

## A máscara teatral e a materialidade das formas: a semente de um sonho e a flor de nossas artes.

**Daniele Rocha Viola**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis, SC)

**Laura Wilbert Gedoz**

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Florianópolis, SC)



**Figura 1** – Máscaras larvárias criadas por Daniele Viola. Fonte: Arquivo pessoal.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702232020199>

**Resumo:** Nós, mulheres, estamos presentes em vários espaços de produção de conhecimento e não é diferente no Teatro de Formas Animadas. Aqui, trazemos uma parte da nossa jornada no Teatro de Animação, com foco nas máscaras que vivenciamos, a fim de tocar corações curiosos a partir do ponto de vista de duas artistas-mulheres-pesquisadoras. Investigamos aqui as materialidades desse objeto cênico e, conseqüentemente, os impactos gerados por elas em cena. Ao pesquisar a máscara, suas formas e como ela reflete na produção visual, podemos observar de maneira precisa a floração da concretização de um pensamento, de um sonho, de um imaginário.

**Palavras-Chaves:** Máscaras teatrais. Corpo. Mulheres no Teatro de Animação.

**The theatrical mask and materiality of forms: a dream's seed and the flower of our arts.**

**Abstract:** We, as women, are present in various spaces of knowledge production and it is no different in Puppet Theater. Here, we bring a part of our journey inside the Puppet Theater, focusing on the masks we experience, in order to touch curious hearts from the point of view of two artists-women-researchers. Here we investigate the materialities of this scenic object and, consequently, the impacts generated by them on stage. By researching the mask, its forms and how it reflects on the visual production, we can accurately observe the flowering of a thought, a dream, the imaginary.

**Keywords:** Theatrical Masks. Body. Women in Puppet Theater.

### Entre ladrilhos e pegadas construímos nosso caminho

Compartilhamos aqui uma jornada, caminhos pela descoberta de nossos corpos em união às máscaras. São processos que se iniciam na confecção, mãos trabalhando sobre a argila, com ou sem o auxílio de outras ferramentas, pensando formas e estas se concretizando em imagens em consonância com nossos corpos.

Animar a máscara é vivê-la em todas as suas etapas, no que diz respeito às nossas experimentações. Aprendemos técnicas de confecção e de jogos teatrais, recriamos nossa forma de fazer e jogar, conseqüentemente, criamos nossas singularidades e percepções acerca destas práticas. Elas foram compartilhadas em muitos momentos, primeiramente no grupo *Abaporu*<sup>1</sup> e posteriormente na *Cia. Libélulas*<sup>2</sup>, o atual grupo que formamos. E, apesar de muitas mudanças em nossas trajetórias<sup>3</sup>, conservamos como base o trabalho do pedagogo teatral, ator e diretor francês Jacques Lecoq (1921-1999) e do escultor e mascareiro italiano Amleto Sartori (1915-1962).

Antes de seguirmos essa jornada, acreditamos que é importante compartilhar nossa breve história enquanto estudantes, artistas, mulheres e pesquisadoras.

### Trajetoórias em diálogo

**Daniele R. Viola:** Há uma ruptura em minha trajetória, ela diz respeito ao processo de confecção da máscara e, ao mesmo tempo, ao feliz encontro com a *Cia. Libélulas*.

---

<sup>1</sup> Fundado em 2014 por Agnaldo Stein, Daniele Viola, Antonio Maggioni e Blenda Trindade. Inicialmente era um grupo de pesquisa em máscaras neutras e larvárias, onde se buscava conhecer os métodos e descobrir essas máscaras. Posteriormente houve a saída de alguns integrantes e entrada de outras pessoas, entre elas Laura W. Gedoz. Atualmente, não fazemos mais parte do grupo.

<sup>2</sup> Fundada em 2015 por Laura W. Gedoz, Daniele R. Viola e Agnaldo Stein (que hoje já não faz mais parte, o grupo possui uma nova composição: Daniele R. Viola, Fabrício B. Gastaldi, Laura W. Gedoz, Juliana Marques). Nela trabalhamos com diversas linguagens do Teatro de Animação até a *performance*, nossa criação está dentro dos processos coletivos.

<sup>3</sup> No trabalho de TCC *A jornada de uma experiência: da improvisação à máscara teatral*, de Daniele Rocha Viola, é explorado mais sobre a questão da improvisação, máscara e movimento, com as bases em Lecoq e outros.

**Laura W. Gedoz:** É especificamente no Teatro de Animação que todos os meus interesses enquanto artista parecem não apenas se encontrarem, mas se conectarem.

**Daniele:** É uma etapa muito frágil, pois desacredito que posso construir uma máscara, sinto que é algo inato que me faz fracassar, é o que acredito naquele momento ou o que me fazem acreditar, não sei. Ao passo que, com a criação da *Cia. Libélulas*, acesso outras potencialidades, como o criar coletivamente de fato.

**Laura:** Por meio da *Cia. Libélulas* tenho a oportunidade de pesquisar diferentes áreas através do ponto de vista do Teatro de Formas Animadas, como: máscaras, imagem, dramaturgia, semiologia, recepção teatral, memória e principalmente o trabalho do encenador polonês Tadeusz Kantor.

**Daniele:** Aqui já estava estudando a iluminação teatral, já tinha percorrido um caminho pelas máscaras e desistido (deixo o *Abaporu* em 2016), e com a *Cia. Libélulas* estava descobrindo o Teatro de Sombras na minha vida. Tive belos encontros com sombristas de companhias como a *EntreAberta*, *Cia. Lumiato*, *Cia. Karagozkw*, entre outras.

**Laura:** Meu contato com o Teatro de Animação começou cedo na graduação, através das aulas e do FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação<sup>4</sup>. Foi então que me apaixonei pelas máscaras e integrei uma pesquisa que durou mais de três anos no *Grupo Abaporu*.

**Daniele:** Decorridos de alguns anos com as *Libélulas*, passei por diversas paisagens visuais, sonoras e textuais. Conquistei um respiro para retomar o

---

<sup>4</sup> FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação é um festival realizado em Florianópolis e outras cidades do estado de Santa Catarina, com foco no Teatro de Animação brasileiro e mundial. Tem coordenação geral de Sassá Moretti e coordenação executiva de Zélia Sabino. Nascido em 2007, o festival apresentou em 2019 sua 12ª edição.

trabalho de confecção das máscaras (depois de dois anos sem pensar nelas). Neste reencontro com as máscaras, tive como professor o mascareiro Fernando Martins<sup>5</sup> e começo novos estudos.

**Laura:** A pesquisa com máscaras neutras e larvárias, bem como suas confecções e usos, apresentou-me uma forma de teatro feita de potencialidades múltiplas, que dialoga constantemente com outras formas de arte - como as artes plásticas, a música, a dança e a arte audiovisual -, gerando algo único e instigante.

**Daniele:** A partir daí meu olhar expande e busca uma ecologia dentro do universo do Teatro de Animação. Então quando olho para a máscara vejo um trabalho integrado, que abrange a iluminação, um estudo do Teatro de Sombras aplicado à máscara teatral, o estudo do movimento e atuação, das cores e formas, vários elementos que caminham juntos.

**Laura:** Agora, depois de anos procurando compreender essas máscaras notáveis, seguimos na *Cia. Libélulas* com uma pesquisa que possui objetivos cada vez mais intrínsecos.

**Daniele:** E é desse lugar que faço meus cultivos: tenho o tempo da semente e o tempo da floração.

**Daniele e Laura:** Nós duas, mulheres, pesquisadoras e artistas, chegamos até aqui. Com nossos corpos cheios de memórias e alguma experiência. Em nossas criações, refletimos sobre o fato de sermos mulheres, por dizer muito do nosso estar no mundo, ademais nosso percurso se construiu (e se constrói) principalmente pelas discussões pedagógicas e estéticas. É claro que nossa produção artística reflete nossa história, logo questões de gênero e classe social aparecem.

---

<sup>5</sup> Escultor, ator e diretor brasileiro. É cofundador do Centro de Pesquisa da Máscara (CPM) localizado em São Paulo/SP, onde realiza, juntamente com o grupo, pesquisas no âmbito da máscara teatral.

Nossas trajetórias construíram-se por meio dos encontros que tivemos. Todo o nosso caminho foi compartilhado e por esta razão dividimos com vocês uma parte do que nos compõe.

Em busca de uma discussão mais precisa, apontamos a seguir nossos questionamentos em diálogo com perspectivas teóricas. As questões se referem à forma da máscara associada ao jogo, pois começamos a compreender que a materialidade desse objeto cênico também anima o corpo que a veste e, por conseguinte, este anima a máscara. Há um constante diálogo desses elementos visuais (cor, forma, volume, tamanho) que estão em ação, até mesmo para a máscara neutra.

### **A Máscara Neutra gestando corporeidades<sup>6</sup>**

A máscara voltou a ser mais explorada no teatro europeu em meados do século XX, com isto, artistas viram neste objeto uma forma de ir contra a corrente artística da época, que era de uma representação mais psicológica, e buscaram, assim, transformar a máscara em um símbolo para o futuro da arte teatral na Europa. Um desses artistas foi o diretor e ator francês Jacques Copeau (1879-1949), que se inspirou e utilizou da máscara teatral como forma de treinamento da atriz<sup>7</sup>:

(...) através da pedagogia que desenvolveu em sua escola do *Vieux-Colombier*, indo da educação física até o mimo, na busca de um ator renovado. Sua escola criou um novo conceito de ator e de formação. A partir dela muitos outros importantes encenadores-pedagogos surgiram, tenham eles sido alunos que passaram direta ou indiretamente por ela, como foi o caso de Jacques Lecoq, que embora não tenha tido contato direto com ele, foi extremamente influenciado por sua pedagogia e crenças sobre teatro e arte (SACHS, 2004, p. 35).

<sup>6</sup> Aqui, entendemos o termo corporeidade a partir da perspectiva de Romano, que define como “uma característica da existência material do humano (...), está associada à ideia de integridade, porque é a junção, a integração profunda entre a pessoa do ator e a forma do corpo” (ROMANO, 2005, p. 180-1).

<sup>7</sup> Utilizamos deliberadamente do termo atrizes e não atores, sempre que possível, para evidenciar a estrutura linguística misógina que há na língua portuguesa, buscando um referencial não sexista. Quando utilizamos o termo atrizes, referimo-nos ao coletivo de artistas que trabalham na atuação. A mesma lógica vale para todas as outras funções que, geralmente, ao se referir às diversas áreas existentes no teatro, é utilizado no masculino. A escolha pelo feminino segue o Manual de Acessibilidade do Fazendo Gênero 10 (MELLO; FERNANDES, 2013, p. 22-3), seguindo por uma produção feminista e *queer* com a flexão de gênero no feminino ao invés da letra "x" e a barra oblíqua "/", a fim de facilitar o acesso a pessoas com deficiência visual que utilizam os sistemas de leitura.

O trabalho que foi construído durante este momento de revolução teatral inspirou futuras encenadoras. Um dos destaques desta pedagogia era o emprego de máscaras sem expressão, chamadas de “máscaras nobres”, algo que Copeau introduziu a partir do aprimoramento de exercícios onde cobria o rosto das atrizes com panos pretos, incentivando o corpo a expressar o que a face não podia. É importante mencionar que Copeau também contou com a parceria de Suzanne Bing neste percurso e com colaborações de Marie-Hélène Dasté<sup>8</sup>. Sendo que Bing teve contribuições no desenvolvimento da máscara nobre, principalmente no que se refere à estética. Ao olhar para o trabalho desta artista, que já estava a estudar o teatro *Noh*<sup>9</sup>, notamos possíveis referências para a máscara nobre:

(...) um dos resultados do trabalho sobre o Nô realizado por Suzanne Bing foi dar a forma definitiva à máscara chamada nobre, depois neutra, que se elabora em muitas etapas: os alunos escondem o rosto, eles vestem uma máscara chamada inexpressiva, depois confeccionam em 1924 com Albert Marque "uma nova série de máscaras de trabalho tendo as dimensões exatas da face, nota Maiène em março de 1924, porque até agora as pequenas [máscaras] são sempre (...) mais expressivas"<sup>10</sup> (M.H. DASTÉ, 1924 apud DOYON, 2015, [s/p]).

Podemos, então, pensar na transformação ou releitura de uma das máscaras *Noh*, que acreditamos ser a *Ko-omote* (Figura 2), para a máscara nobre. As máscaras de que se tem registro no *Vieux Colombier*, escola fundada por Jacques Copeau em Paris, são bem diferentes das do teatro *Noh*. As que se tem conhecimento foram confeccionadas por Marie-Hélène Dasté e Jean Dasté (Figura 3) que são posteriores à Suzanne Bing, ainda sim, valores são dados às

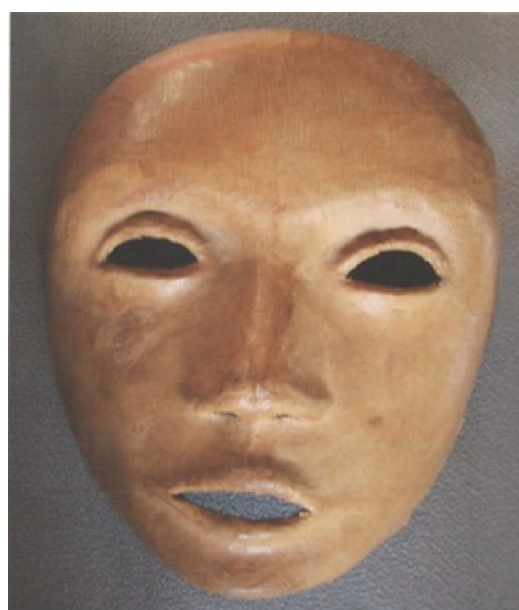
<sup>8</sup> Ainda carecemos de informações e referências destas duas artistas e pedagogas, sejam elas por limitações do idioma ou de processos de apagamento histórico.

<sup>9</sup> De maneira sintética, o *Noh* é um teatro clássico japonês com danças cantadas de carga poética. No artigo de Espejo, é apresentado sobre a gênese do teatro *Noh* (ou Nô). Sobre a etimologia a autora diz que: “se desconoce la raíz de la palabra *Noh*, pero su significado se traduce por ‘capacidad o arte’” (2009, p. 30).

<sup>10</sup> Tradução de Cristian Lampert: *Nous pensons qu’un des aboutissements du travail sur le nô entrepris par Suzanne Bing a été de donner sa forme définitive au masque appelé noble puis neutre, qui se façonne en plusieurs étapes: les élèves se cachent le visage, ils portent un masque appelé inexpressif, puis fabriquent en 1924 avec Albert Marque “une nouvelle série de masques de travail ayant les dimensions exactes de la figure, note Maiène en mars 1924, car jusqu’à présent les petits [masques] sont toujours [...] plus expressifs”.*

formas e a partir delas tenta-se recriar uma máscara que pode proporcionar buscas corporais-expressivas pelas atrizes.

Ainda que poucos, há indícios da relação da máscara nobre no *Vieux Colombier* com a máscara do teatro *Noh* pelo olhar de Suzanne Bing, não somente pela visão de Copeau. Intuímos que há um processo de resignificação desses objetos para além da forma, a fim de transformá-las para a preparação de atrizes, para o jogo cênico. Essas referências são achados para nós, por nos fazerem pensar sobre o papel da forma da máscara no trabalho da atriz.



**Figura 2 (esquerda)** – Máscara *Noh*: *Ko-omote* Fonte: Site da embaixada japonesa.<sup>11</sup> e

**Figura 3 (direita)** – Máscara Nobre feminina, por Marie-Hélène e Jean Dasté.

Fonte: Freixe, 2010.<sup>12</sup>

Anos depois, Jacques Lecoq tornaria a máscara de Copeau a base de sua própria pedagogia teatral, que denominaria de “Máscara Neutra”. A máscara neutra de Lecoq, assim como a de Copeau e Bing, não expressava emoções ou uma personalidade. Confeccionada em couro, pelas mãos de Amleto Sartori, ela era uma máscara de traços simples, com grandes aberturas nos olhos, buscando

<sup>11</sup> Imagem disponível em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen.html> . Acesso em 26 de jun. 2020.

<sup>12</sup> Imagem presente em: FREIXE, Guy. [Quarta Parte.] I — A Máscara «Nobre» na Escola do *Vieux-Colombier* (1921-1924). [QuatrièmePartie] [I — *Le masque «noble» à l'École du Vieux-Colombier* (1921-1924)], p. 119—134, in *Les Utopies du Masque sur les scènes Européennes du XXe siècle*. [As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do século XX]. Montpellier: l'Entretiens, 2010. Col. LesVoies de l'acteur.



apenas lembrar um rosto humano, uma busca pela universalidade humana (Figura 4). Na prática, a máscara neutra era utilizada para desenvolver o que o próprio nome do objeto denomina, uma neutralidade da atriz que a coloca.

Em nossa trajetória na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), encontramos com um tipo de máscara neutra desenvolvida pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima de Souza Moretti (Sassá Moretti)<sup>13</sup> e confeccionada por alunas durante as aulas. Esta máscara consiste na *papietagem* sobre o molde positivo com a eliminação da expressão (a argila era utilizada para retirar os traços marcantes de cada rosto), com pequenos furos nos olhos e narinas (Figura 5). Também tivemos contato, através de cursos e oficinas, com uma máscara neutra mais próxima da criada por Amleto Sartori e utilizada por Lecoq, feita de couro, com grandes aberturas dos olhos, furos nas narinas e uma abertura na boca.



**Figura 4 (esquerda)** – Máscara Neutra confeccionada por Amleto Sartori. Fonte: O Corpo Poético (LECOQ, 2010, p. 70) e **Figura 5 (direita)** – Máscaras neutras criadas em aulas na UFSC. Fonte: Arquivo pessoal.

Visualmente, as máscaras são bem diferentes, mas será que isso iria interferir no momento do jogo cênico? Então, confeccionamos máscaras que apresentassem essas diferenças nos olhos e boca, para podermos experimentar as variações destas possibilidades expressivas. Norteamos-nos por questões referentes às percepções das atrizes vestindo essas máscaras e das atrizes

<sup>13</sup> Sassá Moretti é professora efetiva do Curso de Artes Cênicas da UFSC, atua na área de Teatro de Animação como professora e é uma das organizadoras do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) em Florianópolis/SC.

enquanto espectadoras dos jogos criados, ou seja, como seria jogar com essas variações nas máscaras e como seria assistir a cada uma delas?

Estudamos a percepção/recepção daquelas que também assistem, pois, desde o início da nossa pesquisa com as máscaras, o olhar de fora da cena traz apontamentos muito importantes, por ser também um facilitador enquanto ponte de compreensão da relação entre aquilo que é sentido pela atriz em cena e o que de fato é expresso para o público.

Criadas as máscaras, colocamo-las em teste, em jogo<sup>14</sup>. Nestas experimentações contamos com ajuda de outras artistas e acadêmicas<sup>15</sup>, elas tinham alguma ou nenhuma experiência com a máscara neutra. Ainda assim, pedimos que, além de jogar, elas fossem observadoras ativas e que comentassem os exercícios realizados com as diferentes versões da máscara.

---

<sup>14</sup> Estas experimentações também fazem parte do projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido por Daniele Rocha Viola no PPGT/UDESC, sob o título “Busco a Flor e encontro a Poesia da Precariedade: Percursos de uma investigação através da Iluminação Cênica e a Máscara Teatral”. Prática realizada nos dias 20 e 21 de junho de 2019 em espaço aberto na UFSC.

<sup>15</sup> As artistas e acadêmicas que colaboraram com a pesquisa foram: Amanda Carneiro, Cristian Lampert e Melaine Pilatto.



**Figura 6** – Máscaras neutras criadas por Daniele Viola. Fonte: Arquivo pessoal.

Essa vivência nos trouxe algumas percepções: nas máscaras com abertura pequena dos *olhos*, as atrizes sentiram-se mais confortáveis e a técnica da triangulação pareceu ser mais eficiente e precisa. Elas apresentaram mais calma na movimentação, paciência e cuidado com o deslocamento no espaço. Isso pode ser atribuído a uma limitação do campo de visão.

Nas máscaras com abertura grande dos olhos, as atrizes sentiram-se expostas, pois o público conseguia ver bem o contorno dos olhos e a trajetória do olhar, talvez até deduzir os pensamentos das atrizes. Essas máscaras de grande abertura também chamavam mais atenção para a movimentação dos olhos. A triangulação aconteceu menos, provavelmente porque o campo de visão é mais aberto, conseqüentemente, a relação com as outras atrizes, com

os objetos e com os espaços pôde ser entendida através de um movimento maior com o olhar e menor com a máscara em si.



**Figura 7** – Experimentações com a nossa máscara neutra. Fonte: Arquivo pessoal.

No caso da triangulação, a máscara com os olhos menores proporcionou maior engajamento na ação do jogo. Isso significa que este tipo de máscara neutra é melhor no desenvolvimento geral das atrizes? Não necessariamente, visto que, quando indicamos para terem atenção na triangulação com a máscara de olhos maiores, mostrar a direção do olhar com a ponta do nariz da máscara, houve uma significativa melhora. Outro indicativo desse ponto é que, no segundo dia de experimentações, alguns quesitos que foram mais difíceis com a máscara de olhos grandes já pareciam menos problemáticos, mostrando-nos que, além da estética, o fator da repetição e o contato com as máscaras agiram na performance e na aprendizagem.

É importante ter em vista o tipo de trabalho que se quer realizar, onde se deseja chegar. Para o tipo de pesquisa que exercemos, e em nossa concepção, é interessante começar com a máscara de pequenas aberturas nos olhos. Notamos que ela tem um poder maior de desenvolvimento corporal, precisão, aperfeiçoamento do tempo de jogo e deslocamento no espaço de forma mais

intuitiva, principalmente por permitir que as atrizes estejam em jogo consigo mesmas. E a máscara de olhos com grandes aberturas vem em um momento posterior, a fim de trazer um estudo sobre a expressividade do olhar em jogo com o corpo e a máscara, que pode contribuir para o trabalho com as máscaras expressivas com os olhos em evidência.

Sobre a presença e abertura da boca, foi algo que não notamos a diferença durante as vivências, nem para quem estava jogando e nem para quem estava assistindo. Optamos, então, pela máscara sem boca.

O que podemos perceber neste processo, é o papel da estética da máscara sobre o jogo e sobre os corpos. É interessante notar que as diferentes características da máscara têm potenciais diversificados na formação das atrizes. O que nos leva a crer que o trabalho sobre a materialidade da máscara está intimamente ligado ao trabalho sobre si.

### **A Máscara Larvária dança ao som do movimento visual**

As máscaras larvárias utilizadas por Lecoq têm uma classificação intrigante, mesmo tendo características expressivas elas ainda estão no campo das máscaras de base do treinamento. São classificadas dessa forma, porque sua aparência e uso interpõem-se entre a pré-expressividade e a expressividade, ou seja, é o nascimento de alguma expressão. Ela é uma máscara em formação, que acaba se totalizando momentaneamente no encontro com o corpo da atriz em cena. Ao mesmo tempo, ela está em constante renovação, pois suas linhas e formas estão sempre abertas à interpretação, o que indica sua multiplicidade. Originalmente, essa máscara não foi criada do zero para o treinamento, mas baseada em outras máscaras já existentes de uma festividade europeia, e então, recriadas a partir da perspectiva da pedagogia de Lecoq:

Descobertas nos anos 1960, no carnaval de Basileia, Suíça, (as máscaras larvárias) são grandes máscaras simples que não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano. Elas têm, apenas, ou um nariz grande, ou uma forma de bola, ou parecem uma ferramenta de impacto ou de corte (LECOQ, 2010, p. 96).

Uma singularidade desta máscara é que, mesmo não sendo uma personagem definida, ela apresenta uma estética muito interessante. É, propositalmente, sempre maior do que o rosto da atriz. Possui grandes volumes, com côncavos, linhas, curvas e um pequeno campo de visão devido à mínima abertura para os olhos.

A maneira que estamos trabalhando com estas máscaras requer um estudo da forma desse objeto específico para a transposição para o corpo, seja ela uma transposição a favor ou contra<sup>16</sup>. Isso significa que as linhas e gestos, por exemplo, vão de acordo com as ideias visuais que a máscara apresenta:

A máscara larvária apresenta características simples, formas simples e pode ser possuidora de grande profundidade. A pesquisa passa pelo corpo a partir da forma da máscara, que pode ser exatamente aquilo que aparenta como pode ser o oposto do que parece ser (VIOLA, 2016, p. 47).



**Figura 8 (esquerda)**– Máscaras larvárias criadas por Daniele Viola, e  
**Figura 9 (direita)** – Máscaras larvárias criadas por Laura W. Gedoz. Fonte: Arquivo pessoal.

A máscara larvária, na nossa perspectiva, compreende uma ecologia cênica, visto que ela é também um elemento visual e está em diálogo com vários outros. Por isso que, ao passo que utilizamos sua forma para desenvolver um corpo a favor do jogo, o conjunto do corpo-máscara irá compor com o espaço,

<sup>16</sup> Trabalho baseado no que propõe Jacques Lecoq: a máscara e a *contramáscara*. No livro *O corpo Poético*, onde a *contramáscara* é introduzida, Lecoq (2010, p. 98) propõe que “se faça exatamente o inverso do que, aparentemente, a máscara sugere”.

com as outras atrizes. Ou seja, cada elemento age no conjunto e o conjunto age no elemento de formas integradas.

O nosso processo, desenvolvido especificamente com estas máscaras, procura analisar a estética desses objetos e a visualidade singular de cada uma dessas máscaras, como por exemplo a Figura 10. Algo ainda mais belo, é que cada pessoa vai ler e interpretar a máscara em seu corpo de uma forma diferente. Segundo Viola (2016, p. 29), a “experiência em função do ambiente acontece por meio do olhar, que em cada um traz uma perspectiva diferente da que temos sobre os objetos e os espaços, que juntos formam um sistema”, assim, é uma maneira de contarmos nossas histórias pelo nosso corpo, de materializar as imagens e significados dos signos que interpretamos.



**Figura 10** – Experimentação com a máscara larvária. Fonte: Arquivo pessoal.

Esta compreensão surge em nossa pesquisa através da criação e aplicação de exercícios-jogos<sup>17</sup>, dos quais apresentamos a seguir os dois principais:

---

<sup>17</sup> Estes dois jogos foram criados por Daniele Viola, quando fazia parte do grupo Abaporu. Os jogos são recriações de exercícios aprendidos em uma oficina no 20º Isnard Azevedo - 2013 com Jonh Mowat, ator e diretor de Londres, que é conhecido pelo seu trabalho com a comédia visual.

**1) Exercício - *Buscando uma forma*:** De costas para o público. Escolha uma máscara, observe suas formas, preste atenção no que ela pode lhe propor. Vista-a e assumo uma forma com o corpo a favor do que ela propõe (com a coluna, posicionamento dos pés e da cabeça, gestual das mãos). Vire-se e comece a pesquisar o andar, ritmos, velocidades, etc. Volte para o ponto inicial e, agora, assumo uma forma “contra” a máscara, o oposto do que ela propõe. Vire-se e repita o processo de pesquisa. Objetivos: criar a “personagem” a partir da máscara; pesquisar formas no corpo tendo como fonte de inspiração a forma da máscara.

**2) Jogo - *Encontrando a outra (duas jogadoras)*:** Fiquem, cada uma, de um lado da sala, em uma linha, de costas uma para a outra. Ao mesmo tempo, vistam uma máscara de sua escolha e pesquisem duas possibilidades corporais (uma a favor e outra *contramáscara* - criação a partir do exercício anterior). Ao sinal de quem conduz o jogo, virem-se, apresentem-se para o público e dirijam-se para a outra máscara. De acordo com suas personalidades, aproximem-se ou não uma da outra. A condutora pode ou não intervir na ação. As jogadoras devem perceber o tempo do jogo e o finalizarem. Objetivos: trabalhar o olhar; perceber o que a outra propõe para entrar no jogo; trabalhar o jogo e a espera.

### **Da semente que plantamos à flor que apreciamos**

Caminhamos afofando a terra, a fim de encontrar uma poesia material, terreno fértil para que nossos desejos artísticos encontrem corações curiosos; para que o labor de nossas inquietações e registro de artistas-mulheres-pesquisadoras, que ainda buscam, continuem em incessantes indagações.

Lançamo-nos neste estudo compreendendo que o lugar que nos foi “dado” no mundo não deve ser um limite. Por esta razão trazemos um estudo além do gênero, mas isto não significa que não estamos atentas: é sempre uma longa caminhada encontrar filósofas, acadêmicas, entre outras, que pesquisem determinados assuntos que não seja a mulher, afinal de contas, desejamos também ter uma mulher latino-americana como uma das bases dos estudos do teatro de máscaras, por exemplo. Algo que parece muito simples é de difícil



acesso, como já mencionado, seja por limites do idioma ou pelo apagamento histórico. Algo, contudo, muito importante, pois nos permitiria caminhar para uma lógica mais decolonial, onde nossas referências podem ser como nós, que nos representem.

Neste momento conseguimos contribuir, enquanto mulheres artistas, através do compartilhamento da pesquisa prática que desenvolvemos. Nossa pesquisa busca animar o inanimado compreendendo que isso é mais do que apenas uma ação, pois implica também encontros entre materialidades e formas, entre matéria e espírito, entre todas as combinações possíveis rumo à vida expressa em flor.

Vimos em nosso processo que a confecção de máscaras autorais viabiliza em nossas produções uma maior liberdade de pesquisa corporal até a encenação final. Sem contar que, ao confeccioná-las, temos uma aproximação maior com o material, o que, possivelmente, não ocorreria se apenas as comprássemos. A confecção possibilita para o nosso trabalho suprir demandas operacionais e criativas vindas tanto da nossa pesquisa como de nossas encenações.

As múltiplas oportunidades da máscara começam na confecção, nossas escolhas afetam o seu uso em cena, pois mesmo um tipo de máscara, como a neutra, tem diversas versões, em tamanho, cores e formatos, o que transforma o jogo e seu contato com a atriz que a utiliza, demonstrando a importância da confecção até seu uso final.



**Figuras 11 e 12** – As autoras em processos de modelagem/confecção.  
À esquerda Daniele e à direita Laura. Fonte: Arquivo pessoal.

## Referências

- DOYON, Raphaëlle. Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. *La Construction Des Patrimoines En Question(s)*, [s.l.], n. 1, p. 9-42, 2015. Éditions de la Sorbonne. <http://dx.doi.org/10.4000/books.psorbonne.7180>. Disponível em: <https://books.openedition.org/psorbonne/7180#illustrations>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- ESPEJO, Ana Arcas. Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh. n. 2, p 1-15, 2009. *Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046264>. Acesso em 04 de jul. 2020.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Editora Senac. Edição SESC SP. São Paulo: 2010.

- MELLO, Anahi Guedes; FERNANDES, Felipe Bruno Martins. Guia de orientações básicas sobre Gênero, Deficiência e Acessibilidade. 2013, p. 22-23. Disponível em: <https://generoeciencias.paginas.ufsc.br/files/2013/09/cartilha-on-line-final.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2020.
- ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. Editora Perspectiva: Fapesp. São Paulo/SP. 2005.
- SACHS, C. M. A metodologia de Jacques Lecoq: estudo conceitual. Florianópolis: UDESC, 2004.
- VIOLA, Daniele Rocha. A jornada de uma experiência: Da improvisação à máscara teatral. 2016. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes e Libras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.