

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO NO CIBERESPAÇO E PROCESSOS CRIATIVOS EM ISOLAMENTO SOCIAL

Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 110 - 130, ago. 2021

E - ISSN: 2595.0347

# Entre a máscara, a casa, a tela: frestas para o encantamento.

**Livia Maria Vieira Pinto de Andrade Figueira (Tejas)**

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (Florianópolis, Brasil)



**Figura 1** – Demonstração de processo de pesquisa com máscaras expressivas aberta para público externo. Fonte: Arquivo da plataforma Zoom (gravação da aula pela autora).

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034701242021110>

## Entre a máscara, a casa, a tela: frestas para o encantamento<sup>1</sup>

Lívia Maria Vieira Pinto de Andrade Figueira (Tejas)<sup>2</sup>

**Resumo:** A paisagem instaurada durante o isolamento social para a prevenção do contágio pelo novo coronavírus revela o agravamento (ou a irônica metáfora) de um projeto de enclausuramento dos corpos e da sensibilidade que ocorre desde os primórdios da colonização e aqui, inspirada pelas ideias de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, apresento como um processo de desencantamento. No presente artigo compartilho os caminhos trilhados com a turma da disciplina Teatro de Máscaras da Licenciatura em Teatro da UDESC - cursada totalmente por via remota - nos quais utilizamos o espaço de casa, as telas, os materiais disponíveis naquele contexto e os principais alicerces da linguagem das máscaras como dispositivos de criação, para, mais do que visitar a ementa do curso - e como ato de resistência -, encontrar frestas na metafórica prisão e produzir vida e encantamento.

**Palavras-chave:** Máscara; Ensino Remoto; Encantamento.

## Between the mask, the house, the screen: gaps for enchantment

**Abstract:** The landscape established during social isolation for the prevention of contagion from COVID-19 reveals the aggravation (or ironic metaphor) of a project of enclosing the bodies and the sensitivity that occurs since the beginning of colonization in Brazil and here, inspired by the ideas of Luiz Antônio Simas and Luiz Rufino, I present as a process of disenchantment. In this paper I share the paths trodden with the students of the Degree in Theater of UDESC, discipline of Mask Theatre - fully remotely attended - in which we've used the home space, the screens, the materials available in that context and the main pillars of the masks language as creation devices, not only to be aware of the course summary - and as an act of resistance - , but also to find gaps in the metaphorical prison and produce life and enchantment.

**Keywords:** Masks; Remote teaching, Enchantment

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 31/05/2021. | Data de aprovação do artigo: 27/07/2021.

<sup>2</sup> Tejas é atriz, palhaça, pesquisadora e professora. Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP, especializou-se na pedagogia de Jacques Lecoq na Escuela Internacional de Teatro Berty Tovías (Barcelona) e é formada em Educação Física pela USP. É coordenadora do Sítio das Figueiras - Núcleo de Intercâmbio de Permacultura e Artes - (Porangaba/SP)

E-mail: [livia.afigueira@gmail.com](mailto:livia.afigueira@gmail.com) | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1997-7826>

*O contrário da vida não é a morte.  
O contrário da vida é o desencanto.  
(Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino)*

A paisagem instaurada durante o período de isolamento social para a prevenção do contágio pelo novo coronavírus evidentemente revela muitas novidades nos nossos modos de vida e de relações cotidianas. Simultaneamente, a mesma paisagem aponta a exacerbação de condições a que estamos submetidos(as) há muito tempo: crises políticas, econômicas e ambientais, o medo, a morte, desigualdades e privilégios - com novos relevos - se escancaram diante de nossos olhos que, muitas vezes, andam desatentos.

Tratando-se de sala de aula, também não podemos ignorar que o isolamento pela pandemia evidencia de maneira gritante as condições heterogêneas de acesso às atividades oferecidas nas escolas ou universidades. Se você, caro(a) leitor(a), é docente e experimentou o território virtual como sala de aula, ou se conversou com alguém que viveu essa experiência, deve reconhecer tais circunstâncias, ilustradas aqui com textos comumente emitidos durante os encontros remotos: "a câmera tá desligada porque minha internet não aguenta", "hoje vou fazer aula nesse cantinho da varanda", "preciso cuidar do meu irmão bebê".

Podemos ir ainda mais fundo: se olharmos com acuidade para a situação do isolamento social veremos que, mesmo tratando-se de um cenário pontual e grave, essa espécie de aprisionamento a que estamos submetidos durante a pandemia (inclusive daqueles que tiveram que continuar com seus trabalhos presenciais mesmo nos momentos mais delicados de contaminação) revela o agravamento (ou a irônica metáfora) de um projeto de enclausuramento - de controle, desconexão, disciplinamento e exploração do corpo - que vem acontecendo desde os primórdios da colonização. Condição esta que, para além das crises econômicas, políticas e ambientais, evidencia uma grande crise da sensibilidade, refletida em diferentes modos de apoderamento do sentir, do expressar e do viver.

Não sair de casa (ou sair com medo), não nos encontrarmos, olharmos nos olhos, abraçarmos, estarmos com cada vez menos entusiasmo, a apatia, a perda da vitalidade, a super demanda de trabalho, o cansaço, a inexpressividade e a ênfase nas relações virtualizadas - situações evidentes no último ano e meio de pandemia -

revelam o agravamento de anteriores grilhões que esbarram, tomando como referência as palavras de Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas, num processo de desencantamento do mundo:

O desencantamento nos diz sobre as formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, dismantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera. Entender o desencante como uma política de produção de escassez e de mortandade implica pensar no sofrimento destinado ao que concebemos como humano, no deslocamento e na hierarquização dessa classificação entre outros seres. (RUFINO e SIMAS, 2020, p. 9)

Partindo desse pressuposto e compreendendo o atual cenário como o agravamento de um processo longo, podemos considerar que, ainda nesse contexto sombrio de perdas de vida em massa, a morte e o sofrimento do corpo aprisionado não devem ser vistos apenas à luz da fisiologia, mas também da gestualidade, da sensorialidade e das capacidades de relação de que nossos corpos ocidentalizados, industrializados e digitalizados são constituídos.

Onde estão as portas? As brechas? As fissuras, as fendas, as frestas? Como produzi-las?

Essas perguntas sempre foram, intuitiva ou conscientemente, guia para minhas práticas como artista e (trans)formadora das artes da cena, na tentativa urgente de burlar o regime de sensibilidade a que estamos expostos(as) e elaborar processos que possibilitem a produção de encantamento.

Como orientação nesse percurso, me apoio em pistas oferecidas novamente por Simas e Rufino, que inspirados nas encantarias brasileiras nos dizem: "encantar é expressão que vem do latim *incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo." (2020, s/p, grifo dos autores).

É nas práticas cotidianas das salas de aula, de ensaio ou de apresentação que busco instaurar campo sensível e conectivo para que ressoe tal "canto inebriante", compreendido aqui como estratégias artísticas e pedagógicas perspicazes (bailadas, gingadas, que esquivam, giram, interligam, atravessam), orientadas para a criação de frestas na realidade aprisionante dos corpos e dos sentidos, potencializando a transformação do mundo e dos modos de relação e apontando para a liberdade. Tal feitiço tem como premissa principal a produção e afirmação da vida e se coloca no

mundo como ato de transgressão e desobediência, principalmente por meio da reconexão.

As máscaras, portal de conexão entre mundos - entre o visível e o invisível, entre a vida e a morte, entre a matéria e o espírito -, com seu território imbuído de sensibilidade e força fundamentais para tal ação, sempre se me apresentaram como grandes e generosas aliadas nesse percurso. Desde os exercícios de preparação, passando pela confecção, até o momento de vestir e jogar com o objeto - momento em que o(a) artista habita a máscara e é habitado(a) por ela -, o trabalho com esta linguagem e dispositivo pedagógico provoca a reconfiguração de corpos e de suas relações com o entorno, mostrando-se solo fértil para a transformação das sensorialidades e gestualidades conformadas pelos processos de desencantamento, e para a brotação de novas paisagens do existir, menos secas e endurecidas, e a reinvenção de corpos e subjetividades.

Olhemos, então, para um dos cenários em que estive imersa em 2020/2021 e que mapeia este relato: turma da disciplina de Teatro de Máscaras do curso de Licenciatura em Teatro da UDESC, ministrada remotamente durante todo o percurso.

Desde o início do isolamento - quando fomos forçados(as) a migrar das salas de trabalho para o computador -, sem ignorar ou sofrer pelas condições impostas, minha escolha foi por não tomar tempo lamentando a impossibilidade de estarmos no espaço físico da universidade, mas sim por encontrar maneiras de continuar produzindo e afirmando a vida (tão necessária agora quanto antes da pandemia), como nos fosse possível nos encontros virtuais.

Ainda que não medisse meus esforços para cumprir com os conteúdos solicitados em toda a ementa do curso (a máscara e a formação do ator, história da máscara no teatro, a máscara neutra, máscara de personagem ou máscaras expressivas, confecção de máscaras e jogos dramáticos), minhas questões acerca da condução do trabalho durante o semestre mudaram um pouco de contorno, principalmente porque minha intenção era descobrir de que maneiras esses conteúdos, além de fazerem o grupo conhecer e experimentar o universo das máscaras teatrais, poderiam servir como dispositivos de produção de encantamento no modo de encontro virtual, criando fissuras na condição de aprisionamento a que estávamos todos submetidos(as). Diante desse contexto, elaborei algumas questões:

Como as aulas de Teatro de Máscaras poderiam funcionar por via remota como campo para a produção de encantamento? Se a digitalização e a mercantilização das relações são dois dos inúmeros pilares que promovem o enclausuramento no contexto do regime de sensibilidade que vivemos, se os encontros sensíveis entre poros e peles eram os que nos guiavam na transgressão desse processo, como continuar sendo resistência em prol da abertura para o sensível e da conectividade em encontros tecnoviviais<sup>3</sup>? Em quais princípios e alicerces do trabalho com a máscara eu poderia me apoiar para que as potencialidades que a linguagem pretende evocar tivessem suporte o suficiente para emergir em casa? Como o espaço da casa e o das telas poderiam ser dispositivos para o jogo e a criação com máscaras, a fim de promover a produção de ações cênicas potentes e, portanto, a produção de vida<sup>4</sup>?

Ainda me perguntei se, nesse processo, deveria investigar com o grupo de estudantes a potência da cena com máscaras no audiovisual. Contudo, estava diante de um grupo que nunca havia tido contato com a linguagem ou a utilização do objeto. Havia códigos e princípios primeiros que deveriam ser visitados antes de pensarmos a cena mascarada na tela. E, como realmente aconteceu, imaginei que não teríamos tempo suficiente para explorar esses dois territórios.

Por isso, ainda que previsse ter um mundo novo a ser descoberto, apostei em começar pela relação com o que já conhecia - para daí ver o que poderia surgir - e me amparei em alguns alicerces que atravessam meu trabalho em cena e em sala de aula há muito tempo (e que constantemente me oferecem pistas para a instauração de territórios que possibilitem a produção de encantamento), tais como: 1) a atenção como forma de conhecimento<sup>5</sup>; 2) o aguçar da percepção e dos sentidos (da receptividade) como possibilidade de criação de frestas, ampliando a capacidade

---

<sup>3</sup> “(...) tecnovívio é a experiência humana à distância, sem presença física na mesma territorialidade, que permite a subtração da presença do corpo vivente, e a substitui pela presença telemática ou a presença virtual através da intermediação da tecnologia, sem proximidade dos corpos, em uma escala ampliada, através de instrumentos. (DUBATTI, 2020, p. 14, tradução da autora.)

<sup>4</sup> Para pensarmos “vida” no contexto deste relato, trago como referência palavras de Renato Ferracini: “A vida aqui, portanto, é pensada como intensidade (aquela pessoa emana vida!). Mas mesmo sendo intensidade, não pode ser pensada como propriedade do orgânico, mas, sim, como capacidade intensa de inventividade e composição. A vida se desenha, no âmbito desse contexto, como força-capacidade de gerar outras formas de relação com as matérias de expressão disponíveis num meio dado, sejam elas orgânicas ou não.” (2013, s/p.)

<sup>5</sup> “A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica” (FABIÃO, 2010, p. 322)

do(a) artista de afetar e ser afetado(a) e, conseqüentemente, a potência de composição cênica em relação com a máscara e com o mundo; 3) a ideia de *Jeu*<sup>6</sup> (Jogo, em tradução livre) como campo de materialidades e forças visíveis e invisíveis emerso das relações estabelecidas no território de criação, seja ele qual for.

Relato nas próximas páginas alguns dos caminhos criados, pé ante pé - percurso tão novo de aulas remotas -, com o apoio dos eixos que acabo de mencionar. Em momento algum ignorei o fato de que muitos alunos e muitas alunas não puderam estar conosco por questões alheias às suas vontades. Ao mesmo tempo, busquei encontrar equilíbrios entre as exigências que me eram incumbidas enquanto professora universitária e as flexibilizações necessárias para que o encontro acontecesse, consciente do contexto e das diferentes possibilidades de acesso e mergulho nas aulas.

Ainda busquei, com toda a criatividade que pude, encontrar caminhos para que as dificuldades pudessem se transformar em recursos de criação: se o Jogo é aquilo que surge a partir da relação com o que está no campo do encontro, porque o espaço de casa, a tela, o espectador imaginado (porque não visto) não poderiam ser parte desse grupo de elementos que nos provocam à composição de ações cênicas vivas? Se não posso abrir a câmera, como me comunico brincando com minha voz? Se meu espaço é pequeno, como jogo com ele a meu favor? Se meu irmão está chorando e eu posso ficar na aula, como usar esse som como provocador na cena que crio? Se não posso ver o público, ainda que saiba que ele está ao vivo do outro lado da tela, o que acontece com meu corpo e a comunicação se eu o imaginar?

A busca foi, acima de tudo, por não negar a situação e as possibilidades de burlá-la, pela inclusão acolhedora do que quer que surgisse nos encontros e, principalmente, pela criação de novos possíveis. Possíveis que fossem produtores de expressividade, coletividade, vitalidade e liberdade - para voarmos pelas frestas da prisão e criarmos, em conjunto, novas ações e sentidos para o mundo.

---

<sup>6</sup> “Existe uma relação entre o corpo e o espaço onde ele está inserido. O ator é apenas um dos elementos ali presentes e existe em relação a todos os outros: o espaço, os outros atores, objetos, tempo, luz, música, cenário. Tudo está em relação com todas as outras coisas. *Le jeu* significa a relação entre todos os elementos que envolvem a cena, então, esses elementos todos jogam juntos.” (FUSETTI; WILSON, 2002, p. 2, tradução da autora.)

**Véu: o possível na busca pela neutralidade, em casa**

*E se, de repente, uma traça para pertinho de um lápis e palpita como um fogo cinzento, olhe-a, eu a estou olhando, estou apalpando seu coração pequenino, e ouço-a: essa traça ressoa na pasta de cristal congelado, nem tudo está perdido. (Júlio Cortázar)*

Entendo o trabalho com a Máscara Neutra como uma das maiores potências entre os dispositivos pedagógicos criados para a preparação de artistas da cena, tendo em vista a Pedagogia do Teatro como campo para a produção do encantamento.

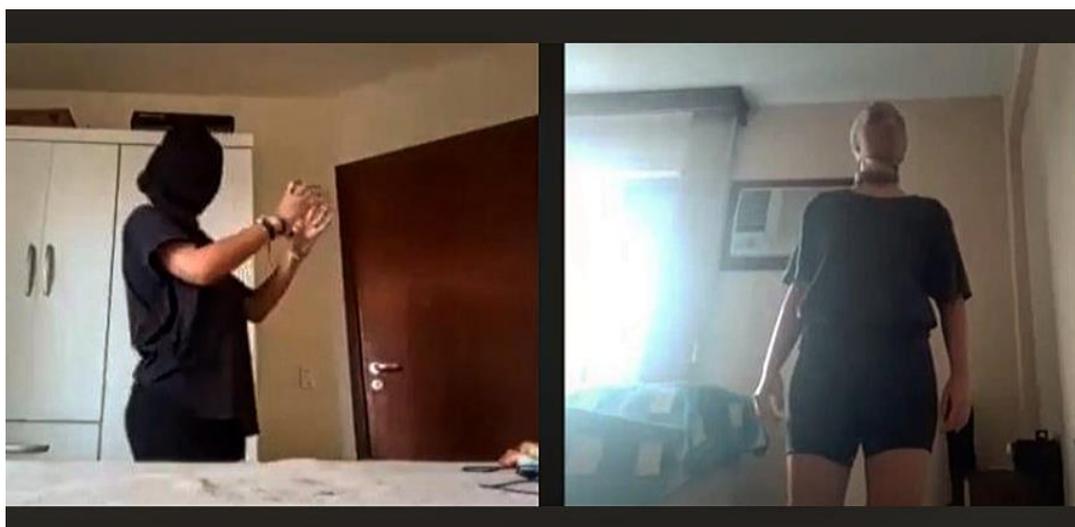
Sendo assim - e considerando a experiência com esta máscara alicerce fundamental para o uso de outras máscaras - este território de investigação costuma ocupar um espaço bastante cuidadoso e atento no planejamento e nas conduções dos cursos que ministro. Por isso também, caro(a) leitor(a), não pensei duas vezes antes de incluí-lo nas aulas remotas às quais me refiro neste relato.

Antes de discorrer sobre elas, no entanto, considero de fundamental importância frisar que, sob a ótica do encantamento, não direciono o foco das experiências com a máscara neutra à “limpeza de movimento” - como comumente é abordada -, entendendo que, dessa forma, corremos o risco de compreender o trabalho como caminho para uma espécie de higienização da expressão, homogeneização de gestos, ações e modos organização corpórea, agindo na contramão do que espero deste trabalho.

Ao contrário, aposto na máscara neutra como dispositivo para a dilatação da atenção e da consciência sobre os corpos, servindo como lente de aumento: evidencia as maneiras singulares como se relacionam com o mundo e possíveis bloqueios e vícios de movimento que, partindo de pesquisas e experiências que tenho vivido em anos de sala de aula, arrisco dizer serem comumente relacionados a condicionamentos impostos pelo sistema de sensibilidade a que estamos submetidos(as) e que, de maneiras diversas, ficam impregnados na nossa maneira de expressar e de mover.

Justamente por evidenciá-los, os trabalhos com a máscara neutra abrem espaço para a produção de novos arranjos expressivos, possibilitando a ruptura com tal condição.

A mesma atenção e consciência instaura um estado de calma, escuta e porosidade que afina a relação do(a) artista com o espaço e com as sensações e posturas do próprio corpo promovendo, de maneira autônoma, contorno e apropriação das ações criadas, potencializando os recursos de comunicação inerentes ao território das máscaras.



**Figura 2** – Aula 5 – Improvisação com o véu. Fonte: Arquivo da plataforma Zoom (gravação da aula pela autora).

Dessa forma, ao trabalhar com a máscara neutra, direciono meu interesse sobre a exploração dos seguintes aspectos: a investigação sobre a presença<sup>7</sup>, o convite a inventar outros modos de comunicação não-verbal a partir da relação com os elementos inseridos no campo de Jogo e, portanto, na aposta da produção de um "corpo-campo dialógico e provisório"<sup>8</sup> (não aprisionado), territórios estes que transgridem as condições dóceis, mercantilizadas e desencantadas do corpo no mundo.

Estes também foram focos dos trabalhos que conduzi nas aulas remotas. No entanto, nos encontros online, estávamos diante de um cenário peculiar, diferente

<sup>7</sup> Neste contexto entendo presença e vida como sinônimos: “Existe uma metáfora utilizada no campo da arte presencial que vincula diretamente a presença da atuação a uma certa ‘vida’. Se um ator, dançarino ou performer é potente em sua atuação, diz-se, comumente, que aquela seria uma atuação ‘viva’, pulsante. (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 112).

<sup>8</sup> FABIÃO, 2010, p. 322.

daquele vivenciado em tempos pré-pandemia: em casa, não possuíamos o objeto máscara neutra para a exploração.

Apostei no véu: um tecido liso que pudesse ser amarrado em volta da cabeça de maneira que ficasse justo à face e com o mínimo de sobras possível. O tecido também deveria permitir alguma visão do espaço, a mínima para que o usuário(a) pudesse se localizar.

Ainda que a diferença da materialidade, da forma e das dimensões do véu comparadas às da máscara neutra notoriamente imprimisse outras qualidades de relação entre corpo, objeto e espaço e, de um certo ponto de vista, apresentasse uma desvantagem, não convocando com mesma intensidade o redimensionamento corporal que a máscara provoca no ator e na atriz, sustentei a proposta com o véu considerando que outros territórios do sensível, também relevantes para a exploração da linguagem das máscaras e para a produção de ações potentes são convocados com a utilização deste recurso.

Por diminuir bastante a nitidez e o campo de visão, incita o aguçamento dos outros sentidos e da atenção e nos convida a um mergulho hipersensível nos nossos cambiantes estados e sensações, além de auxiliar na percepção cinestésica das posturas corporais e na visualização (interna/imaginária por parte do(a) atuator(a) e externa por parte do grupo) da imagem expressa por elas. Ao também cobrir o rosto, revela os trejeitos amalgamados do corpo, abrindo a possibilidade de criação de novos territórios. Assim como a máscara neutra, instaura calma, escuta e receptividade e convoca uma relação menos automatizada com o espaço. Todas essas, dimensões fundamentais para a posterior relação habitar/ser habitado(a) pelas máscaras expressivas e para a composição de ações cênicas vivas.

Descrevo brevemente abaixo alguns exercícios que fizemos durante o primeiro mês de encontros, cujo tema de pesquisa era o universo da Máscara Neutra e do Véu.

Como já mencionado, em todas as nossas explorações o espaço de casa seria aliado e qualquer atravessamento de situações externas ao contexto da aula poderia ser incluído nas vivências se assim a(o) participante se sentisse confortável. Dessa forma, tentaríamos transformar nosso contexto de isolamento em novos dispositivos de criação.

## I. Atenção, sentidos e afetos

No início das aulas, antes de explorarmos improvisações de cena com o tecido no rosto, convidava o grupo a vivenciar alguns percursos para a sensibilização. Começávamos com o corpo deitado no chão em silêncio, visitando e acolhendo nossas sensações e a percepção do espaço. A etapa seguinte consistia no convite para o corpo ao movimento. Cada dia a dança tinha um dispositivo para a composição: as sensações do próprio corpo, os sons ou imagens (objetos, dimensões, arquiteturas) do espaço (sala, quarto, varanda, etc.), a música que eu colocava.

O barulho da casa entra no jogo e vira dança. O som do vizinho também entra e vira pausa ativa para escutar. O vento dessa varanda onde você está agora te provoca qual movimento? A dor nas costas provoca um gingado suave que massageia a musculatura por dentro. O corpo é escultura móvel e visível. O cachorro vira parceiro de baile que surpreende. Todo o território é dilatado e incluído pela atenção. Quem consegue abrigar em si essa “coragem grande [que] é poder dizer sim”<sup>9</sup>? (FIGUEIRA, 2020, orientações de exercícios para os alunos da disciplina de Teatro de Máscaras)

## II. Foco, interesse, ação: “é preciso desver o mundo”<sup>10</sup>

Estudamos “foco, interesse e ação”, matrizes estruturantes da linguagem das máscaras, por meio da análise de movimento e da exploração de paisagens e objetos reais/imaginários encontrados/criados em nossas casas. Também exploramos o Método das Transferências<sup>11</sup>, abrindo em nossos corpos fendas a serem preenchidas por qualidades, forças, ritmos, pesos, dimensões desses objetos e paisagens vistos/criados. Ambas as vivências, fundamentais para as improvisações com o véu e o posterior uso da máscara expressiva.

Foco, olho, vejo, recebo, me interesso, vou, me relaciono, recebo, reajo. Da ponta dos dedos ao calcanhar, com o cóccix, com a coluna, com a nuca, com a ponta do nariz, pelos olhos, pelo olfato, pelo tato, pelo ouvido, desvejo esse objeto, essa parede, o sofá... Que lugar é esse onde, aparentemente, estou o tempo todo? Ele é velho? Ele é novo? Em que paisagem ele se transforma? Imagino todas as texturas. Pequenos ou grandes elementos, naturezas, coisas. Corpo-delicadeza-da-taça-de-cristal-da-minha-mãe. Corpo-conciso-de-dentro-da-concha-da-praia-imaginada. Como as qualidades de cada uma delas podem habitar meu corpo? Como posso habitá-las também? (FIGUEIRA, 2020, orientações de exercícios para os alunos da disciplina de Teatro de Máscaras)

<sup>9</sup> “coragem grande é poder dizer sim”, verso da música *Nu com a minha música*, de Caetano Veloso (1981).

<sup>10</sup> BARROS, 2013, p. 417.

<sup>11</sup> O Método das Transferências é um dos eixos mais importantes da pedagogia de Jacques Lecoq. Consiste em “apoiar-se na dinâmica da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias, para, daí, servir a finalidades expressivas (...)” (LECOQ, 2010, p. 79)

Conduzi o conjunto de exercícios que acabo de descrever para, além de gerar compreensão e apropriação de códigos fundamentais da linguagem das máscaras, criar campo em que os(as) participantes pudessem atualizar e ressignificar a relação consigo e com o espaço habitado em confinamento há tantos meses. Transgredir a ideia e a sensação de que o corpo deveria ficar sentado diante de uma tela e o espaço de casa deveria ser apenas um local de isolamento e proteção e transformá-los em parceiros no Jogo, em dispositivos de criação.

Para compor ações cênicas a partir da relação com tais elementos, era necessária a ampliação da escuta e da porosidade dos participantes, uma escuta diferenciada a objetos e outros estímulos que pertenciam a suas próprias casas e que pediam um olhar mais “fresco” a fim de impulsionar as criações.

Nesse contexto, ao invés da busca por ações precisas e “limpas”, investiu-se em procedimentos que apostassem na ampliação da capacidade de afetar e ser afetado e, portanto, na potência de agir (aqui neste relato, sinônimo de vida e liberdade).

Em diálogo com Renato Ferracini afirmo a importância desse tipo de trabalho para a formação de atrizes e atores, principalmente em campos que têm como princípio pedagógico a produção de encantamento:

A potência de existência do corpo relaciona-se – mesmo em seu estado cotidiano de existência – mais com o seu poder de ser afetado e de compor com as forças externas para ampliar sua potência do que pelo seu poder e sua capacidade de agir. (...) No corpo, assim como na matriz poética, o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição. A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que uma capacidade de agir tecnicamente e de forma somente precisa pelo tempo-espaço.” (FERRACINI, 2013, p. 118).

### III. Improvisações com o véu

Imbuídos(as) de um estado ampliado de receptividade e curiosidade, mais apropriados(as) de matrizes inerentes à linguagem das máscaras (que exploraríamos também nas cenas com o véu) e mais entrosados(as) com seus corpos e espaços - e a possibilidade de incluí-los no jogo cênico -, os(as) participantes da disciplina criavam, pouco a pouco, alicerces para improvisações de pequenos roteiros com o tecido no rosto.

Sugeri que fizéssemos, diante da câmera, algumas improvisações criadas por Lecoq para serem realizadas com a máscara neutra, como “O Despertar da Máscara”<sup>12</sup> que repetimos inserindo diferentes circunstâncias e a “Viagem Elemental”<sup>13</sup>.

Ainda que estivéssemos em contexto diferente do da sala de aula, optei por esses roteiros pela simplicidade e concretude do universo imaginário que propõem, facilitando a investigação para criação de ações concisas, atualizadas e totais.

Antes de fazer a improvisação, cada estudante, em diálogo com a plateia (nós, do outro lado da tela), deveria enquadrar a câmera na tentativa de deixar o máximo de seu corpo à vista e estudar seu espaço de cena para entender os limites e contornos que o manteriam dentro do quadro visível por nós.

Aqui, o enquadramento era mais um dispositivo do Jogo, provocador para a criação das ações com consciência do espaço. Contudo, nesse momento a preocupação não era encontrar maneiras de nos comunicarmos melhor com a câmera. O foco era a relação com o universo imaginário criado e projetado por cada participante naquele espaço que habitavam e como seus corpos produziam novos jeitos de estar no mundo, afetados por essa experiência.

Do lado de cá, não víamos os corpos inteiros, é verdade. Mas, apesar do prejuízo, aquilo que cabia na tela nos contava bastante sobre quem estava por trás do véu e sobre as paisagens que iam sendo construídas. Esse novo modo de fazer implicava um novo modo de ver, da plateia e meu como professora.

Não tínhamos o calor dos corpos que nos contam bastante sobre o acontecimento para além das imagens, é verdade. Mas, ainda que essa falta nos fosse dolorida, tal experimento nos incitava a buscar outras vias para produzir qualidades de presença a partir da relação com os dispositivos que tínhamos ao nosso alcance naquele momento: os corpos, o véu, o espaço, a tela, a imaginação, a presença síncrona tecnovivial do público e a possibilidade de imaginá-lo<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> A máscara acorda no mundo pela primeira vez. Levanta, vê o mar, vê uma pedra na areia, pega a pedra, joga no mar, vê ela cair e vai embora. Essa é a estrutura base da improvisação, mas sempre incluiu outros elementos, como passagem por uma floresta antes de ver o mar, passagem de um barco, etc.

<sup>13</sup> A máscara desperta no mar e dá sequência à seguinte jornada: passa pela praia, floresta, montanha, planície até parar e ver o pôr do sol.

<sup>14</sup> Falarei mais sobre a relação com o público durante as improvisações quando relatar sobre o processo com as máscaras expressivas.

Minhas devolutivas partiam sempre daquilo que chegava aos meus olhos e, acredite se quiser, podia ver, em detalhes, pequenas e grandes transformações naqueles corpos enclausurados! Foco, interesse e ação, novos territórios de expressão, ações cada vez mais potentes, todo um universo imaginário que se abria.



**Figura 3** – Aula 5 Preparação com dança: atenção e Jogo (relação com o corpo e com o espaço).  
Fonte: Arquivo da plataforma Zoom (gravação da aula pela autora).

### **Máscaras Expressivas: o que podemos criar aqui?**

O processo de confecção das máscaras expressivas durou um mês e ocorreu de forma assíncrona: eu enviava vídeos à turma explicando os passos para a criação e recebia mensagens com dúvidas que eram respondidas individualmente.

Como você deve imaginar, caro(a) leitor(a), não tínhamos argila ou gesso em casa - materiais que costumo utilizar para a feitura das máscaras em encontros presenciais. Desse modo, que materiais poderiam substituí-los, entendendo que a máscara expressiva “é uma escultura e não um ‘desenho’”<sup>15</sup> e que “os côncavos e convexos de uma máscara são o que a faz parecer ‘viva’ em cena”<sup>16</sup>?

Com o auxílio do colega Paul Zanon<sup>17</sup>, optei por criar o molde com papel: ao invés de modelar os planos, linhas, côncavos e convexos da máscara no barro, faríamos isso com bolas e rolos amassados de jornal ou papel reaproveitado, presos com fita crepe entre si e numa base de papelão. Os materiais foram facilmente acessados pelos(as) estudantes. Com o auxílio de réguas e compassos para tirar as

<sup>15</sup> (CARDOSO, 2010, p. 191)

<sup>16</sup> *idem*

<sup>17</sup> Paul Zanon é ator, mímico, bonequeiro, palhaço e músico de São Paulo.

medidas do rosto e com o suporte de um atlas de anatomia para entender suas dimensões e relevos, criamos os moldes que receberiam o empapelamento.

Empapelamos com jornal e cola branca sobre a superfície de fita crepe e cada aluno(a) pintou sua máscara com as tintas que tinha em casa, ainda que eu tenha feito um vídeo explicando como produzir tinta natural com gema de ovo, vinagre e pigmentos caseiros<sup>18</sup>.

Algumas pessoas da turma contaram sobre a importância desse processo durante o isolamento, tendo ele instaurado tempo e espaço fora das telas, importante para os(as) estudantes naquele momento. Outras contaram sobre a dificuldade de realizar o processo em solitude, sem o auxílio presencial da professora. De fato, algumas máscaras poderiam ter ganhado um pouco mais de perfil ou de concavidade se eu os(as) pudesse orientar presencialmente e pudéssemos mexer no material em conjunto. Contudo, se olharmos com cuidado e coerência para o contexto, afirmo que tivemos bons resultados. Quando começamos a experimentar as máscaras, continuamos nossos trabalhos de sensibilização e relação com o espaço, mas incluímos no percurso a investigação sobre qualidades de elementos da natureza (água, terra, fogo, ar) e de animais que acreditávamos dialogar com a forma que havíamos criado. Tais investigações mostraram-se potentes, apontando caminhos para que cada artista assimilasse psicofisicamente a forma, as linhas, os planos, as qualidades e as forças da máscara, criando eixos e estados coerentes, instaurando o diálogo entre habitar e ser habitado(a) por ela de maneira cada vez mais vivaz. A fluidez com que esse processo se deu, acredito, instaurou-se por causa de todo o território criativo e receptivo que vínhamos preparando e construindo desde o início dos encontros.

Durante as improvisações, usávamos o espaço de casa como aliado e, se possível, experimentávamos cômodos diferentes a cada aula, incluindo os elementos do ambiente escolhido como dispositivos para a composição de ações. Eu incluía no campo de Jogo pequenos roteiros com circunstâncias diversas (ainda em diálogo com o ambiente caseiro), como "a fuga de casa", "a chegada de assaltantes", "o dia a dia da máscara", etc.

---

<sup>18</sup> Você pode ver fotos do processo de confecção das máscaras nesse link: <https://youtu.be/E-Y9a788K8U>

Em determinado momento, optei por investigarmos a triangulação. Cheguei a me questionar se faria sentido explorar esse território em um processo remoto, ainda que se tratasse de um código fundamental da linguagem.

A triangulação é o evento que possibilita a conexão e comunicação mútua entre artista e público: não só inclui o(a) espectador(a) na cena e estreita seu contato com a máscara e com o que se passa com ela, como provoca reações na plateia, fornecendo ao(à) artista pistas acerca da reverberação de suas ações sobre os(as) espectadores(as), que se tornam estímulos para a criação de novos gestos e ações. E isso só ocorre no espaço vibrátil entre corpos.

No entanto, embora não estivéssemos no mesmo espaço e não fosse possível ver o público na tela - os(as) artistas em ação estavam de máscara e relativamente distantes do computador e nós, que assistíamos, com câmeras fechadas durante as improvisações -, e, portanto, a triangulação só pudesse ocorrer por uma via - do(a) artista para público e não o contrário -, apostei pela investigação, tentando criar caminhos para diminuir a lacuna existente no encontro tecnovivial.

Partimos do fato de que os(as) espectadores(as) estavam lá, ao vivo, acompanhando sincronamente a narrativa construída pela máscara. Além de saber disso, o grupo de atores e atrizes era capaz de imaginá-los(as)<sup>19</sup>. Comunicar-se com a plateia e projetar o que se passava com a máscara ao longo da narrativa, portanto, tornou-se regra das improvisações.

Quando entenderam os princípios da triangulação, sugeri que a direcionassem para a câmera, imaginando que a lente era os olhos de alguém do público. Eu - uma das espectadoras -, provocava o grupo com perguntas e reações por sons e palavra, auxiliando-lhes a compreender aquilo que comunicavam e como suas ações reverberavam em mim.

No nosso contexto, minha voz e a visualização imaginária do público estimulavam a necessidade de comunicação dos(as) artistas. Para que se expressassem, era fundamental que se conectassem com as sensações pelas quais eram preenchidos(as) durante a cena - motivo pelo qual os trabalhos iniciais de

---

<sup>19</sup> "(...) ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas, como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, (...). (FABIÃO, 2010, p. 323)

atenção e autopercepção foram tão importantes. À medida que a comunicação acontecia e que a conexão com as sensações e com o eixo construído se estreitava, os(as) artistas aprofundavam sua compreensão sobre a máscara e produziam ações cada vez mais interessantes e autênticas.

Aos poucos, o grupo foi se apropriando dos códigos e já não precisavam dos meus estímulos com tanta frequência para escolher os momentos de triangular: “quando atriz e ator sentem o desejo de fazer isso [de triangular], é sinal de que a máscara está em jogo e que o espectador está presente pra ela.” (VIANNA, 2017, p. 136)

Esses exercícios criaram espaço para que, naturalmente, os(as) alunos(as) inventassem jogos de aproximação e distanciamento da câmera inaugurando um princípio de pesquisa da linguagem no audiovisual. Tais experimentos nos levavam (espectadores) um pouquinho mais para dentro de suas cenas em casa e a eles(elas) mesmos(as) nas viagens pelas paisagens internas e externas que compunham e que comunicavam todo o universo daquelas criaturas inventadas.

### Voo entre as frestas

*Tinham as mãos amarradas, ou algemadas, e ainda assim os dedos dançavam, voavam, desenhavam palavras. Os presos estavam encapuzados; mas inclinando-se conseguiam ver alguma coisa, alguma coisinha, por baixo. E embora fosse proibido falar, eles conversavam com as mãos. (Eduardo Galeano)*

Nosso experimento final consistiu na elaboração de uma pequena cena que tinha o seguinte roteiro de ações:

*a máscara está em casa, num domingo comum. Inesperadamente a campainha toca e quando abre a porta, vê no tapete, em frente a ela, um presente e uma carta. À medida que se relaciona com esses objetos, é afetada por eles e seu estado muda. (FIGUEIRA, 2020, orientações de exercícios para os alunos da disciplina de Teatro de Máscaras)*

Durante o curto processo de criação, cada artista escolheu o objeto (presente) com o qual se relacionaria e o espaço de casa que sentiu mais adequado para a narrativa, elaborada por meio de improvisações conduzidas em aula. Dedicamos um

pequeno tempo para explorar as relações com a câmera, desde enquadramentos que potencializassem a visão das ações da máscara e as relações que estabelecia com os elementos do espaço, até o jogo de aproximação e distanciamento da lente, que já experimentávamos em outros exercícios com o intuito de estreitar o contato com a plateia.

Apresentamos as cenas criadas em um encontro aberto ao público<sup>20</sup>, no qual pudemos comprovar a apropriação dos conteúdos estudados e, acredito, pelo que vi e ouvi, a beleza da linguagem e o prazer no jogo.

No fim do semestre, solicitei uma avaliação escrita sobre o curso e o percurso de cada um(a) e, através dela, pude entender melhor como o processo reverberou no grupo.

Nesses pequenos textos, os(as) participantes da disciplina contaram sobre os aspectos mais interessantes e os principais desafios do nosso percurso. Muitos(as) falaram sobre a potência e o prazer da consciência do próprio corpo, sobre a boa surpresa que foi a descoberta do universo das máscaras, pelo qual não imaginavam ter tanto interesse. Também falaram sobre o desafio de conseguir mergulhar totalmente nos encontros, tanto por estarem em casa quanto por causa dos efeitos emocionais provocados pelo isolamento.

Diversos foram os comentários e impressões. Mas houve uma linha comum, uma espécie de efeito dos encontros que já os ouvia elaborar quando conversávamos durante as aulas e se repetiram nos relatos pessoais. Compartilho com você, caro(a) leitor(a), um trecho da avaliação de uma das alunas do grupo. Acredito, sinceramente, que sua fala sintetiza essa linha a qual me refiro, revela a atmosfera das aulas e a concretização do meu maior desejo como professora neste semestre:

Há um conceito contemplado nas aulas que se misturou ao contexto pandêmico que todes estamos sobrevivendo: “o aqui agora”. Por mais doloroso que seja ser brasileira nos anos de 2020/2021, a parceria que construímos dentro da disciplina conseguiu provar como foi possível manter a chama de práticas cênicas acesa. Por mais que sentisse falta do contato direto das pessoas, do olho no olho, da respiração, do suor, do encontro, eu não posso afirmar que me senti sozinha. Pois era participando dessas aulas que muitas vezes me desliguei da realidade maçante em que vivemos. Foi “o aqui agora” de estar em meu quarto, frente ao computador, aquecendo, animando o véu ou a máscara, movimentando-me, dançando, interagindo

---

<sup>20</sup> Parte desse encontro pode ser acessado no link: <https://youtu.be/0HxZpuzh150>

com objetos, triangulando com meu computador, reagindo aos estímulos da professora e em um coletivo de quadradinhos que me senti realmente envolvida com o curso. (Aluna da disciplina, 2020, depoimento)

Não pretendi, com este relato, apresentar uma metodologia de trabalho remoto com máscaras teatrais. O que aqui compartilhei foi um caminho - trilhado no caminhar e com escuta ao contexto - que aposta em uma prática voltada para a produção de novos territórios de sensibilidade, em que a liberdade e a produção de vida são referência para a criação de práticas e procedimentos pedagógicos, independente das circunstâncias instauradas. E as máscaras, grandes e potentes aliadas para tal feito.

Pude verificar ao longo desse semestre de aulas remotas que, mesmo nesse contexto particular, os exercícios de sensibilização e o uso do véu propiciaram no grupo de estudantes a percepção minuciosa do corpo e do espaço. Que a confecção e utilização da máscara expressiva, mesmo com materiais e processos adaptados, possibilitaram a criação de novas arquiteturas corporais que, à medida que foram apropriadas, estimularam a produção de criações cênicas únicas e autênticas.

Notei que os elementos presentes no campo de criação, ainda que diante de um cenário estranho aos hábitos e desejos inerentes a um curso de Artes Cênicas, podem ser nossos aliados, abrindo espaço para relações menos automatizadas e, portanto, desviadas das condições de aprisionamento impostas pelo contexto histórico e o isolamento social.

Antes de finalizar nosso encontro, caro(a) leitor(a), me pergunto se, neste relato, me deixo deslumbrar por uma visão otimista demais da situação. Se, de fato, o prejuízo é enorme por não nos encontrarmos em sala de aula, se meu entusiasmo nasce de uma boba ilusão e esses esforços foram, em alguma medida, em vão.

Contudo, ainda que recorrentes, essas questões duram pouquíssimos segundos nos meus pensamentos.

Talvez não devamos nomear esta disciplina - a ministrada remotamente - como "Teatro de Máscaras". Ainda que nunca tenha tido, neste relato, a intenção de comparar o convívio com os encontros tecnoviviais, de afirmar que podemos substituir um pelo outro ou de negar a falta que a presença entre corpos nos faz, pode ser coerente não chamar o que fizemos de "teatro".

Ao mesmo tempo, a disciplina está inserida no território do Teatro de Formas Animadas nas quais trabalhamos, principalmente, para criar ânima, sopro, alma, vida. E não posso deixar de ver, nos rastros que os encontros deixaram, pistas, frestas, possibilidades de fuga do enclausuramento justamente pela produção dessa ânima tão necessária neste duro momento, para que brote encantamento no território das máscaras, no mundo e em nós.

É por isso que as perguntas que fiz duram poucos segundos em meus pensamentos. Elas rapidamente são substituídas por outras: se não for resistir e buscar caminhos para o fluir do sensível, para a criação de novas possibilidades da expressão e do viver, o que devo fazer como professora das artes da cena? Se as máscaras não forem nossas aliadas para esses propósitos, serão para quê, afinal?

Nesses encontros, caro(a) leitor(a), para além de alimentarmos expectativas inatingíveis ou frustrações arrebatadoras, optamos por deixá-las descansar e navegamos pelo campo dos possíveis, aquele que desconhecíamos, mas pelo qual tínhamos bastante curiosidade. E, dentro dele, pudemos ver pelos quadrados da tela - sem a menor dúvida - corpos mais engajados, curiosos, sensíveis, vivos e livres.

Diante do cenário longo de desencanto e mortandade, é no desvio e na brecha que podemos resistir e produzir outros modos de sentir, de expressar, de conectar e de viver. Por isso, durante esse semestre, entoamos nossos cantos inebriantes, lançamos nosso feitiço no dia a dia da sala de aula, aproveitamos a potência conectiva das máscaras para vermos surgir, em meio aos doídos e angustiantes grilhões do isolamento, pontas de encantamento e, portanto, a possibilidade de criar novos sentidos para o momento e para o mundo. E isso, naqueles instantes, era além.

Finalizo este relato com mais palavras de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, porque me inspiram, me dão coragem e sabem falar sobre encantamento muito melhor do que eu:

Assim está lançada a tarefa do encantamento: afirmar a vida neste e nos outros mundos - múltiplos feito folhas - como pássaros capazes de bailar acima das fogueiras, com a coragem para desafiar o incêndio e o cuidado para não queimar as asas. Chamuscados, feridos, mas plenos e intensos, cantando por saber que a vida é voo. (SIMAS e RUFINO, 2021, s/p)

## Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 8-32. jan - jun 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp>

CARDOSO, H. Ator - Escultor de personagens. In: BELTRAME, V. N.; ANDRADE, M. (Org.) **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 189-207.

CORTÁZAR, Júlio. **Histórias de Cronópios e de Famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Contrapontos**, Itajaí, SC, v.10, n.3, set-dez. 2010, p. 321-6.

FALEIRO, J. R. Copeau e a máscara. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, 1(12), 2009, p. 101-110.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**.

\_\_\_\_\_. Presença e vida: os corpos em arte. In: **VII Reunião Científica da Abrace** (2013). Disponível em: [http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI\\_Renato.pdf](http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI_Renato.pdf)

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **ouvirOUver**, Uberlândia, v.13, n.1, jan-jun 2017, p. 106-18

FUSETTI, Giovanni; WILSON, Suzi. The Pedagogy of the Poetic Body. In: BRADBY, David; DELGADO, Maria (eds). **The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages**. Manchester: Manchester University Press, 2002. [Artigo que contém a versão não editada de diálogo entre Fusetti e Willson, realizado em Pádua, Itália, 2000.]

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac / Editora Sesc São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **The Theatre of Movement and Gesture**. New York: Routledge, 2006.

RUFINO, Luiz e SIMAS, Luiz Antonio. **Encantamento: sobre política de vida**. 1º ed- Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

VELOSO, Caetano. **Nu Com a Minha Música**. Outras Palavras. Phillips [1981]. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=G-8ww0MCYbw>>>. Acesso em 30/05/2021.

VIANNA, Tiche. **Para além da Commedia Del'Arte: a máscara e sua pedagogia**. Campinas, 2017. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP.