparação da cena. Voltando a atenção do ator para o corpo e para o espaço.

V. A.

RELATÓRIO 5#

24/08/2011

Observando os colegas durante a realização do exercício das partituras com a máscara, pude perceber que nos momentos em que o ator não deixa a máscara o conduzir são os que mais vimos gasto excessivo de energia. Com a colocada da máscara no rosto do ator, os movimentos desnecessários são “aumentados” e mais facilmente detectados.

Para mim, o trabalho com a máscara influi mais na limpeza de movimentos, em gasto de energia necessário, na economia de ruídos, em eliminar movimentos desnecessários e que não seja orgânico

Máscara e ação física se intercedem em pontos específicos em questões de economia de ações, caracterizado na máscara pela palavra “justo”, e em questões de foco, que a máscara ajuda a evidenciar.

C. F.

ALGUMAS FOTOS DO PROCESSO

Parte do Aquecimento



Comentários após um exercício com Máscara



Construção de Partituras



Construção de Partituras



Repetição da Partitura sem Máscara

