

O MOVIMENTO A PARTIR DO JOGO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA NA ENCENAÇÃO AUSÊNCIA

THE MOVEMENT FROM THE PLAY OF EXPRESSIVE MASK IN THE "ABSENCE" SPECTACLE

Gabriel Ângelo de Luna SILVA¹

RESUMO

Este artigo visa refletir sobre o processo de encenação Ausência, projeto desenvolvido na disciplina Processo de Encenação I, pelo Grupo de Pesquisa Ritmo do Ator e da Atriz na Cena Teatral dentro do Programa de Iniciação Científica - PIBIC/URCA. A pesquisa encontrou nestes três espaços possibilidades de estudos, discussões e experimentações, tendo como propulsor o estudo do movimento. Partimos da confecção e experimentação de máscaras, buscando entendê-las como objetos propositores da cena, bem como a análise do material colhido a partir dessa proposição. Tratou-se, portanto, de extrair destas práticas de trabalho um caminho que nos possibilitasse a criação e experimentação do movimento, a partir do jogo com a máscara expressiva. Posteriormente, estudamos cada micro movimentos contidos nessas criações e, a partir destas reflexões, pudemos desenvolver um resultado cênico, Ausência, que carrega em si o que foi discutido nessa pesquisa. Os principais autores que fundamentaram a pesquisa bibliográfica foram Jacques Lecoq (1921-1999) e Vsevolod Emilevitch Meyerhold(1874-1940).

Palavras-chave: Movimento, máscara expressiva, Meyerhold, LeCoq.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the process of staging Absence, a project developed in the discipline Process of Staging I, by the Rhythm of actor and actress research group in the Theatrical Scene within the Scientific Initiation Program - PIBIC/URCA. The research found in these three spaces possibilities of studies, discussions and experiments, having as a driving force the study of movement. We start from the making and experimentation of masks, seeking to understand them as objects that are the objects of the scene, as well as the analysis of the material collected from this proposition. It was, therefore, to extract from these work practices a path that would enable us to create and experiment with movement, from the game with the expressive mask. Subsequently, we studied each micro movements contained in these creations and, from these reflections, we were able to develop a scenic result, Absence, which carries in itself what was discussed in this research. The main authors who founded the bibliographic research were Jacques Lecoq (1921-1999) and Vsevolod EmilevitchV Meyerhold(1874-1940).

Keyword: Movement, expressive mask, Meyerhold, Lecoq.

¹ Gabriel Ângelo é ator, encenador e produtor cultural, graduado em Teatro pelo Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau/URCA. Iniciou em 2011 suas atividades no Teatro por meio do NEET - Núcleo de Estudos e Experimentos Teatrais, na Unidade SESC de Juazeiro do Norte/CE, com orientação do ator/diretor/professor Vanderley Peckovsk. É integrante ativo do Grupo de Pesquisa Ritmo da Atriz e do Ator na Cena Teatral e RITMAR, ambos mediados pela Professora/Artista/Pesquisadora Dra. Andréia Paris. É membro do Laboratório de Encenação Performativa e um dos fundadores do Espaço Casa Tempo.

O MOVIMENTO A PARTIR DO JOGO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA NA ENCENAÇÃO AUSÊNCIA

A pesquisa realizada passa metodologicamente por estudos bibliográficos e práticos. Nos estudos bibliográficos, cabe uma breve reflexão sobre dois autores: na primeira parte desta escrita trataremos da influência do pensamento de Jacques Lecoq (1921-1999) para nos ajudar a refletir sobre a utilização da máscara e as leis dos movimentos; depois abordaremos sobre Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), especificamente para abordar questões sobre a análise dos movimentos. De início abordaremos sobre as questões poéticas da encenação Ausência, com a finalidade de situar o/a leitor/a no objeto de estudo.

AUSÊNCIA

Ausência foi um experimento cênico resultado do diálogo entre três territórios: a disciplina Processo de Encenação I², o Grupo de Pesquisa Ritmo da Atriz e do Ator na Cena Teatral e das reflexões enquanto bolsista PIBIC/URCA. Participaram do elenco e das experiências que fundamentam esta pesquisa as atrizes Gisele Lua e Kelliane Muller e os atores Jeferson Vieira e Thiago Gomes³. Temporalmente o processo se deu no ano de 2017, entre janeiro e maio, tendo como datas de estreia 27 e 29 de maio. No decorrer do artigo o/a leitor/a encontrará alguns Qr Code⁴, que são códigos de acesso rápido. Os códigos lhe direcionarão para matérias depositadas em mídia digital que compreendemos ser de fundamental importância para o entendimento desta escrita. É uma forma de aproximar o/a leitor/a do objeto de estudo deste trabalho.

A reflexão geradora do processo surge primeiramente do nosso contato com o ambiente virtual, mais precisamente da relação corpo e tecnologia. Concomitantemente a nossa realidade, estamos rodeados pelo espaço virtual ao qual temos acesso através de aparelhos celulares, computadores, notebooks e óculos de realidade aumentada. Por meio destes, temos acesso às redes sociais, dentre as quais podemos citar o *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Tinder*. Todos são ambientes de interação por meio dos quais estabelecemos contato, ambientes facilitadores/geradores de encontros e paqueras. É também um espaço em que podemos compartilhar, curtir e comentar sobre diferentes conteúdos⁵.

Para pensar a relação com o ambiente virtual foi fundamental o contato com o seriado britânico **Black Mirror**, em especial o episódio 2 da segunda temporada: *White bear*⁶. A série teve sua primeira exibição em dezembro de 2011 na *Channel 4*, escrita por Charlie Brooker, escritor, roteirista e humorista inglês. O episódio em questão traz a reflexão da espetacularização e a prisão tecnológica na qual estamos inseridos/as. Por se tratar de uma obra de ficção, a realidade tratada pode parecer distante, porém, se nos lançarmos à reflexão sobre nossa realidade, nossas relações com a tecnologia, poderemos observar que essa ficção científica vem tratar de muitas questões enfrentadas atualmente. No artigo intitulado *Black Mirror - a modernidade líquida e a prisão tecnológica de White Bear*, o autor Guilherme da Costa (2016) nos apresenta uma pequena descrição do episódio:

2 Disciplina prática do Curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri/URCA.

3 Graduados/as e Graduandos/as do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, URCA.

Todos/as pertencem a grupos e coletivos diferentes e nossos encontros se deram em virtude da encenação.

4 Os Code Qr lhe direcionará a uma página na web, a um vídeo no youtube, etc. Para ler o código será necessário um leitor, caso não tenha siga as instruções a seguir: abra a Play Store (loja de aplicativos), faça uma busca por "leitor de código Qr", escolha um de sua preferência e instale. Abra e posicione a câmera sobre o código, como se fosse tirar uma foto.

5 No período de pandemia do Covid-19, se tornou um importante espaço de interação, haja vista as restrições de isolamento e quarentena em que o mundo vive.

6 Urso Branco, numa tradução livre.

White Bear, apesar de ser ambientado em uma época atual, é a representação de uma realidade paralela. Realidade esta que está situada em um universo que crê em um sistema penal arcaico, que defende que a forma de punição mais adequada para algum crime é fazer com que o criminoso reviva o mesmo que imputou às suas vítimas. Apesar desse sistema de punição, essa sociedade é moderna, tecnológica. Esse é o caso de Victoria (Lenora Crichlow), o foco central do episódio, que está sendo punida, acusada de um crime em que foi considerada cúmplice por nada ter feito pela vítima e apenas ter filmado o ato hediondo com seu celular. A punição determinada à Victoria pelo juiz é equivalente ao crime: arma-se então uma espécie de reality show em uma cidade cenográfica e Victoria – sem memória, parte da pena imputada – pode experimentar o horror de ser filmada enquanto é perseguida por pessoas mascaradas que tentam matá-la e espectadores que nada fazem por ela, além de apenas presenciar e registrar a angústia da ré. (COSTA et al., 2016, p. 05).

A breve sinopse do episódio *White Bear* apresenta o relato do julgamento de Victoria, ao mesmo tempo que retrata os/as espectadores/as como pessoas comuns que filmam sua perseguição. Essa imagem dos/as espectadores/as, posicionados com seus celulares, apenas observando e transmitindo através de seus aparelhos, nos fez refletir sobre nossa condição de passividade diante de situações cotidianas e trágicas. Foi a partir destas reflexões e das possíveis leituras das imagens que iniciamos, assim, nossos trabalhos práticos junto dos/as atores e atrizes. Optamos por considerar essas imagens como fundo poético, conceito usado por Jacques Lecoq, e que consideramos no estudo da movimentação cênica em *Ausência*.

O conceito de fundo poético⁷ nos permitiu criar uma analogia com as imagens poéticas que alimentaram a criação da encenação *Ausência* e ajudou na criação de um repertório de materiais expressivos. Em nosso caso, buscou-se criar referências que fossem comuns a todos/as, como a presença do seriado britânico *Black Mirror*. Para Lecoq o fundo poético:

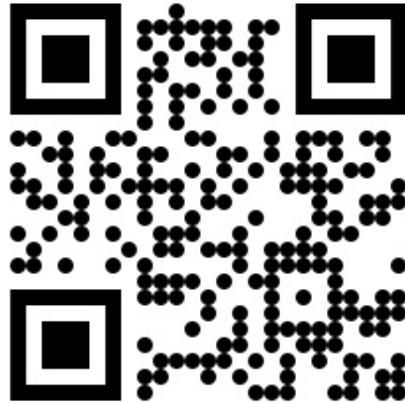
Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação. (LECOQ, 2010, p.82).

Neste sentido, o conceito de fundo poético nos ajudou a pensar o território temático da encenação⁸, que juntamente aos treinamentos possibilitaram a criação. Tudo isso se tornou material solicitado no jogo com as máscaras.

⁷ Sobre fundo poético, termo que apropriamos para alimentar o imaginário poético do elenco. Podemos citar a figura do/a humanoide, séries, imagens, entre outros.

⁸ Vale ressaltar que a encenação busca refletir a relação homem/mulher e tecnologia.

Qr Code 1 - Vídeo gravado do experimento
cênico Ausência



JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq foi uma referência importante para a tessitura deste artigo e achamos necessário fazer algumas considerações sobre o mesmo. Lecoq tornou-se um importante pedagogo do teatro com a fundação da sua *École Internationale de Théâtre*, em 1956, em Paris. Desde muito novo, Lecoq praticava ginástica e foi através dela que sua trajetória no teatro iniciou. Observava e ia tomando consciência das movimentações que os atletas executavam, principalmente a “geometria”⁹ dessas ações. Essa experiência foi fundamental para edificar o seu pensamento pedagógico no teatro, cuja estrutura curricular está organizada em dois anos, divididos em dois momentos: no primeiro ano, o estudo a respeito da improvisação e suas “regras”¹⁰; no segundo ano, “a técnica dos movimentos e sua análise”. Além da experiência com a ginástica, Jacques Lecoq se inspirou em outras manifestações/linguagens artísticas como a *Commedia dell’Arte*, o melodrama, os bufões, a pantomima, os *clowns* e a tragédia para idealizar sua pedagogia.

Percebemos que a organização da pedagogia da escola de Lecoq tem o objetivo de criar bases para que o ator e a atriz possam criar seus próprios procedimentos de construção da cena teatral. O destaque de seu método é o estudo do movimento. Para Lecoq (2010), o movimento transcende o simples deslocar-se de determinado ponto a outro, contendo nele o fundo dinâmico, um conjunto de matrizes contidos/percebidos ao movimentar-se. Se observássemos através de uma lente de aumento um dado movimento criado e dilatássemos nossa percepção acerca dele, perceberíamos seu ritmo, oposições, alternâncias, ação, reação, os equilíbrios e desequilíbrios contidos nele. É esse conjunto de elementos que Lecoq chama de fundo dinâmico do movimento. Assim, em seus estudos, o pedagogo propõe que, ao mover-se, o aluno e a aluna devem apreender os elementos que compõem a escritura do movimento cênico no espaço. Sobre este ponto, Lecoq afirma:

9 Lecoq, aos 17 anos, ingressa numa “turma de academia de ginástica”, espaço no qual lhe possibilitou a observação do movimento. Ele notou no movimento “nas rotações en avant, nas barras paralelas e na barra fixa a geometria do movimento. [...]” (LECOQ, 2010, p.27).

10 Exemplo disso é considerar a reinterpretação e interpretação (LECOQ, 2010, p. 59) ao trabalhar com a improvisação. Nesse sentido a reinterpretação aborda a improvisação como restituição dos fenômenos vividos (lembranças ou imaginárias) sem a preocupação primeira do público. A interpretação difere da anterior, por considerar que o/a ator/atriz esteja consciente tanto do espectador, como também da “dimensão teatral”, do “tempo”, “duração”, “espaço” e “forma”.

Ao lado da improvisação, a segunda grande pista da escola diz respeito à análise dos movimentos. O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito. O fundo dinâmico do meu ensino está constituído pelas relações de ritmos, de espaços e de forças. O importante é, a partir do corpo humano em ação, reconhecer as leis do movimento: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação e reação. (LECOQ, 2010, p.50).

Perceber que existia essa preocupação, por parte do autor, na plasticidade e na dinâmica do movimento, gerou reflexões importantes no processo de encenação de *Ausência*, influenciando a parte prática da pesquisa e contribuindo na organização dos encontros específicos para se explorar, estudar e trabalhar o corpo do elenco, sensibilizando-o para o movimento. Esse processo foi fundamental antes mesmo do contato com as máscaras, já que o ato de experimentá-las demanda uma necessidade corporal no qual todo o corpo é solicitado ao jogo.

Outro grande percurso desenvolvido por Jacques Lecoq é o trabalho com as máscaras, que nesse artigo se restringe às “expressivas”. São consideradas expressivas as máscaras larvárias, máscaras de caráter, máscaras utilitárias, entre outras. As máscaras expressivas são muitas e como o próprio nome diz, elas “impõem” uma carga de interpretação muito forte. Por se tratarem de máscaras inteiras, ou seja, com todas as extremidades do rosto cobertas, o/a ator/atriz não utiliza a fala, exigindo maior presença dos gestos e das movimentações¹¹. Pensar a utilização deste objeto como maneira de alcançar um corpo presente, que se desenvolve a partir do jogo e na relação com a máscara, demonstra uma preocupação, por parte do pedagogo, com o movimento e não apenas com o caráter psicológico da personagem. Essa informação foi fundamental para as reflexões iniciais dessa pesquisa.

Ao pensar a cena pelo viés do corpo, em jogo com a máscara, Lecoq trabalhou com seus alunos e alunas uma metodologia na qual o texto perde sua centralidade e os movimentos passam a ser um grande significante. E a máscara possibilita justamente esse objetivo, já que trata do processo inverso da interpretação psicológica, como escreve Lecoq:

“[...] nunca ataca de frente: ele, primeiro, segue as linhas oblíquas e as curvas propostas pela máscara; em seguida, cede a sentimentos e emoções que acompanham esses movimentos. O personagem nasce, assim, da forma” (LECOQ, 2010, p. 94-95). Inquietos/as com esse pensamento, no processo de *Ausência*, buscamos preparar o elenco para o jogo com a máscara, o jogo das formas em que os atores e as atrizes eram convidados/as a criarem a partir desses estímulos. Para pensar o estudo do movimento, o processo teve como objeto propositor da criação cênica a máscara expressiva.

11 Vale ressaltar aqui, que estudos contemporâneos sugerem que as máscaras da *Commedia dell'Arte* dialogariam com o conceito de máscara expressiva. Isso pode transbordar um pouco a fala de Lecoq ao escrever que a “noção de máscara expressiva abrange a das máscaras larvárias, das máscaras-tipo, enfim das máscaras utilitárias, que, a priori, não são feitas para o teatro” (LECOQ, 2010, p. 94). Também completa que a “diferença das meias-máscaras da *commedia dell'arte*, as máscaras expressivas são máscaras inteiras, com as quais o ator não fala” (LECOQ, 2010, p. 94). Não é uma discussão que pretendemos levantar neste artigo, mas entendemos também as meias máscaras como expressivas, haja vista que as máscaras da encenação *Ausência* só cobrem metade do rosto e não recorremos ao recurso da fala, como é possível observar mais adiante.

V. MEYERHOLD

Outro autor estudado foi o encenador Vsevolod E. Meyerhold(1874-1940), ator do TAM (Teatro de Arte de Moscou), trabalhando com Constantin Stanislavski (1863.1938), em 1898, permanecendo até 1902. Retornando sua parceria com Stanislavski no Teatro Estúdio (uma extensão do TAM mais focada em novas formas de se pensar a concepção cênica) de 1904 a 1905. Experimentou e formulou ao longo de sua vida um teatro no qual o/a ator/atriz era convidado o tempo todo a ser criador, “tornando-o plenamente responsável por sua atuação, autor de seu próprio personagem” (PICON-VALLIN, 2006, p.26). Meyerhold propôs, assim, a emancipação e a autonomia criativa de seus/suas atores/atrizes. Picon-Vallin relata a importância facultada aos artistas e sobre isso escreve:

[...] O trabalho do ator é capaz de dar ao ator seu próprio texto, constituído de olhares, pausas, paradas, movimentos cênicos, gestos e procedimentos que lhe permitam dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes. Para adquiri-lo, o ator deve, num primeiro momento, voltar-se para fora do teatro, para o equilibrista ou para aquele que pratica o salto mortale [...], para o malabarista. [...] (PICON-VALLIN, 2006, p.28).

Notamos que os movimentos cênicos ganham aqui uma atenção especial, já que muitos dos esforços de Meyerhold eram de combater uma interpretação naturalista, até então predominante na Rússia pré-revolucionária. O movimento, então, foi um meio de estilizar a ação cênica e as formas ditas “para fora do teatro” passam a ser percebidas como potencial de ressignificação da cena. É compreensível como Meyerhold (SANTOS, 2002) acolhe determinadas manifestações populares, principalmente por emergir uma espetacularidade bem próxima ao que o diretor idealizava em suas encenações. Buscava encontrar em outras formas de manifestação teatral as bases para solucionar problemas referentes à prática, e para ele era fundamental não “negar” a forma de arte produzida até então¹².

O encenador russo, assim como Lecoq, acreditava na importância dos movimentos corporais, privilegiando muitas vezes uma interpretação que surge não a partir de impulsos interiores¹³, mas através de estímulos externos, ou seja, da própria plasticidade e forma do movimento. Isso nos leva ao ponto crucial da prática meyerholdiana, que trata da composição cênica: a decupagem do movimento. Com o intuito de ter mais consciência de sua movimentação, o/a ator/atriz meyerholdiano decupa-a, a fim de estudar cada parte presente neste.

As matrizes geradoras ou mesmo os elementos de confecção da ação cênica, podem ser entendidas como as bases com que o elenco poderá recorrer no momento da criação da partitura cênica. Sobre esses elementos de confecção, podemos citar o texto dramático, a linguagem da pintura, da escultura, da música, da Commedia dell'Arte, e ainda referências do teatro oriental, tais como o Nô, Kabuki e Ópera de Pequim¹⁴.

12 Sobre isso, ler **O Encenador Pedagogo** da pesquisadora Maria Thais Lima Santos, na página 45.

13 Em uma interpretação interior o/a ator/atriz está sensibilizado por motivos psicológicos.

14 Sobre os elementos de apoio para confecção de ações ou frases de movimento, ler “O Ator Compositor” de Matteo Bonfitto (2011), na página 97.

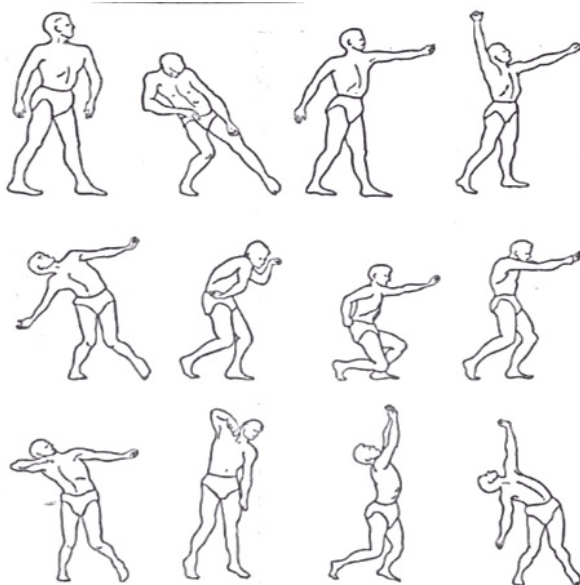
Segundo Matteo Bonfitto (2011, p.43), esse estudo levou Meyerhold a desenvolver a criação da Biomecânica, cujas bases foram sendo construídas a partir das experiências que foi obtendo no estúdio da rua Borondiskaia, entre os anos de 1913 e 1917. Porém, a nomenclatura “Biomecânica” só surge efetivamente em 1922, com o objetivo de ampliar a consciência do/da ator/atriz acerca de suas potencialidades psicofísicas no processo de criação cênica. Pensado como “sistema de composição”, a Biomecânica, para Meyerhold, parte do seguinte processo/zonas: pensamento – movimento - emoção – palavra e/ou pensamento – palavra - movimento – emoção. Esse esquema pode ser interpretado por duas perspectivas: a primeira partindo do pensamento para palavra e, a segunda, o pensamento que leva à geração do movimento, transformando-o em palavra-movimento. Esse esquema nos leva a ação, que para Maria Thais Lima Santos, Meyerhold entende-a como:

A idéia [sic] de ação era compreendida como a expressão do corpo, a pantomima, e engloba o gesto, o movimento, a dança, ou seja, a linguagem criada pelo movimento, pela expressão do ator em situação cênica e que denominou jogo do ator. (SANTOS, 2002, p.45).

Na Biomecânica de Meyerhold, cada exercício parte de “temas” ou ações, como por exemplo arremessar uma pedra ou atirar uma flecha. E estes exercícios objetivam compor uma “frase” tecida por movimentos. A respeito disto Andreia Paris escreve:

[...] Estes temas eram desenvolvidos por meio do estudo da movimentação e gestual que seria mais interessante e eficaz para contar esta “pequena história” sem a necessidade do uso da palavra. [...] A ‘frase’ de movimento, ou seja, a ‘unidade mínima estrutural’ é a decomposição do desenho do movimento no tempo e no espaço. (PARIS, 2010, p.50).

Figura 1 - Poses pensado na Biomecânica de Meyerhold, referente ao tema “arremessar a flecha”



Fonte - A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral de Eugenio Barba e Nicola Savarese

Trata-se, também, de trabalhar o desenvolvimento da ação a partir de alguns vetores: *otkaz*, *passil*, *totchka* e *tormoz*. O primeiro é relativo a uma ação preparadora, aquela que antecede a “ação principal”. Também tem o significado de “recusa” dado que, geralmente, o *otkaz* se apresenta como uma ação contrária a ação principal. Já *passil* é o movimento principal, ou “todo o desenho do movimento que objetiva a realização da ação” (PARIS, 2010, p. 50-51). *Totchka* é, entre os conceitos anteriores, o ponto final e o *tormoz* o “freio”, o controle no desenvolvimento e finalização das ações¹⁵. É possível observar os conceitos na imagem abaixo:

POSSÍVEIS DIÁLOGOS

A análise do movimento neste trabalho foi abordada a partir do diálogo dos dois autores tratados aqui. Quando se trata do movimento e de gesto, ao nosso ver, Lecoq e Meyerhold parecem convergir/compartilhar de um mesmo pensamento: o movimento é a expressão primeira do/da homem/mulher e possui uma estrutura complexa de composição. Despertar uma consciência na movimentação é, portanto, fundamental para todas as partes; o ator e a atriz possuem como matéria prima principal seu corpo; ambos constroem a partir de uma experiência com outras formas de se produzir teatro, organizando uma estrutura que dá bases ao elenco; o movimento tem grande importância no processo criativo.

Ressaltamos que tais aprofundamentos teóricos nascem da prática e não se esgotam. Isso demonstra, neste caso, a necessidade de um processo na pesquisa. Esses estudos foram fundamentais para nortear uma primeira etapa da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO

Retomaremos, neste ponto da escrita, o processo criativo de *Ausência*. Para facilitar a compreensão do artigo, optamos pelo recorte de exercícios cênicos desenvolvidos por todo o elenco, mas nos restringiremos, em alguns momentos, apenas a movimentação criada pela atriz Kelliane Muller¹⁶, junto à máscara expressiva. Não negamos, entretanto, todos os outros elementos influenciadores da cena, tais como: sonoplastia, cenografia, iluminação, os/as demais artistas, entre outros. Contudo, refletir sobre essas questões demandam outras escritas.

Quando pensamos em trabalhar com a máscara e o estudo do movimento, sabíamos que o primeiro passo seria desenvolver, junto ao elenco, exercícios pré-expressivos que estudassem o corpo a partir de uma fragmentação. Acreditávamos que dessa forma as possibilidades de um corpo mais vivo e expressivo surgiria. Por isso, optamos, num primeiro momento, por exercícios sensibilizadores das articulações do corpo, cuja fonte de pesquisa para reflexões foi a dissertação da artista-pesquisadora Andreia Aparecida Paris (PARIS, 2010, p.122). Este procedimento foi fundamental para a experimentação minuciosa de cada parte do corpo, com o intuito de conhecer e sensibilizar os atores e atrizes para a utilização da máscara. O uso desta, acarreta por si, a observação contínua do corpo, pois ao entrarmos no território do movimento, e não da palavra, as partes do corpo ganham ênfase no espaço cênico. Para Lecoq, ao utilizar a máscara, os movimentos e os gestos produzidos pelo/pela interprete aumentam ou diminuem. “O olhar, tão relevante no jogo psicológico, é substituído pela cabeça e pelas mãos. Estes, a partir daí, adquirem uma importância muito grande. [...]” (LECOQ, 2010, p.100).

Desse modo, idealizou-se para o encontro do dia vinte de março de dois mil e dezessete a seguinte sistematização de jogo: conduzir o exercício para a sensibilização de cada parte do corpo a partir das articulações, levando o jogo para uma exploração das angulações: posição de base, cabeça 90º esquerda-cima/esquerda-baixo, direita-cima/direita-baixo; tronco 90º esquerda/direita, quadril 90º esquerda-cima/esquerda-baixo/direita-cima/ direita-baixo. A priori, como faria um/uma diretor/a e/ou preparador/a do elenco, íamos dando as indicações, estimulando-os/as a brincar com as variações. Em seguida, indicamos que explorassem todas as possibilidades possíveis de variações de forma livre, procurando deixá-los/as cada vez mais fluidas. Após experimentar, todos/as selecionaram movimentos, como uma espécie de material que poderia vir a ser solicitado.

Figura 2 – Sequência de movimentos no exercício de sensibilização das articulações (Tiago Gomes, a direita, Kelliane Muller no centro e Gisele lua a esquerda) - 02/03/2017 com os/as artistas Gisele Lua, Kelliane Muller e Thiago Gomes)



Fonte – Acervo pessoal de sala de ensaio

O trabalho com as articulações serviu de ponte, num primeiro momento, para o jogo com as máscaras. Após brincar com o corpo, introduzimos as máscaras, segundo momento fundamental na criação, como um primeiro contato para aproximá-los/as do objeto que passamos a explorar nos ensaios. Para esse momento, seguimos o pensamento de Lecoq:

A primeira lição é a descoberta do objeto. Começo mostrando a máscara. Para poder senti-la, os alunos a tocam, põem no rosto, experimentam diversos gestos. Essa aproximação é importante, pois, às vezes, essa máscara provoca reações surpreendentes no primeiro contato: alguns têm sensação de sufocar, não a suportam no rosto; outros, um pouco mais raros, arrancam a máscara. [...]” (LECOQ, p.72, 2010).

Vale salientar que o jogo com a máscara ocorreu concomitantemente à construção da mesma. O jogo e os feedbacks que o elenco estabeleciam, implicaram em alterações significativas na estrutura física das máscaras. Como meio de aproximar o/a leitor/a da estrutura primeira das máscaras expressivas, escolhemos a sequência de imagens abaixo. A partir daí fomos, então, descobrindo sua forma inacabada¹⁷, suas limitações e quais corpos elas evocavam.

A primeira lição é a descoberta do objeto. Começo mostrando a máscara. Para poder senti-la, os alunos a tocam, põem no rosto, experimentam diversos gestos. Essa aproximação é importante, pois, às vezes, essa máscara provoca reações surpreendentes no primeiro contato: alguns têm sensação de sufocar, não a suportam no rosto; outros, um pouco mais raros, arrancam a máscara. [...]” (LECOQ, p.72, 2010).

Figura 3 - Atelier de construção da máscara (31/03/2017)



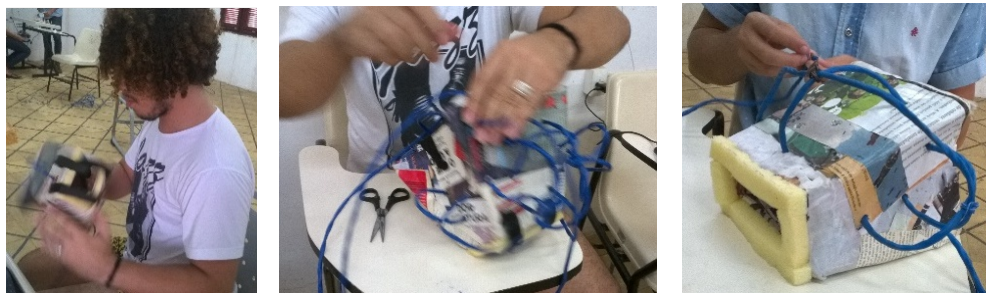
Fonte - Acervo pessoal

Figura 4 - Atelier (confeção das máscaras expressivas) - (07/04/2017)



Fonte - Acervo pessoal

Figura 5 - Atores Jeferson Vieira e Thiago Gomes confeccionando suas máscaras com restos de fios de internet. (21/04/2017)



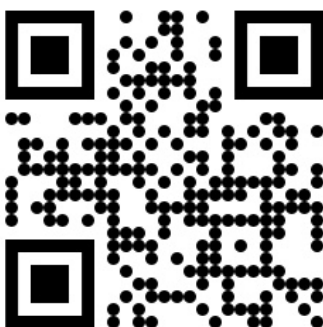
Fonte - Acervo pessoal

A partir dos movimentos criados no encontro do dia vinte de março¹⁸, estabelecemos outro jogo. Para este jogo com a máscara, pensamos em recuperar os movimentos criados a partir das angulações, cabendo aos atores/atrizes estabelecer uma relação entre a máscara, corpo e fundo poético. Este caráter de continuidade do processo nos provoca o tempo todo a voltar o olhar para os rastros, a fim de que se estabeleça bases concretas ao elenco.

18 Encontro citado mais acima, no qual trabalhamos angulações dos corpos através da fragmentação das articulações.

Essas bases¹⁹ se juntaram às angulações e geraram as bases para criação e/ou impulso criador. Seguimos trabalhando sob a mesma perspectiva no dia primeiro de abril, mas usando o improviso e o material já assimilado. Jogar com a máscara usando todos os elementos de apoio: angulações, a figura do/a humanoide, a sonoplastia experimental, ou melhor, com o “fundo poético comum” criado no decorrer dos encontros. Após um tempo experimentando, sugerimos ao elenco que selecionassem movimentos que posteriormente foram compartilhados com os/as demais. A partir dos movimentos criados em diálogo com as máscaras e no decorrer do processo, surgiram possibilidades de ações a serem estudadas e exploradas. O encontro nos possibilitou uma partitura a qual o/a leitor/a poderá ter acesso por meio do Code Qr abaixo.

Code Qr 2 - Link para o registro em vídeo da partitura



Quando se definiu um movimento que se transformou em uma partitura fixa, partimos para o estudo deste. Pontuamos que neste ponto reside um aspecto muito importante: o movimento. Sabemos que o movimento pode ser entendido como uma totalidade, esta que compõem inércias, deslocamentos, ritmos e impulsos. Então pensar em movimento através do nosso olhar é pensar no conjunto de camadas, buscando dilatar a compreensão do mesmo. Movimento é deslocamento²⁰ e, por consequência, escritura de algo no espaço. O movimento tece uma escritura que deve ser percebida pelo elenco. O movimento não é mecânico, mas pode sim, ser mecânico. Nesse ponto a grande questão que norteou a pesquisa foi: o/a ator/atriz tem tanta consciência de sua movimentação a ponto de se tornar capaz de intervir diretamente na mesma? Podemos, portanto, concluir que o estudo do movimento é o lugar do entre? Como primeira busca dessa consciência passamos a decupar nossas movimentações. Decupar²¹ no sentido de separar ou dividir um movimento em micro movimentos, a fim de estudá-los e entender sua mecânica, seu ritmo e seu impulso.

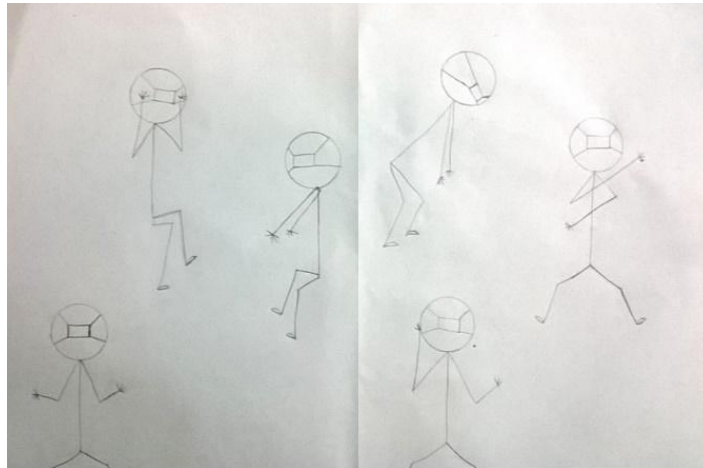
Para aprofundarmos nossa consciência sobre a própria movimentação, repetimos o movimento diversas vezes, em um ritmo o mais arrastado possível. A ideia era que o/a ator/atriz percebesse de qual local do corpo parte cada impulso do movimento e jogar com isso. Um exercício que facilitou o estudo foi desenhar a movimentação com uma sequência estabelecida, como mostra a imagem a seguir.

19 Entendida como um repertório individual de experiências com a técnica da máscara, em nosso caso em específico as angulações, triangulações, fundamentais para o jogo.

20 Para Lecoq (2010, p.50) o movimento não deve ser visto apenas como deslocamento, mas sim como dinâmica.

21 Lembrando que decupar é um termo do encenador Russo V. Meyerhold.

Figura 6 - Registro dos movimentos da atriz Kelliane Muller



Fonte - Acervo pessoal da atriz (Diário de bordo pessoal)

Nesse ponto retomamos os estudos sobre Meyerhold, pontuando algumas etapas a observar no estudo do movimento. Em sua tese, Yedda Carvalho Chaves, ao analisar documentos referentes à escrita e reflexão sobre o encenador russo, destaca “o ator empenhado no desenho do movimento” (CHAVES, 2001, p.43) e por consequência na “composição cênica” de suas ações. Pensar sobre isso, nos remete aos “elementos de confecção da ação”, que segundo Matteo Bonfitto, parte de alguns vetores:

[...]as três fazes da variação rítmica; a importância da reatividade do ator; a consciência da própria execução, a assimilação e incorporação na ação de elementos pertencentes a teoria musical; a importância da plasticidade; os recursos de dilatação e concentração da ação. (BONFITTO, 2011, p.97).

Sensibilizados/as por estes vetores, passamos, então, a estudar as movimentações a partir dos seguintes aspectos: primeiramente repetindo o movimento até que se criasse uma consciência de seu andamento, no que diz respeito ao impulso externo²². Trabalhar plasticamente a partitura, estudando cada micro movimentos, entendendo principalmente a dinâmica externa. De que local parte a movimentação? Qual ritmo? Em seguida experimentamos as variações rítmicas desses movimentos. Neste ponto destacamos a função organizadora que a sonoplastia exerceu, principalmente, na composição rítmica das partituras. Assim, os meios que utilizamos para compreender nossa ação foram:

1. Impulso: De onde parte a movimentação? Qual o impulso interno e externo da movimentação? Da coluna? Do quadril? Do nariz? Qual imagem preenche internamente a ação? O “fundo poético” pensado por Lecoq (2010, p. 50) nos contempla e nos ajuda a estudar a dinâmica do impulso interno. O/a ator/atriz tenta entender através da repetição do movimento qual impulso gera suas ações/movimentos. Analisando as imagens desenhadas por Kelliane Muller e o vídeo com a partitura, podemos notar que eles denotam alterações no eixo do corpo. Cada nova imagem/postura evidencia uma movimentação diferente e por consequência um impulso diferente. A primeira alteração é no eixo central da cabeça, sendo 90° esquerda-cima, 90° esquerda-baixo retomando à posição inicial. Depois Kelliane Muller fez o percurso inverso, cabeça 90° direita-cima, direita-baixo, voltando à posição inicial. O pé direito se desloca para trás e os cotovelos flexionam direcionando as mãos

2. Desenho do movimento²³: Nesse momento a atenção dada à repetição dos movimentos está no conjunto da ação, objetivando trabalhar os aspectos estéticos ou as geometrias dos movimentos. Segundo Andreia Paris (2010, p.50), poderíamos também falar de “unidade mínima estrutural” ou “a decomposição do desenho do movimento no tempo e no espaço”. Meyerhold decupa a partitura em *otkaz*, *passil*, *totchka* e *tormoz*. Trabalhamos com a ideia de micro movimentos. Trata-se de um mapeamento do movimento que nos ajudou a entender as partes constituintes, por exemplo, onde inicia, como é seu desenvolvimento e sua conclusão. Como exercício, voltaremos mais uma vez ao vídeo das partituras de Kelliane Muller e a cada novo movimento que ela realizar no tempo e no espaço, faremos uma contagem. Quando falamos em observar cada micro movimento, referimo-nos aos menores gestos, como uma mão que sobe até a cabeça ou o movimento de apenas um dos pés. Quantas micro ações contêm essa ação? Esse foi o exercício proposto para o elenco e visou uma compreensão do desenho do movimento.

3. Ritmo: Consideremos aqui que muitos dos exercícios de tempo e ritmo foram realizados no Grupo de Pesquisa Ritmo do/a Ator/Atriz na cena teatral. O trabalho com o ritmo em *Ausência* se deu por mediação da música e sonoplastia. Isso não é novo, considerando que Meyerhold utilizava-se de elementos da música como interferência rítmica nas ações. Pontuamos que foi fundamental a presença do sonoplasta, pois, à medida que movimento e som dialogavam, num primeiro momento como improvisado, iam se formando partituras e sonoplastias fixas. Assim como Jacques Lecoq, buscamos o trabalho com a música, “entramos em seu espaço, nós a agitamos, a puxamos, lutamos com ela. Para reconhecê-la, nós a incorporamos”. (LECOQ, 2010, p. 100). Para perceber essa relação indicamos que volte ao Qr Code do vídeo do exercício cênico e observe como os/as atores/atrizes dialogam com a sonoplastia.

A partir dessas bases fomos estudando o movimento e compondo as cenas de *Ausência*. O estudo do movimento neste trabalho foi fundamental, primeiramente no que diz respeito à lapidação das ações criadas pelo elenco; depois potencializado ao confrontar com a cena, ou seja, as ações confrontadas com o/a outro/a ator/atriz com quem se joga. E, por último, enquanto encenador que está em busca de um sistema que possibilite o estudo do movimento. Analisar as ações, portanto, é um caminho para se trabalhar a presença cênica dos/as atores/atrizes e, por consequência, toda a encenação a partir dos mínimos detalhes.

O QUE FICOU DOS RASTROS?

O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito.²⁴ (LECOQ, 2010,p.50).

Pontuamos autores que nos ajudaram a chegar a uma reflexão sobre o movimento. Reflexão essa embasada, principalmente, no fazer, ou seja, no se mover. Fazer com o corpo em movimento. Ao movimento deve-se dar o mesmo tratamento que se daria a uma fala, ou seja, pensar gráficos e formas de falar determinado texto, tons vocais, intenção da fala, para onde direciona a fala. Ou poderíamos pensar o movimento como uma partitura musical²⁵. Descobrimos que todo movimento parte de um impulso, seja interno ou externo, existe um desenho sendo feito no espaço. Percebemos, também, que muitas vezes o movimento pode soar mecânico ou não fluido. E que isso não é um problema, mas uma etapa que se passa.

A busca pela compreensão do movimento tornou-se, portanto, um objetivo que pretendemos sistematizar. Insistimos numa sala de ensaio em que o/a ator/atriz se observe e desenvolva uma consciência sobre seu próprio corpo. Partimos do pressuposto de que quanto maior consciência da movimentação, maior serão as chances de intervir de forma direta e concreta no mesmo. Por outro lado, o que ficou foi uma experiência, algumas imagens, outras filmagens, e quem sabe, talvez, uma consciência ampliada. Sem mais delongas, o movimento nunca se esgota, o movimento segue.

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHAVES, Yedda Carvalho. **A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator**. 2001. pp. 209. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral I**. Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean -Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. - São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PARIS, Andréia. **A escuta do sussurro: percepção e composição do ritmo no trabalho do ator / Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2010.**

PICON-VALLIN, Béatrice. “Apostila complementar ao livro” **A Arte do Teatro: entre a tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem. 2006.

_____. **A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda: Meyerhold e a Cena Contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

SANTOS, Maria Thais Lima. **O Encenador Pedagogo**. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

WHITE BEAR. 2ª Temp., epis. 02. Londres: Zeppetron, Channel 4, 2013. Série.