

Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

As máscaras do espetáculo OCO e
contribuições na dramaturgia
visual

*The masks of the OCO show and
the contributions to visual
dramaturgy*

Ismael Scheffler
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR
E-mail: ismaelcuritiba2@gmail.com

Resumo

O presente artigo trata sobre as máscaras utilizadas no espetáculo OCO, desenvolvido e apresentado pelo TUT – Teatro da UTFPR, em Curitiba, PR, em 2019. São apresentados alguns aspectos gerais sobre o processo de criação do espetáculo que se destacou pelo desenvolvimento da dramaturgia visual, abdicando do uso da fala e explorando elementos de teatro, dança-teatro, dança, circo, formas animadas, música, artes visuais, arquitetura e design, se aproximando do teatro do movimento e do teatro visual. Dada a influência direta da máscara neutra, são revistos alguns aspectos pedagógicos e demonstradas a origem e disseminação prática e acadêmica do princípio de neutralização do rosto na formação atoral, na França e no Brasil, considerando-se as origens em Jacques Copeau e Jacques Lecoq. São apresentados aspectos do processo de elaboração das máscaras de OCO, pontuando questões relativas a materiais e influências sobre o trabalho das atrizes, em âmbito corporal e psicológico. Ainda são feitas considerações práticas e poéticas sobre como as máscaras de OCO constituíram e contribuíram no desenvolvimento da dramaturgia visual, fazendo-se pontuais menções a experiências relatadas por espectadores.

Palavras-chave: Máscara neutra, Processo de criação, Teatro do movimento, Dramaturgia visual.

Abstract

The present article is about the masks used in the OCO show, which were developed and presented by TUT –Theater Course of the Federal University of Technology – Paraná (UTFPR) in Curitiba, Paraná state, in 2019. We present some general aspects regarding the creation process of the show, which stood out due to the development of visual dramaturgy that did not make use of speech and explored elements of theater, dance-theater, dance, circus, puppets, music, visual arts, architecture and design, having similarities with the theater of movement and with the visual theater. Due to the direct influence of the neutral mask, we review some pedagogical aspects of the theme and demonstrate the origin and practical and academic dissemination of the face neutralization principle in the actor's formation in France and in Brazil, considering the origins in Jacques Copeau and in Jacques Lecoq. We present aspects of the process of creating OCO masks, highlighting matters concerning materials and influences on the work of the actresses, in bodily and in psychological terms. We also share practical and poetic remarks regarding the way OCO masks constituted and contributed to the development of visual dramaturgy, bringing specific mentions of experiences reported by the audience.

Keywords: Neutral mask, Creation process, Movement theater, Visual dramaturgy.

Introdução

Durante o ano de 2019, o TUT - Teatro da Universidade Tecnológica, projeto de extensão institucional da UTFPR-Curitiba, produziu o espetáculo OCO, apresentado em novembro em temporada de 12 apresentações. O espetáculo sem texto falado explorava as possibilidades expressivas do corpo e do teatro de formas animadas desenvolvendo um espetáculo de dramaturgia visual, dirigido pelo professor Ismael Scheffler.

O elenco foi formado por pessoas com habilidades básicas em diferentes artes corporais. Foi estabelecida uma parceria com o professor coordenador do Cirthesis, Bruno Tucunduva, projeto de extensão e pesquisa sobre circo da UFPR. Ao longo de 2019, o grupo de atrizes passou por um processo de treinamento em acrobacias de solo e coletivas, preparação em expressão corporal, em teatro gestual e em dança, somando-se a Scheffler e Tucunduva, a atriz Karina Souza na assistência de direção e de preparação corporal.

A possibilidade de contar com o trabalho de profissionais de cenografia, iluminação cênica, figurino e teatro de animação, somado a composição musical original para o espetáculo, elevou a pesquisa na construção de imagens refinadas e poéticas. É desta mistura de teatro, teatro de formas animadas, dança, dança-teatro, circo, música, artes visuais, design e arquitetura que o

espetáculo OCO foi formado, unindo professores-pesquisadores, estudantes e profissionais do mercado de trabalho.

O processo de criação levou seis meses. A partir de exercícios foram sendo coletadas imagens potenciais, células de movimentos, micro-dramaturgias alinhadas a um argumento simples: um coletivo que, habitando um local, era forçado a fugir. A história tratava sobre o afeto, a perda do afeto e a violência; sobre a confiança e o cuidado que se desfazem com o medo do outro rumo à indiferença; sobre a comensalidade que se esvai à solidão. Das imagens criadas inicialmente, a narrativa foi sendo costurada atribuindo-se um sentido poético a elas. O espetáculo foi produzido em um momento da realidade brasileira de imensa tensão social e política, em um levante de perseguição aos direitos humanos, a minorias sociais e a setores pensantes da sociedade, sendo, inclusive endossado por governantes, fragilizando significativamente à liberdade de expressão e a democracia no país.

Em determinado ponto, além de abrir mão das palavras, também optou-se por ocultar os rostos das atrizes para deixar sobressair as atitudes corporais, as posturas, os ritmos e as inter-relações dos corpos no espaço. Junto ao intenso trabalho das atrizes, personagens bonecos tiveram papel fundamental dentro da trama. Os ritmos e as dimensões dos gestos trouxeram provocações para a criação da trilha sonora original composta por Ágatha Pradnik, alimentando significativamente as imagens¹.

O enfoque dado neste artigo é sobre as máscaras utilizadas no espetáculo. Serão considerados aspectos sobre máscara neutra, sobre a seleção de materiais e procedimentos de criação, apresentadas as máscaras utilizadas e estabelecidas reflexões sobre as opções estéticas e poéticas feitas para OCO e como elas contribuíram para a dramaturgia visual.

Na concepção inicial do espetáculo, havia a ideia de utilização de máscaras, mas era algo ainda indefinido. Com a proposta de se criar um mundo que se distanciasse do realismo cotidiano, o recurso de máscaras seria uma possibilidade para a caracterização de criaturas visualmente distintas do mundo real. O recurso também possibilitaria contar com um número maior de personagens do que as seis atrizes do elenco.

O espetáculo já estava sendo criado com diversas cenas já coreografadas, mas o uso ou não de algum tipo de máscara ainda não estava definido. Na medida em que o trabalho corporal foi sendo refinado, a questão da expres-

¹ Concepção, direção, dramaturgia e produção: Ismael Scheffler; Assistência de direção: Karina Souza; Treinamento artístico de acrobacias: Bruno Tucunduva (UFPR); Elenco: Bruna Martins, Maria Cecília, Monique Rau, Natália Winter, Rebecca Stauffer e Raquel Lorenz; Cenografia: Levi Brandão; Desenho de luz: Wagner Correa; Operação de luz: Wagner Correa, Nicolas Caus e Letícia Decker; Figurino: Paulo Vinícius, Costureira: Nair Brandt Scheffler; Formas animadas: Ismael Scheffler, Consultoria de formas animadas: Naiara Bastos; Assistência de confecção: Simone Landal.

são facial foi recebendo mais atenção. Mesmo cogitando-se usar máscara, não estava claro qual seria sua aparência, se teria rosto (mesmo que com elementos de olhos, boca, nariz bastante simplificada e estilizada), se seria facial, como a maioria das máscaras teatrais, ou se tomaria toda a cabeça ou até mesmo o corpo. Por fim, a neutralidade pareceu uma alternativa interessante, alinhada com a tendência de usarmos poucos elementos como estava sendo considerado para o cenário, o figurino e a gestualidade.

O recurso da ocultação do rosto, no treinamento, contribui para a melhor percepção da expressão do corpo, para a compreensão do movimento e do que consiste a limpeza dos gestos. Na fase de preparação do elenco, já haviam sido feitos alguns exercícios com o rosto coberto por um lenço, o que passou a fomentar o interesse para as contribuições do mascaramento de neutralização facial.

A ideia de uma máscara neutra como elemento pedagógico teve início no ensino da Escola do Teatro do Velho Pombal [*Vieux-Colombier*], em Paris, entre 1921 e 1924, projeto encabeçado por Jacques Copeau e desenvolvido por Suzanne Bing, Louis Jouvet e Marie-Hélène [Copeau] Dasté (Faleiro, 2009), que realizou atentamente registros escritos destas experimentações pedagógicas (Copeau, 2000). O objetivo era desenvolver a expressividade do ator, contribuir para a diminuição da timidez e para a percepção das possibilidades corporais, por isso, propunham a realização de exercícios silenciosos para que a palavra ou o rosto não dominasse a cena. O princípio de desenvolvermos no TUT, em 2019, um espetáculo sem falas tem influência desse pensamento.

Irradiou posteriormente do Velho Pombal a prática do ensino e treinamento por meio de diversos alunos e colaboradores franceses, dos quais podemos citar Jean Dasté, Charles Dullin, Léon Chacérel, Charles Antonetti, Michel Saint-Denis, Étienne Decroux. Todos estes artistas-professores aplicaram o uso de máscaras em suas práticas na França e em outros países pelos quais circularam, algo que se difundiu ainda por meio de alunos estrangeiros que buscaram na França pedagogias criativas que valorizassem a improvisação e o movimento corporal.

Nesta herança, Jacques Lecoq conheceu e experimentou a máscara neutra (também chamada de máscara nobre) com os Dasté, em 1945 (Lecoq, 2010). A denominação máscara neutra se difundiu e ficou bastante conhecida sob este termo graças, em grande parte, ao trabalho pedagógico de Lecoq e sua Escola Internacional, onde a máscara se constituiu como um dos temas mais importantes (Freixe, 2010). Este tipo de máscara não visa, a princípio, ser utilizada em cena durante o espetáculo, tendo uma importante função pedagógica na sala de ensaios na formação do ator.

No Brasil, a máscara neutra tem sido utilizada especialmente pela influência lecoquiana, iniciando na década de 1980, com o ensino das brasileiras Elisabeth Lopes e Maria Helena Lopes que passaram pela escola de Lecoq e desenvolveram ensino a partir da UNICAMP e UFRGS, respectivamente, além

de colaborar com outros cursos e contextos (Costa, 2006). A tese de Elisabeth Lopes (1990) é considerada o primeiro estudo brasileiro que trata sobre a máscara neutra, sendo o tema também publicado por outros pesquisadores nacionais, como Sandra Dani (1990), Ana Maria Amaral (2002), Luciana Cesconetto (2002), Cláudia Müller Sachs (2004 e 2013), Felisberto da Costa Sabino (2005), Vinicius Torres Machado (2009), Daniela Gatti (2010), Elisabeth Lopes (2010), Fernando Joaquim Javier Linares (2011), Renata Ferreira Kamla (2012), Leonardo Augusto Alves Inácio (2014), entre outros, até pesquisas mais recentes como em Ipojucan Pereira Silva (2017), Camila Lins Franca (2017) e Maria de Fátima de Souza Moretti (2019). Como se observa, o tema da máscara neutra tem atraído interesse de brasileiros, em práticas e em teorização há mais de 30 anos e segue sendo ainda um tema em estudo.

No artigo *A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas* (Scheffler, 2018), resultante de minha pesquisa de doutorado (Scheffler, 2013), abordo diversos aspectos sobre o tema que ganha a sua maior experimentação prática no espetáculo OCO.

Ao ocultar o rosto das atrizes, em nosso processo, no TUT, além de enfatizar o corpo, havia a contribuição de desumanizar as personagens, criando um distanciamento do mundo real, remetendo a seres desconhecidos, híbridos de humanos com animais ou alienígenas. Solucionava-se também com isto certo desnível entre a expressividade facial do elenco o que liberava as atrizes da preocupação com suas expressões faciais.

Sem dispor de máscaras neutras apropriadas para o exercício, foram utilizados lenços de voal atados cobrindo a face. Este foi o primeiro tipo de ocultação do rosto para neutralizá-lo usado no Velho Pombal, prática que Étienne Decroux também utilizou posteriormente (Braga, 2013). Uma das principais diferenças entre uma máscara e um lenço está na existência de um *rosto* que a máscara possui, ao passo que o lenço reveste toda a cabeça, deixando as atrizes com um aspecto mais abstrato, o que altera a percepção do espectador.

A maioria das máscaras teatrais é um objeto que possui uma expressão facial imobilizada, cuja configuração e expressividade se altera pelos movimentos corporais do atuante (embora a expressão do objeto permanece a mesma). Isso ocorre também com uma máscara neutra que, embora aspire ser neutra, sempre traz algum tipo de expressão. Do ponto de vista do objeto escultórico, a neutralidade envolve uma série de escolhas. Mesmo uma máscara mortuária tende a ser marcada por certos aspectos que influenciam e imprimem certa expressão.

Embora não exista um modelo absoluto e único de máscara neutra, as construídas pelo escultor italiano Amleto Sartori (Alberti; Piizzi, 2013) acabaram se tornando forte referência mundial. Foi ele quem no início da década de 1950 resgatou a técnica da máscara confeccionada em couro, tecnologia que marcou a *commedia dell'arte* em séculos anteriores. Com a colaboração com Lecoq, ele desenvolveu um modelo de máscara neutra, processo que envolveu uma

relação entre confecção e experimentação, do escultor com o ator, até encontrarem um resultado que os interessasse. Essa máscara se tornou não apenas recurso de ensino utilizada por Lecoq na formação de atores, mas também um símbolo da pedagogia lecoquiana ou, ainda, um ícone que alimentou o imaginário artístico. Segundo o pesquisador John Wright (2002, p. 76), “sem Sartori é improvável que o trabalho de Lecoq tivesse se desenvolvido do jeito que foi.”, pois possuir o artefato com qualidade plástica e refinada estética possibilitou diversas experiências, além de ser um “cartão de visitas” de excelência.

A máscara neutra de Sartori é frequentemente descrita como possuidora de um estado de calma, ao mesmo tempo que dotada de uma expressão de disponibilidade, de prontidão, de interesse, de atenção, de curiosidade, de descoberta, possuindo, portanto, determinada carga de tensão controlada.

De lenços à materialização das máscaras de OCO

Embora o que dispuséssemos no TUT fossem lenços, estes princípios foram tomados para nosso espetáculo. Também alguns temas propostos em exercícios por Copeau, Dullin e Lecoq foram explorados na dramaturgia de OCO, como a descoberta, a relação com o mundo circundante, a espera, a relação com elementos da natureza, o medo, a angústia - da máscara neutra, tomamos alguns elementos para a criação das experiências que nossas personagens teriam durante a história a ser apresentada.

A partir do momento que decidimos pela utilização de máscaras, passamos a considerar diversos aspectos. A proximidade e contato corporal entre as personagens era elemento dramático fundamental do espetáculo. A incorporação de máscara não deveria alterar as composições corporais e a atuação. Duas questões foram identificadas como fundamentais: o conforto e a segurança. Em razão da necessidade da execução de ações acrobáticas, de equilíbrio e do alto nível de contato físico, a máscara a ser usada em OCO precisaria ser flexível e aderente à pele para que o objeto não ferisse as atrizes e não precisasse ser reposicionado durante o uso por ter sido deslocado em uma acrobacia, bem como as dificuldades respiratórias em decorrência do alto esforço associado aos movimentos do trabalho corporal deveriam ser minimizadas. A questão da visibilidade foi, seguramente, uma grande preocupação, pois o material não deveria prejudicar a visão em razão da necessidade de precisão de movimentos acrobáticos e era preciso considerar como o material a ser utilizado reagiria com a incidência de luz cênica, algo que só conseguiríamos testar quando os refletores estivessem posicionados para o espetáculo poucos dias antes da estreia.



Figura 1: Ensaios sem máscara. Observa-se as expressões faciais das personagens. Foto: Ismael Scheffler.

O primeiro material usado foi o tecido de voal de que eram feitos os lenços. O material atendia algumas necessidades, como a maleabilidade e certa aderência ao rosto, permitindo fácil respiração com boa visibilidade, já que o tecido tem certa transparência. A utilização implicaria em vestir toda cabeça e o problema se mostrou no fato do material ser escorregadio e não ser elástico e o uso de zíper, velcro, botão ou amarras não pareceu indicado, principalmente por que geraria elementos duros que poderiam inferir desconforto ou ferimentos umas nas outras.



Figura 2: Ensaios com lenços de voal. O olhar de espectador direciona-se mais à composição corporal. Foto: Ismael Scheffler.

O segundo material testado foi nylon de meia-calças cortadas. Os tubos elásticos se ajustavam melhor ao rosto, revestiam toda cabeça e se fixavam sem necessidade de outras formas de prender. Porém o material exercia pressão excessiva sobre olhos e nariz, comprimindo e distorcendo o rosto além da dificuldade de ver por pressionar os cílios. Como vantagem, apresentava variação de tonalidades e de espessuras em níveis variados de transparência. A abertura superior do tubo de meia revelou uma potência interessante para experimentar penteados com os cabelos das atrizes, uma vez que o objetivo era manter distinção entre uma personagem e outra.



Figura 3: Ensaios com máscara de meio-calça. Foto: Ismael Scheffler.

O terceiro material experimentado foi o tule com elastano. Ele atendia as exigências ergonômicas e de segurança, tendo a vantagem de variações de cores e de suportar costura (dispensando zíper ou outras formas de fixação), podendo-se, com isto, controlar os níveis de tensão do material sobre o rosto. Permanecia a dúvida quanto a reação do tecido à luz cênica, se comprometeria demais a visibilidade, pois era certo que haveria diminuição. Por fim, verificamos que o material era adequado e oferecia resultados instigantes.

Como maneira de distinguir cada personagem, o figurinista Paulo Vinícius propôs a inserção de elementos sobre a máscara-base feitos de malha recheados com fibra, como cristas, chifres ou um penteado minimalista, ganhando assim volume sem risco de ferimentos pela rigidez no contato entre as personagens ou em acrobacias. Estes elementos contribuíram para que se diferenciasse uma personagem da outra e significativamente para permitir uma melhor percepção dos movimentos da cabeça e do olhar, uma vez que estabeleceram elementos de referência ao formato oval da cabeça e a dinamizaram plasticamente.



Figura 4: Ensaio geral com máscaras definitivas do espetáculo OCO. Foto: Ismael Scheffler.

Influências da neutralização do rosto

A neutralização do rosto conduz a um processo de autopercepção corporal e do movimento muito enriquecedor. Ao mesmo tempo, provoca o espectador a olhar de outra forma. Se habitualmente dirigimos nossa atenção ao rosto, ao nos depararmos com o ser sem rosto nossa atenção se distribui para a forma o corpo como um todo pois, não havendo palavras nem rosto, nosso cérebro passa a buscar informações em outras referências. Há um aguçamento da percepção do observador, pois é preciso perceber as nuances, destinar a atenção e estabelecer um vínculo. Surge um tipo de estado contemplativo que exige uma atenção dirigida com um sentido receptivo. Assim, a dramaturgia corporal ganha enorme importância em espetáculos deste tipo, especialmente se não possuem fala.

A máscara neutra parece evidenciar o ritmo de maneira que o tempo de cada gesto pode ser melhor percebido, já que há menos distrações. Tudo se torna forma plástica e ganha maior vitalidade, cada gesto maior ou menor fica evidenciado, como que ampliado por uma lente de aumento. O gesto realista perde espaço, pois no cotidiano nossa gestualidade costuma ser marcada por inúmeras interferências, sujeiras visuais, oscilações de tonicidade. A clareza do gesto possui maior precisão de comunicação ao se eliminar o desnecessário, o excesso, os defeitos.

O processo de purificação gestual se desenvolve com o princípio da economia de esforço. Expressar com os movimentos essenciais, o mínimo para se

obter o máximo de clareza, conduz a certa abstração, uma vez que, ao se tomar o mínimo de elementos, se toma os elementos mais característicos, específicos e necessários, pois eles bastam e são suficientes. Isto em nada significa mecanizar o movimento, apenas deixá-los ser plenos e justos.

Refletindo sobre a máscara neutra, Jean Dasté (1977) esclareceu que ao mesmo tempo em que há uma simplificação dos gestos, há uma espécie de potencialização, e isso permite avançar a um ponto mais extremo do sentimento a ser expresso, dando-se a esta expressão uma dimensão maior do seu gesto.

Também o ritmo dos gestos e dos deslocamentos pelo espaço ganham potência. Embora, o rosto recoberto com um lenço aparentemente não tenha uma face que indique a direção do olhar, exige-se do corpo como um todo que ele dê clareza direcional para que sua intensão se torne aparente. Assim, também o dimensionamento do espaço pode ser manifesto e ser percebido e, portanto, explorado pela dramaturgia. Com o mascaramento, as atrizes de OCO podiam conduzir o público a perceber com mais potência as qualidades do espaço e explorar as dimensões e amplitudes, pois era o corpo todo que se elavava e abria para ver o horizonte longínquo ou ele todo que se fechava e contraía para um ponto diminuto do palco.



Figura 5: Embora o material da máscara tivesse certa transparência, conforme o ângulo da luz, a máscara poderia dar a impressão de ser opaca revelando apenas alguns volumes do rosto. Foto: Daniel Patire Faria.

A atriz, com o rosto neutralizado e no silêncio, é ainda mais desafiada a criar níveis de atenção para conduzir o espectador, exigindo-se dela um engajamento de sinceridade e autenticidade, pois, ao espectador, todos os gestos ficam evidenciados. O rosto e a palavra podem trair e se oporem a atitude expressa pelo corpo. Mas desprovidos de ambos, a simulação de um sentimento se evidencia como falsa. As atitudes corporais se tornam essenciais para a comunicação e se o corpo como um todo não estiver integrado, esta traição de uma parte do corpo enfraquece toda expressão. Não se finge o tônus muscular: ou há ou não há. É preciso, portanto, uma entrega à ação presente para que ela tenha autenticidade.

O presente é o tempo da ação da máscara silenciosa que nem verbaliza por palavras nem por gesticulação usando sinais com as mãos. Sem estas formas de comunicação, não há como criar projetos para o futuro e nem mesmo discutir o passado, pois não há como estabelecer conjecturas hipotéticas futuras ou buscar o passado na memória. Há o presente e o sentimento do presente. Há um estado de alma presente. Enquanto uma decisão não for tomada, permanece a angústia ou a incerteza e se evidencia a maneira como se lida com ela. Resta apenas a experiência direta, o presente no qual se está. Ao espectador a quem nada é dito, resta observar, perceber e intuir sobre o que vê.

A máscara sem face provoca uma despersonalização das personagens, tornando-se significativamente silhuetas que tendem a serem vistas com um aspecto maior de universalidade, personagem de síntese humana. Todos estes aspectos não são exclusivos de OCO, pelo contrario, são aspectos observados por diversos pesquisadores e referidos em diversas publicações que tratam sobre a utilização da neutralização do rosto com máscaras neutras ou lenços no processo do trabalho atoral.

No caso das máscaras de OCO, um aspecto interessante que pudemos constatar foi que a máscara gerou experiências distintas aos espectadores. Sua semi-transparência permitia a quem estava mais próximo ao palco entrever alguns volumes e traços do rosto e, portanto, expressões, algo que à distância era muito menos perceptivo. Também o tecido, por sua maleabilidade, criava dobras e rugas que remetiam por vezes a dobras de pele, criando também sensações. Assim, assistir o espetáculo próximo ao palco trazia uma experiência de outra ordem de quem assistia mais do fundo da plateia.

O entrever do rosto completamente coberto trouxe, para alguns, certa angústia de asfixia, algo que se potencializava em várias cenas nas quais a respiração das atrizes era audível. Também as personagens vivenciavam situação que as impediam de respirar livremente, estabelecendo-se diferentes camadas nesse aspecto.

Embora as personagens não falassem, elas respiravam e estas respirações compuseram a dramaturgia da peça e as máscaras de OCO contribuía para que esta sonoridade fosse claramente audível. Diferentes dinâmicas da respi-

ração foram exploradas no espetáculo, da ampla e relaxada, ao susto, à dor, ao sufocamento, à voz silenciada que culminou ao final, na única presença da voz manifesta como um grito profundo incontido. A máscara de OCO, portanto, não era silenciosa.



Figura 6: A expressão do rosto pode ser percebida na proximidade do olhar. A respiração pode ser sonora e o grito romper com o silêncio. Foto: Daniel Patire Faria.

Além das máscaras das personagens principais, duas variações da máscara ainda foram utilizadas: para o “outro povo” e para os não-personagens.

A história de OCO se passa entre seres de uma mesma comunidade (ou clã) que se vê impelida a uma viagem de fuga sem um destino certo. Mais ao fim do espetáculo, aparecem outros três seres com aspectos parecidos entre si e com alguma relação com a população inicial. A mesma base de máscara neutra de tule com elastano foi adotada, distinguindo-se em dois elementos: a cor do tecido e o elemento unificador do trio. Adotou-se então o tom verde escuro do tecido e uma espécie de peruca de malha que cobria a cabeça inclusive os olhos. Este elemento foi escolhido por potencializar os movimentos principais realizados na cena por estas personagens, que era de se curvar e reerguer e giros rápidos da cabeça. O mesmo tipo de elemento foi utilizado sobre o corpo podendo estabelecer-se correlações com pelos ou vestes.



Figura 7: A variação da máscara original caracterizando outro povo. Foto: Handreowyllyann Leonn Brasil Pereira Lopes

O terceiro tipo de máscara visava uma neutralidade maior das atrizes. OCO foi concebido de maneira que as atrizes, além de representar personagens, também estariam em cena desempenhando outras funções como manipular bonecos, mover objetos de cena e compor cenário. Para todas estas situações, foi proposto um figurino de não-personagens que descaracterizava a individualidade. A malha base foi também utilizada na cabeça, deixando apenas o rosto recoberto como o tule elástico, sem elementos adicionais. Com isto, pretendeu-se estabelecer um acordo com o público de se perceber de maneira diferente estas presenças corporais em cena. A manutenção de uma área de rosto era relegada apenas à funcionalidade de possibilitar às atrizes a ver e a respirar.



Figura 8: Neutralização maior das atrizes para o desempenho de outras funções em cena. Foto: Handreowyllyann Leonn Brasil Pereira Lopes.

Na atuação em cena, as atrizes também passaram a ter uma experiência contemplativa ou meditativa. Com o rosto coberto, em silêncio, e com diminuição da capacidade de ver, em vários momentos elas atuavam com os olhos fechados. Isto trouxe a necessidade de estarem em sintonia apurada entre si, pois não conseguiam se comunicar durante a cena nem mesmo pelo olhar. Era pela percepção e projeção da presença que poderiam se conectar.

Em nenhum momento do processo, houve qualquer sacralização ou ritualização no trabalho de atuação ou na utilização da máscara. Todo processo de OCO foi sempre objetivo, como proposto por Jacques Lecoq². Os aspectos sempre remarcados por diversos teatristas que utilizam a máscara silenciosa como recurso pedagógico, de que essa máscara conduz a um estado diferente de percepção e de elaboração mental de quem a usa, também se percebeu no processo de OCO. Mas isto não corresponde a um estado alterado de consciência em sentido místico. Havia, de fato, um isolamento no interior da máscara. Este tema também era o tema de OCO. De certa maneira, o drama das personagens de se sentirem isoladas era também o drama das atrizes ocultadas pelas máscaras.

Considerações finais

OCO engendrou diversas linguagens artísticas criando um espetáculo de significativo impacto visual. Nesse espetáculo, foram exploradas diversas maneiras de construir uma dramaturgia visual. Em depoimentos espontâneos de pessoas do público (entre amigos e desconhecidos), seja pessoalmente ou por redes sociais, os aspectos que tiveram mais envolvimento com um e outro forma bastante variados. As máscaras foram referidas por vários como algo que instigava, perturbava ou envolvia.

No presente artigo, busquei apresentar algumas considerações sobre a neutralização do rosto e repercussões corporais. Do ponto de vista plástico, apresentei aspectos sobre as escolhas pelo figurinista e pelo diretor, considerando as orientações dos preparadores corporais, do elenco e do iluminador.

Máscaras também foram sugeridas pelo teatrista Antonin Artaud (1993) como um recurso que possibilitaria a criação de um teatro que privilegiaria a imagem ao texto. O Teatro da Crueldade proposto por Artaud, encontraria na dra-

2 É possível conferir procedimentos de Jacques Lecoq na relação com a máscara neutra em registros fílmicos como presentes em: *Autour de Jacques Lecoq*, compilação de diferentes conferências-demonstração feita por Lecoq ao longo de sua vida (https://www.youtube.com/watch?v=RrzNKu_VU2o); na conferência de 1992 (Festival Latinoamericano de Mimo organizado pela Asociación Argentina de Mimo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=65CEM-qNASQw>); na conferência do Festival de Wilhemsblad, de 1971 (<https://vimeo.com/20490775>); e no documentário *Les corps poétique* (<https://vimeo.com/30484451>).

matúrgia visual um caminho de potência para agir sobre o espectador para além de um entendimento racional da cena, tocando camadas mais profundas e inconscientes. Artaud sem dúvida foi um fundamento que instigou a criação de OCO, no Brasil de 2019.

Referências

ALBERTI, Carmelo; PIIZZI, Paola (Orgs.). *Museu Nacional da Máscara: a arte mágica de Amleto Sartori e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013.

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

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CESCONETTO, Luciana. A utilização da máscara neutra na formação do ator. *Revista Urdimento*. v. 4, p. 55-69, 2002. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002055/0> Acesso em: 24 out. 2020.

COPEAU, Jacques. *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*. Paris: Gallimard, 2000.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, ano 1, v. 1, p. 25-51, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025> Acesso em: 24 out. 2020.

COSTA, Felisberto Sadino da. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. *Revista Sala Preta*. v. 6, p. 71-78, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57295> Acesso em: 24 out. 2020.

DASTÉ, Jean. *Voyage d'un comédien*. Paris: Stock, 1977

DANI, Sandra. A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator. *Revista Porto Arte - Artes visuais*, v. 1, n. 1, p. 83-90, 1990. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27326> Acesso em: 24 out. 2020.

FALEIRO, José Ronaldo. Copeau e a máscara. *Revista Urdimento*, n. 12, p. 101-110, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009101> Acesso em: 24 out. 2020.

FRANCA, Camila Lins. *Teatro e educação: a máscara como experiência formadora* 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2017. Disponível em: http://www.uel.br/pos/ppedu/images/stories/downloads/dissertacoes/2017/FRANCA_-_Camila_Lins.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

FREIXE, Guy. *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe. siècle*. Montpellier: L'Entretemps, 2010.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. *Revista Moringa: Artes do espetáculo*, v. 1, n. 2, p. 69-76, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/7539> Acesso em: 24 out. 2020.

INÁCIO, Leonardo Augusto Alves. Jacques Copeau e a máscara inexpressiva. *Revista Travessias*. v. 8, n. 2, p. 166-172, 2014. - <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9632> Acesso em: 24 out. 2020.

KAMLA, Renata Ferreira. “*Um olhar por meio de*”: máscaras, uma possibilidade pedagógica. 146 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22092015-112003/publico/RENATAFERREIRA_KAMLAVC.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LINARES, Fernando Joaquim Javier. A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8FHP2A/1/fernando_joachim_javier_linares_disserta__o_.pdf Acesso em: 24 out. 2020.

LOPES, Elisabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. 368 f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

LOPES, Elisabeth. A magia das máscaras: o ator e seu duplo. In.: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton (Org.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 27-55.

MACHADO, Vinicius Torres. *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*. 149 f. Dissertação (Mestrado em artes Cênicas) –

Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27102010-141326/pt-br.php> Acesso em: 24 out. 2020.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza Revista. A máscara como base para o treinamento do aluno-ator. *Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 6 n. 2, P. 142-157, 2019. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/46322 Acesso em 24 out. 2020.

SACHS, Cláudia Müller. *A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual*. 2004. 161 f. Dissertação (Mestrado em Teatro). Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SACHS, Cláudia Müller. *A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator*. 2013. 224 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. *Revista Urdimento*. v.2, n.32, p. 279-304, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279> Acesso em 24 out. 2020.

SILVA, Ipojucan Pereira. *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*. 221 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01062015-160328/pt-br.php> Acesso em: 24 out. 2020.

WRIGHT, John. The masks of Jacques Lecoq. In.: CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph (Org.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. London; New York: Routledge, 2002. p. 71-84.