

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Vitória Mangini Lima de Sousa

Técnica Klaus Vianna e suas possíveis contribuições para o uso da máscara neutra

Curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna

São Paulo

2024

Vitória Mangini Lima de Sousa

Técnica Klaus Vianna e suas possíveis contribuições para o uso da máscara neutra

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Técnica Klaus Vianna, sob a orientação da Profa. Ma. Luzia Carion Braz.

São Paulo

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Luzia Carion pela orientação dedicada, paciente e cuidadosa.

Agradeço às professoras do CETKV Fernanda Raquel, Helena Katz, Jussara Miller, Luzia Carion (novamente), Marinês Calori, Neide Neves, Pin Nogueira e Virgínia Lais pela generosidade no compartilhamento da Técnica.

Agradeço às parceiras de turma Aline, Bruna, Carol, Helena e Ivy e aos monitores Leandro e Giovanna pela abertura a troca de reflexões, experiências, constatações, dúvidas e angústias.

Agradeço ao Núcleo de Pesquisa em Máscara do Coletivo Travessias Escénicas pela oportunidade de voltar a pesquisar máscara neutra, pela troca generosa de saberes e pelo acolhimento a todas as indagações que surgiram ao longo da escrita deste trabalho.

Agradeço aos meus pais que apoiam cada novo passo que dou em meus estudos.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio emocional nesta fase de escrita.

RESUMO

SOUSA, Vitória M. L. Técnica Klauss Vianna e suas possíveis contribuições para o uso da máscara neutra.

Este trabalho teve como objetivo investigar as possíveis contribuições da Técnica Klauss Vianna (TKV) para o uso da máscara neutra. A máscara neutra exige qualidades de movimento específicas para que funcione como comunicação e linguagem. Através de relatos sobre experiências que tive com o procedimento da *viagem elemental*, proposto pela pedagogia de Jacques Lecoq, pude fazer constatações de como os tópicos do *processo lúdico* da TKV podem servir como referenciais concretos para o estudo das qualidades de movimento propostos por essa máscara.

Palavras-chave: TÉCNICA KLAUSS VIANNA; MÁSCARA NEUTRA; PROCESSO LÚDICO.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	TÉCNICA KLAUSS VIANNA	13
2.1	Processo lúdico.....	15
2.1.1	Presença	15
2.1.2	Articulações.....	15
2.1.3	Peso	16
2.1.4	Apoios	16
2.1.5	Resistência.....	16
2.1.6	Oposições	16
2.1.7	Eixo-Global.....	17
2.2	Início de uma nova caminhada.....	17
3	MÁSCARA NEUTRA	18
3.1	Neutralidade.....	20
3.2	O trabalho com a máscara neutra na pedagogia de Jacques Lecoq.....	21
4	EXPERIÊNCIAS COM A MÁSCARA NEUTRA.....	24
4.1	A viagem elemental	25
4.1.1	Etapa 1: o despertar	26
4.1.2	Etapa 2: reconhecer a si e ao espaço	30
4.1.3	Etapa 3: miração do mar	32
4.1.4	Etapa 4: caminhada na areia.....	34
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40

1 INTRODUÇÃO

Os cursos de formação para atores, de maneira geral, oferecem conhecimentos técnicos para a atuação e criação cênica. Neles, os estudantes passam por aulas de interpretação, consciência vocal, consciência corporal, história do teatro, entre outras que vão proporcionando uma base de entendimento de como se dá o trabalho do ator.

Meu processo de formação como atriz também foi assim, comecei como aprendiz de teatro em um curso profissionalizante¹ que me oferecia justamente essa base. Ainda naquele período, contudo, conforme me experimentava em cena, já ia percebendo que meus estudos não se encerrariam ali. Isso porque, perante a profundidade exigida pelo trabalho teatral e a sua vasta possibilidade de linguagens estéticas, fui descobrindo que, se quisesse adquirir mais autonomia e repertório criativo, precisaria de uma formação continuada e expandida.

Havia, diante de mim, infinitas maneiras de me aprofundar na pesquisa teatral, mas, desde os primeiros semestres como estudante, fui percebendo o quanto valorizava e me identificava com os estudos do corpo. Sendo assim, ainda durante o curso profissionalizante, decidi buscar outras experiências que me ajudassem a conhecer melhor meu próprio corpo e a ampliar meu repertório expressivo.

Foi então que conheci as máscaras teatrais. Havia ouvido dizer que elas contribuía justamente para o que eu estava procurando, portanto, me matriculei em um curso² no qual, por um ano, passei por diversos procedimentos e métodos para a atuação com as máscaras: neutra, larvária, expressiva, de comédia humana e de *commedia dell'arte*.

É fato que o contato com elas contribuiu para os meus objetivos, eu realmente percebi uma ampliação do meu repertório e da minha consciência corporal através dos procedimentos técnicos que elas convocam. Por ser, porém, um trabalho feito para abranger as especificidades de uma linguagem, por mais que, em muitos momentos, eu tenha conseguido transpor seus ensinamentos para outras circunstâncias cênicas, eu ainda sentia falta de encontrar algum caminho que me ajudasse a compreender melhor, anatomicamente, o funcionamento do corpo como um todo e suas possibilidades de movimentos nas mais diversas linguagens teatrais.

¹ No Teatro Escola Macunaíma

² No Centro de Pesquisa da Máscara

Posteriormente, quando ingressei na graduação em teatro³, conheci a Técnica Klauss Vianna (TKV). Ao me aproximar do seu pensamento de corpo, fui notando que, na Técnica, havia justamente o que estava buscando: um terreno sólido, construído por tópicos e princípios bastante objetivos e concretos (baseados no estudo anatômico) para a pesquisa do movimento.

A experiência que tive, na universidade, com uma de suas etapas: o *processo lúdico*⁴, foi me abrindo caminhos para refinar as percepções sobre meu corpo, sobre o dos meus colegas e sobre o espaço que ocupávamos juntos. Conforme passávamos pelos inúmeros experimentos cênicos propostos pelas disciplinas em que praticávamos interpretação, eu ia percebendo que a TKV dava condições para compreender meu corpo e adaptar meus movimentos aos variados gêneros teatrais. Tive apenas um semestre de aulas relacionadas à Técnica Klauss Vianna, mas foi tão transformador que, depois de formada, assim que abriu turma para o Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (CETKV), me inscrevi.

Devo mencionar que, ao contrário do que possa parecer, não descartei os aprendizados conquistados no estudo das máscaras. Durante os anos de graduanda, por falta de tempo, precisei me afastar destes estudos, mas o desejo de retornar a eles sempre esteve presente. Isso porque as máscaras teatrais, apesar de terem sido o meio que encontrei para iniciar minhas pesquisas com a consciência corporal, se transformaram em um desejo de pesquisa de linguagem teatral.

Curiosamente, a oportunidade de retomar o contato com elas surgiu concomitantemente com o último semestre do CETKV, quando fui convidada a fazer parte do Núcleo de Pesquisa em Máscaras, do coletivo Travessias Escénicas⁵, dentro do qual temos investigado a máscara neutra.

Estudar Técnica Klauss Vianna e máscara neutra ao mesmo tempo tem me feito notar o quanto a TKV, além de ser importante por si própria, também contribui para o aprendizado de outras técnicas. Sua visão de corpo, seus princípios e tópicos têm me possibilitado reacessar as qualidades de movimento convocadas pela máscara neutra (da qual estive afastada por anos) e me proporcionado referenciais importantes para compreender as novas propostas que me vêm sendo apresentadas no trabalho com essa máscara.

³ Na Universidade Anhembi Morumbi, onde tive aulas com a Prof^a Dr^a Neide Neves.

⁴ O processo lúdico será descrito no capítulo seguinte.

⁵ O Coletivo de Mauá (SP) desenvolve pesquisa continuada em máscaras teatrais.

Tendo feito estas constatações, meu objetivo, com o presente estudo, foi iniciar um processo de investigação sobre as possíveis contribuições da Técnica Klaus Vianna para o uso da máscara neutra. Como método, decidi rever e compartilhar relatos das experiências que tenho vivido e as reflexões que tenho feito acerca delas.

2 TÉCNICA KLAUSS VIANNA

A Técnica Klauss Vianna, é uma técnica de dança, educação somática⁶ e estudo do movimento que parte da escuta do corpo, do entendimento de como ele funciona anatomicamente, da percepção de suas limitações e facilidades (MILLER, 2016, p.51), do reconhecimento de tensões e padrões para, a partir disso, abrir espaço a novas possibilidades de movimento.

Klauss Vianna (1928-1992), brasileiro nascido em Belo Horizonte (MG), foi importante bailarino, coreógrafo, professor, preparador corporal de atores e pesquisador do movimento que teve seu trabalho sistematizado por Rainer Vianna (1958-1995), seu filho, e Neide Neves, sua nora, ambos também pesquisadores do movimento.

A TKV é uma técnica que não está focada no virtuosismo e na reprodução de formas, mas na construção da consciência e da autonomia para o mover singular de cada um. Ela parte de um pensamento de corpo que o entende enquanto *soma*, ou seja, que não o separa, de forma dualista, da mente ou do ambiente, mas que o compreende em rede de comunicação e contaminação de informações com ambos.

Na Técnica, o corpo não é instrumento “de trabalho, de aprendizagem, de comunicação ou de expressão”, nela corpo é primeira pessoa (MILLER, 2014, p. 105), corpo é “mídia de si mesmo” (GREINER, 2005, P.131)⁷.

[...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER, 2005, p. 131)⁸.

⁶ Segundo Jussara Miller, “A educação somática consiste em práticas corporais nas quais o praticante tem uma relação ativa e consciente de si com o processo de percepção e investigação do movimento e do próprio corpo, o que proporciona uma autonomia e autorregulação da unidade *corpomente*, o soma, em seus aspectos físico, psíquico e emocional” (2014, p.102).

⁷ Este trecho e a citação abaixo dele, foram retirados do artigo “Por uma Teoria do Corpomídia”, escrito por Christine Greiner e Helena Katz. Na referência consta apenas o nome de Greiner porque usei a publicação que está presente em seu livro “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados”.

⁸ A teoria corpomídia, apesar de estar de acordo com o pensamento de corpo da TKV e contribuir para ele, surgiu após a morte de Klauss, ou seja, não foi elaborada por ele e nem contemporaneamente a ele, mas além de estar alinhada com que o que Klauss já pensava na época, compõe (com novos dados sobre a relação movimento/cognição) os processos evolutivos da própria Técnica, que segue em pesquisa, desenvolvimento e transformação por quem trabalha com ela.

Entendendo que corpo-mente-ambiente está em constante comunicação e transformação, Klauss considerava seu trabalho como uma técnica aberta. A princípio, na verdade, ele nem a chamava de técnica, justamente por rejeitar que essa palavra, que costuma ser evocada para se falar de treinamentos físicos mecanicistas (LASZLO, Cora M.; MILLER, Jussara, 2016, p. 153), trouxesse a ideia de que seu trabalho é cristalizado em regras a serem cumpridas. Afinal, ao contrário disso, como resultante de seus próprios princípios, seu trabalho estava (e se mantém até hoje) em constante pesquisa e movimento.

Klauss acreditava, portanto, que técnica “[...] é algo vivo, flexível, que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. [...] A técnica é um ‘meio’, e não um ‘fim’” (VIANNA apud MILLER, 2016, p. 52).

A TKV, assim, como mencionado anteriormente, ao invés de partir de códigos que buscam gerar uma estética endurecida, parte de princípios que buscam gerar o movimento consciente, criativo e autêntico, sendo eles: a escuta do corpo (a partir dos sentidos e referenciais anatômicos); o estado de presença e atenção (a si, ao outro, ao ambiente); o estado de pesquisa e investigação; o refazimento (das práticas e movimentos) de forma sensível; a valorização das singularidades; a unidade corporente em troca com o ambiente; o professor provocador-pesquisador em troca com o aluno pesquisador (no caso da sala de aula)⁹.

Parece que ele¹⁰ intuía que manter o trabalho aberto é o que permitiria a permanência das suas ideias. De certa maneira, é o que acontece. Não há um modelo Klauss Vianna, uma estética determinada a priori, mas há corpos pensantes descobrindo sempre mais, a partir dos princípios desenvolvidos por ele. O movimento desses corpos, apesar de mostrar uma unidade técnica, guarda a sua individualidade. (NEVES, 2008, p.38)

A sistematização de seu trabalho passa por processos e tópicos que, embebidos destes princípios, fazem perguntas ao corpo e o colocam em pesquisa. Sua estruturação se dá em três etapas que dialogam entre si: processo lúdico, processo de vetores e processo didático e/ou criativo.

⁹ Trecho baseado nas enumerações trazidas por Jussara Miller, em apresentação de powerpoint, em aula da disciplina de *Processo Didático*.

¹⁰ Klauss Vianna

Neste estudo, a compreensão e o compartilhamento das contribuições da Técnica Klauss Vianna para uso da máscara neutra serão pautados no processo lúdico, por isso, me deterei a explicá-lo.

2.1 Processo lúdico

O processo lúdico, segundo Jussara Miller, é o ‘acordar’ do corpo (2016, p.53), é o momento em que o sujeito começa a se aproximar de seu próprio corpo, a entender como ele funciona, a reconhecer seus hábitos, tendências e tensões e a torná-lo presente e disponível para o novo. Este processo acontece por meio de sete tópicos de trabalho: presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições e eixo global. Eles são organizados desta maneira para fins didáticos, mas não são separados entre si, estão sempre em conexão e comunicação durante a realização de um movimento.

Os descreverei, a seguir, de forma sintética, para que, posteriormente, eles possam ser reconhecidos na circunstância da máscara neutra.

2.1.1 Presença

No tópico da presença, trabalha-se, a partir dos cinco sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar) e dos três focos de atenção (o eu, o outro, o ambiente), o estado de “aqui e agora” do corpo; corpo este que se abre aos estímulos, se comunica com eles, permite que eles o afetem e os afeta de volta. Um corpo presente, na TKV, é fundamental para que se comece um trabalho de autoconhecimento e autonomia.

2.1.2 Articulações

No tópico das articulações, pesquisa-se as possibilidades de movimento de cada uma delas isoladamente e em totalidade. Com essa pesquisa, pode-se reconhecer quais movimentos cada uma é capaz de realizar. Este reconhecimento, por sua vez, estimula o desbloqueio de tensões musculares e libera espaço articular, o que possibilita a ampliação quantitativa e qualitativa do repertório de movimentos (normalmente mais restrito no uso do cotidiano) (MILLER, 2016, p.56).

2.1.3 Peso

O desbloqueio das tensões, proporcionado pelo trabalho com as articulações, colabora para que o sujeito consiga ceder mais o peso de seu corpo ao chão. Desta maneira, aumenta-se os pontos de contato das partes do corpo com o solo e amplia-se a percepção da relação entre corpo e gravidade.

2.1.4 Apoios

Esses pontos de contato do corpo com o chão¹¹, percebidos pelo tópico do peso, são chamados apoios, que podem ser passivos ou ativos. Segundo Neide Neves, são considerados passivos “os apoios sobre os quais colocamos nosso peso sem exercer sobre a superfície nenhuma ação intencional” (NEVES, 2019, p.4), já os ativos são “[...] os apoios sobre os quais exercemos uma pressão, direcionada e intencional, consciente ou inconscientemente” (NEVES, 2019, p.4). A ativação dos apoios, por sua vez, gera oposição que dilata o corpo e gera movimento.

2.1.5 Resistência

A pesquisa dos apoios é o que permite o trabalho sobre a resistência, as oposições e o eixo global.

Tratando especificamente da resistência, pode-se dizer que ela é o que dá densidade e tônus ao movimento, contribuindo para que ele seja mais amplificado e cênico (MILLER, 2016, p.70).

2.1.6 Oposições

As oposições (geradas pela aplicação de forças opostas entre os eixos cima/baixo, direita/esquerda e frente/trás do corpo), por sua vez, são o que dão a tridimensionalidade do corpo, abrem espaço articular e o dilatam no espaço (como se crescesse).

¹¹ O chão foi usado como exemplo, mas apoios podem ser pontos de contato do corpo com outras superfícies (como cadeiras) e com ele próprio (NEVES, 2019, p.4)

2.1.7 Eixo-Global

O eixo-global, por fim, é a resultante dos tópicos anteriores somada ao estudo dos segmentos da coluna vertebral (cervical, torácica e lombar) em suas diversas relações de alinhamento, que proporciona a “[...] integração do corpo com a gravidade na conquista de equilíbrio” (MILLER, 2016, p.73).

2.2 Início de uma nova caminhada...

Em minhas experiências com o processo lúdico da Técnica Klauss Vianna, no CETKV, os estudos pautados em seus tópicos foram me permitindo o “acordar” do corpo, que foi mencionado anteriormente. Enquanto passava pelos procedimentos propostos por cada um deles, eu ganhava novos referenciais para observação dos meus movimentos e novos estímulos para descobrir o novo.

[...] a educação somática Klauss Vianna propõe uma vivência do soma em estado exploratório e não uma vivência do corpo mecânico que somente adquire e acumula habilidades. O que trabalhamos, mais do que o corpo hábil, é o corpo lábil, no sentido de transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao aluno deixar viva e ativa a postura da investigação necessária em sala de aula.” (MILLER, 2014, p.110)

Vale dizer que a Técnica Klauss Vianna não é um preparo para a criação, não é um treino para uma futura execução de algo, ela é pesquisa e criação ao mesmo tempo, em comunicação e retroalimentação. Isto posto, a presente pesquisa não pretende entender como a TKV pode servir como preparo para o uso da máscara neutra e sim como seu pensamento de corpo e os tópicos do seu processo lúdico podem contribuir para a sensibilização e conscientização corporal do intérprete que a experimenta.

Tendo compartilhado os princípios da Técnica, antes de iniciar as reflexões sobre suas possíveis contribuições, considero importante destacar algumas informações relevantes sobre a máscara neutra.

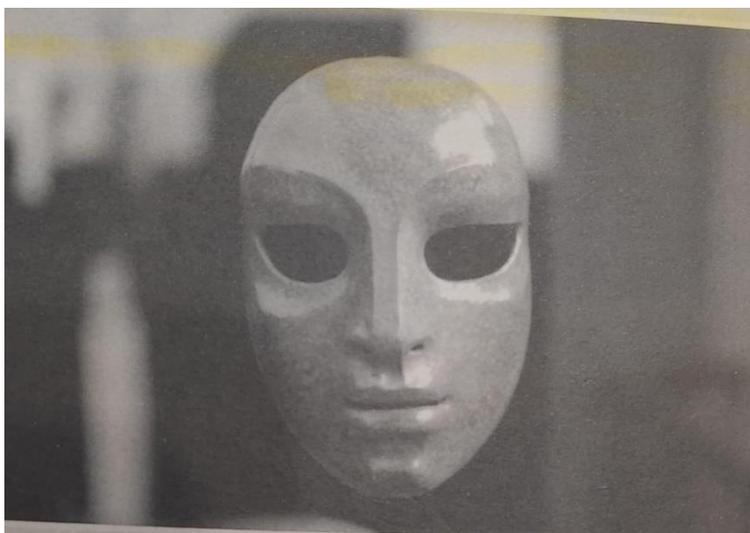
3 MÁSCARA NEUTRA

A máscara neutra esteve presente em trabalhos de inúmeros pesquisadores teatrais, tendo, na maioria das vezes, uma função meramente pedagógica (SCHEFFLER, 2018, p. 288) em treinamentos para atores. Neste estudo, porém, não há o objetivo de discorrer sobre todo o histórico desta máscara e nem esgotar as reflexões possíveis sobre a sua utilização.

Como a concepção de máscara neutra (nos espaços culturais onde a estudei) sempre esteve pautada na pedagogia¹² do ginasta, educador físico, ator, mímico e pesquisador do movimento Jacques Lecoq (1921-1999), é ela que utilizarei como referência para que o leitor compreenda o que é essa máscara, o que se propõe, e quais qualidades de movimento convoca.

Deste modo, pode-se começar dizendo que ela é um objeto que cobre totalmente o rosto de quem a utiliza e exibe uma expressão dita “neutra” (cujo conceito será discutido mais adiante). Ela é considerada “impessoal”, ou seja, não carrega emoções e conflitos de uma personagem.

Figura 1 – Máscara Neutra



Máscara neutra criada por Amleto Sartori, mascareiro parceiro de Lecoq

Fonte: LECOQ, 2010

¹² O trabalho de Lecoq é nomeado como uma *pedagogia* em seu livro “O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral”.

Assim como qualquer outra máscara que cubra a expressividade facial de quem a veste, para que funcione como comunicação, exige que os movimentos do intérprete sejam mais dilatados no espaço. Segundo Patrice Pavis, ao se cobrir o rosto com uma máscara,

[...] renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas (2015, p. 234).

As máscaras, nesta perspectiva, independentemente das expressões que lhes estão esculpidas, acabam agindo como lupa, sob a qual cada micro movimento do corpo é percebido por quem os vê em cena. Caso, portanto, ao utilizar uma máscara teatral, o ator não esteja consciente das escolhas de movimento que está fazendo, caso algum movimento o escape sem que perceba, pode acabar revelando e amplificando informações que não condizem com as da personagem que está interpretando.

Diante disso, na pedagogia de Lecoq, foi desenvolvido um trabalho, com máscara neutra, cuja finalidade era contribuir para que, antes de entrarem no universo do drama e das paixões humanas, os intérpretes reconhecessem os excessos de seus movimentos e buscassem a neutralidade.

Segundo Lecoq,

A máscara neutra [...] está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de gestos e de ações. Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos (2010, p.71).

Sendo assim, como mencionado anteriormente, a máscara neutra tinha um caráter exclusivamente pedagógico, ou seja, não havia, sobre ela, a intenção de espetáculo (SCHEFFLER, 2018, p.289) ela funcionava como um preparo, um treinamento para outras máscaras, isto é, as ditas “máscaras expressivas”:

A máscara neutra é a máscara de base que está no centro de todas as outras máscaras. Ela traz referência à calma que servirá para colher as várias paixões e estados dramáticos; não carrega conflitos anteriores, está

disponível a qualquer ação. Age como uma pessoa em equilíbrio (LECOQ apud. SCHEFFLER, 2018, p. 300).

Para Ricardo Napoleão, ator brasileiro que foi aluno de Lecoq,

Pedagogicamente, a máscara neutra tem uma importância crucial. Essa máscara, quando adequadamente utilizada, pode definir o trabalho de um ator; pode libertá-lo de amarras muito comuns no exercício da profissão. Ela possibilita um reconhecimento da realidade corpórea de cada pessoa (2010, p.14).

Percebe-se, por meio das duas últimas citações, que a máscara neutra tem objetivos que convergem com os da TKV, como: possibilitar que o ator adquira uma maior consciência corporal; perceba sua singularidade, seus hábitos e limitações de movimentos; colaborar para que alcance as diferentes qualidades de movimento exigidas pelas diversas linguagens cênicas.

A diferença principal, ao que parece, está nas estratégias, procedimentos e métodos adotados para se desenvolver e alcançar esses objetivos.

3.1 Neutralidade

Pensando pela perspectiva da Técnica Klauss Vianna, entende-se que um corpo, consciente ou inconscientemente sempre será expressivo.

Neide Neves diz que:

Klauss usava os termos 'expressão' e 'intenção' do movimento, algumas vezes, buscando o mesmo que, hoje, se denomina "informação", que emerge em um movimento. Considerando que o corpo é um texto que estamos capacitados a ler, ele está sempre expressando algo, informando.

Outras vezes, trabalhava a intenção tecnicamente, a partir do direcionamento dos ossos, de vetores de força, de oposições. O resultado era um movimento bem delineado, 'limpo', o que também abria espaço para a emergência da informação. É importante compreender que, nos dois casos, estrutura e sentido estão relacionados intimamente." (2008, p.43)

Mesmo que, ao assistir a um espetáculo cênico, o espectador possa sair, por exemplo, com a impressão de que algum ator tenha sido pouco expressivo, esta é possivelmente uma sensação gerada por se ter visto, em cena, um corpo pouco presente, pouco dilatado no espaço ou pouco atento às escolhas relacionadas à sua movimentação.

Ainda em um caso como este, não é possível dizer que o intérprete estava inexpressivo, muito menos “neutro”. É possível dizer, talvez, que ele estava se movendo conforme seus padrões cotidianos, que estava pouco aliado a uma expressividade cênica que condissesse com a realidade de sua personagem e com o espaço que estava ocupando.

Desta maneira, se um corpo está sempre expressando alguma coisa, o que se deve entender por “neutro” ao se falar desta máscara? Que qualidades de movimento se buscam através dela?

Na pedagogia de Lecoq, assim como na TKV, sabe-se que a eliminação completa da expressividade não é possível. O uso da máscara neutra, inclusive, não tinha este objetivo. Para Jacques Lecoq, um corpo inexpressivo era um corpo sem vida. Deste modo, o que se quer assumir como neutralidade, no uso dessa máscara, não é um zerar da expressão, mas um estado de calma e equilíbrio.

A máscara neutra não tem conflito, não tem história, não tem passado, nem paixões, ela é um “ser genérico neutro” (LECOQ, 2010, p.71). Por isso, busca-se com ela, a síntese e a precisão dos movimentos, o caminho mais “curto” para realizá-los. Tudo isso a fim de que a comunicação, através dela, aconteça da forma mais objetiva possível.

Diante dessas afirmações, surgem indagações: como saber se o movimento realizado é o mais preciso, econômico, sintético, objetivo, justo e neutro possível? Como ter concretamente a percepção destes fatores? Se cada corpo é diferente um do outro, como definir o que é ou não neutro? Intende-se buscar uma neutralidade que seja comum a todos? É possível valorizar a singularidade de cada corpo dentro do que se espera de neutralidade?

Para dar base a essas questões, que serão desenvolvidas mais adiante, trarei, a seguir, um breve panorama de como acontecia o trabalho com a máscara neutra na pedagogia de Jacques Lecoq e como, através dela, se buscava a neutralidade dos gestos.

3.2 O trabalho com a máscara neutra na pedagogia de Jacques Lecoq

Como o uso da máscara neutra exige, para além da síntese e da neutralidade, uma ampliação dos movimentos (que é “cênica”, “extra cotidiana” e foge à lógica naturalista), a pesquisa dessa expressividade requisita do ator um grande

condicionamento físico e o uso de algumas habilidades específicas como: acrobacias, mimeses e ponto-fixos. Sendo assim, os estudantes da pedagogia de Lecoq, passavam por um eixo de seu trabalho ao qual ele chamava de “técnica dos movimentos”.

Neste eixo, eles passavam por estudos de movimentação da coluna, de acrobacia dramática, de mímica das ações¹³, de dinâmicas de movimento da natureza, de análise de movimentos dos animais e por um treinamento que ele chamava de “ginástica dramática”, em que faziam exercícios clássicos de aquecimentos corporais, porém, lhes atribuindo função cênica.

Além da *técnica dos movimentos*, o trabalho com a máscara neutra, dentro de sua pedagogia, também contava com o procedimento dos *temas pedagógicos*. Estes eram enunciados de situações simples, dentro das quais se propunha uma ação a ser improvisada pelos estudantes. Seus temas mais conhecidos são “o despertar”, “o adeus” e a “viagem elemental” sendo, este último, “o grande tema piloto da máscara neutra” (LECOQ, 2010, p.75).

Os intérpretes passavam coletivamente por esses temas (enquanto alguns faziam, outros assistiam) e cada um interpretava sua própria ação (LECOQ, 2010, p.73). Dentro desses procedimentos, através das experimentações dos atores, buscava-se, evidentemente, entender como realizar os movimentos da maneira mais neutra possível.

Não havia, como questionado anteriormente, a pretensão ou interesse de se encontrar uma fórmula única de como fazer isso; é verdade que a neutralidade (nessa máscara) se associa a uma ideia de universalidade dos movimentos humanos, mas não se associa à ideia de uma uniformidade (LECOQ, 2010, p.73). Em Lecoq, assim como na TKV, era compreendida e levada em consideração a diferença entre os corpos, segundo ele:

Trabalhar esse tema [*o Adeus*] é um excelente meio de observar o ator, de sentir sua presença, seu sentido de espaço, de ver se os seus gestos e seu corpo pertencem a todos, se ele consegue tender ao denominador comum do gesto, reconhecível por todos: o Adeus de todos os adeuses. Com a máscara neutra, cada um sente o que pertence a todo mundo, e é aí que as nuances aparecem com força. Essas nuances não vêm dos personagens, pois não existem, mas das diferenças de qualquer natureza entre as pessoas

¹³ Não se trata da mímica clássica, segundo Lecoq esse trabalho “consiste em reproduzir uma ação física o mais próximo possível do que ela é, sem transposição, fazendo mímica do objeto, do obstáculo, da resistência. [...]Sem nunca passar pela psicologia, buscamos a ação física que mais se aproxime da máxima economia, para que ela sirva de referência” (2010, p.126).

que interpretam. Os corpos são diferentes, mas se assemelham naquilo que os une: o adeus (2010, p.75).

Lecoq propõe também, em sua pedagogia, o procedimento de identificação com a natureza, em que o ator busca interpretar (e “ser”) os próprios elementos naturais, ou seja, é como se, ao entrar em contato com a areia, seu corpo se tornasse a própria areia e seus movimentos ganhassem as mesmas qualidades de movimento de um grão ou porção de areia. A ideia, então, é que esse processo de identificação, torne-se uma transposição

[...] que consiste em apoiar-se na dinâmica da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias, para, daí, servir a finalidades expressivas, com o intuito de interpretar melhor a natureza humana. A meta é atingir um nível de transposição teatral, fora da interpretação realista (LECOQ, 2010, p. 79).

Para refletir sobre as qualidades exigidas dos movimentos respeitando a singularidade do ator, partirei, agora, de informações e relatos necessários de minhas próprias experiências com a máscara neutra.

4 EXPERIÊNCIAS COM A MÁSCARA NEUTRA

Minhas vivências foram compostas de práticas que partiram da pesquisa de Lecoq, principalmente de sua *técnica dos movimentos*, mas que, vale dizer, sofreram influência e interferência de procedimentos de outros pesquisadores e de pessoas com quem aprendi.

Percebo que essas práticas, da maneira como chegaram a mim, por si só, são grandes contribuições para que um intérprete consiga observar seus movimentos e ir entendendo se estão ou não adequados ao conceito de neutralidade.

Para ajudar a evidenciar o que é ou não justo a esse conceito, os lugares onde estudei máscara neutra usaram a estratégia das devolutivas. Nela, assim como acontece em processos de aprendizagem de outras linguagens teatrais, um ator faz sua experimentação cênica diante de seus parceiros e recebe devolutivas deles.

Percebo que essas devolutivas vão servindo como referenciais para o ator e, muitas vezes, é a partir delas que ele vai direcionando a atenção sobre pontos específicos de sua ação, reajustando seus movimentos e registrando informações e sensações do que foi ou não reconhecido como neutro.

A visão do espectador, evidentemente, é muito importante para qualquer arte cênica e, mesmo na atuação sem máscara, serve como direção para o ator. Como, porém, contribuir para que, ao vestir a máscara neutra, ele conte não só com as devolutivas, mas com sua propriocepção? Como ele pode encontrar referenciais em si para saber a imagem que está construindo em cena mesmo sem se ver? Como direcionar sua atenção a percepções concretas sobre seus movimentos para alcançar as qualidades exigidas pela máscara neutra e conseguir resgatá-las sempre que quiser?

Para poder compartilhar os relatos das minhas experiências e apresentar as constatações que tenho feito, utilizarei um recorte dos meus estudos sobre a máscara neutra: o dos *temas pedagógicos*. No Núcleo de Pesquisa em Máscara temos experimentado, especificamente, o tema da *viagem elemental*, logo, é sobre ele que comentarei.

4.1 A viagem elemental

A viagem elemental é um percurso composto por cinco paisagens naturais (praia, floresta, montanha, rio e deserto) pelo qual a máscara neutra passa. Este percurso, entretanto, é cênico e acontece em um palco vazio, sem cenografia e sem objetos. Sobre o palco há somente o intérprete e sua máscara, deste modo, quem dá ao espectador a ilusão de que essas paisagens existem e de que estão sendo percorridas é justamente o corpo do ator.

Essa viagem tem, em sua estruturação, uma sequência de acontecimentos pela qual todos os atores passam. Em seu livro “O Corpo Poético”, Lecoq descreve seu enunciado deste tema:

Ao nascer do dia, vocês saem do mar e descobrem, ao longe, uma floresta, para onde vão se dirigir. Vocês cruzam a areia da praia, e depois entram na floresta. Ali, e meio a outras árvores e outras plantas que, progressivamente, vão se tornando cada vez mais densas, vocês buscam a saída. De repente, uma surpresa: vocês saem da floresta e encontram uma montanha. Vocês “absorvem” a imagem dessa montanha, depois se põem a subí-la; os primeiros aclives, suaves, até os rochedos, chegando até a parede vertical, que é preciso escalar grimpendo. No topo da montanha, descortina-se uma vasta planície e, por fim, no fundo, o deserto. Vocês descem a montanha, atravessam a correnteza do rio, andam na planície, cruzam o deserto e, ao final, o sol se põe (2010, p. 75).

Nos lugares onde estudei, entretanto, o início da viagem era trabalhado de outra maneira, isto é, ao invés de se começar pela “saída do mar”, se começava por outro tema de Lecoq: “o despertar”. Neste caso, então, a máscara começava deitada na praia e acordava como se fosse a primeira vez; ela, então, reconhecia que existia, reconhecia o ambiente em que estava, mirava a paisagem do mar e, só então, cruzava a areia da praia em direção à floresta.

Além das sequências propostas pelos temas do *despertar* e da *viagem elemental*, em meus processos de aprendizagem, me foram apresentadas maneiras previamente estudadas de como vivenciá-las. Nelas, havia uma série de posições e mimeses de ações (escaladas, desvio de troncos, saltos com cipó, etc) que, entendidas como maneiras sintéticas e condizentes à linguagem da máscara, compunham o repertório formulado pelas pesquisas de Jacques Lecoq.

Deve-se frisar que, para Lecoq:

Não se deve dizer como fazer para interpretar bem sob máscara neutra. Um técnico poderia dizê-lo, mas um pedagogo não se permite. Dizer aos alunos seria o melhor meio para eles não conseguirem mais usá-la. Ficariam demasiado preocupados com seu uso correto, quando, antes de tudo, devem vivenciar sensações. (2010, p.72)

Deste modo, no meu processo de aprendizado, o repertório de Lecoq sempre me foi apresentado, como possibilidade, apenas depois de me ser oferecido um tempo para investigar, à minha maneira, como atravessar as paisagens da viagem elemental. Havia sempre a chance de criarmos nossos próprios modos de percorrer as paisagens, mas esse repertório também servia como orientador e referencial de sinteticidade das ações.

Atualmente, no Núcleo de Pesquisa, meus parceiros de estudo e eu temos experimentado esse repertório para compor partituras pessoais da viagem elemental. Temos estudado, detalhadamente, como passar por cada uma das paisagens da maneira mais justa à neutralidade possível.

Tendo situado o que é a viagem elemental, compartilharei, a seguir, como os tópicos do processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna têm contribuído com as experimentações que tenho feito com a “paisagem da praia” da *viagem elemental*.

Para facilitar a visualização, dividirei as ações desta paisagem em quatro etapas. Em cada uma haverá um quadro que apresenta a sequência de micro-ações que realizo em minha partitura, o que cada uma exige das qualidades dos meus movimentos e como cada tópico da TKV me ajudou a realizá-las.

4.1.1 Etapa 1: o despertar

Antes de apresentar o primeiro quadro é necessário pontuar que todos os tópicos da TKV estão presentes em todas as etapas. Como dito anteriormente, a divisão destes tópicos, na sistematização da Técnica, existe para fins didáticos, mas todos estão em constante comunicação e participação nos movimentos. Em alguns momentos, contudo, uns se evidenciam mais do que outros e é por isso que, nos quadros, nem sempre haverá a descrição da contribuição de todos eles.

Quadro 1 - O despertar

Descrição das ações	O que pede cada ação	Tópicos da TKV e suas contribuições
<p>- A máscara começa deitada de lado, “adormecida sobre a areia da praia”.</p> <p>- Enquanto está deitada, respira três vezes e, então, desperta abrindo os olhos.</p>	<p>- Os movimentos do ator devem dar ao espectador a sensação de que a máscara está deitada sobre a areia e não sobre o chão da sala de ensaio.</p> <p>- O movimento de inspiração e expiração deve ser amplo para que o espectador possa ver à distância.</p> <p>- A abertura dos olhos precisa acontecer em um ritmo que seja adequado ao estado de calma da máscara neutra</p>	<p>Presença</p> <p>> Percepção de como se dá a atuação dos outros tópicos sobre meus movimentos.</p> <p>> Alcance da qualidade necessária para a realização dos movimentos e alcançar as sensações desejadas.</p> <p>Peso</p> <p>> Entendimento do quanto eu deveria sustentar ou entregar o peso do meu corpo ao chão para que meus movimentos fossem justos a um estado de relaxamento (cênico) de alguém que repousa sobre a areia.</p> <p>Apoios</p> <p>> Contribuição para evidenciar o movimento de respiração da máscara e a encontrar um ritmo de respiração justo.</p> <p>> Auxílio para encontrar o momento e o tempo justos para abrir os olhos.</p>

Diante do quadro acima, uma primeira pergunta: como mostrar, apenas com o próprio corpo, que se está deitado na areia de uma praia, por exemplo, e não sobre um tablado de madeira?

Vejo, aqui, a primeira contribuição da Técnica Klauss Vianna: o tópico da presença. Na TKV, entende-se que um corpo presente é um corpo disponível para receber estímulos (de si, do outro e do ambiente) e aberto a deixar-se contaminar pelas sensações geradas por eles.

Em minhas investigações, portanto, tenho tentado resgatar os estímulos sensoriais que os elementos naturais da praia geram no meu corpo, isto é, perceber como o toque da areia, o calor do sol, o som do mar, a brisa e o cheiro de água salgada reverberam nos tópicos da TKV em meus movimentos.

A partir destas percepções consigo refazer, presente e sensivelmente, a minha partitura. Consigo, também, escolher as qualidades de movimento que são favoráveis ou não a ela e às informações que quero comunicar, por exemplo, a de que estou deitado na areia da praia.

Segundo Neide Neves:

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. Na realidade, as conexões acontecem em todos os sentidos e, com as ignições adequadas, o corpo produz os movimentos num fluxo, integrando todos os aspectos do corpo-mente.

Estas imagens ou sensações não são necessariamente "lidas" por quem vê estes movimentos, nem é este o objetivo. Elas são importantes para o intérprete e não são sempre conscientes. Apesar disso, os movimentos gerados contaminam, conectam com o corpo que vê, da maneira como aquele corpo pode responder, naquele dado momento. Reconhecemos movimentos, estados, emoções não porque fazem parte de um código, mas porque temos o mesmo aparato fisiológico para lidar com eles." (NEVES, 2008, P.52)

Detalhando um pouco mais, quando deito na areia da praia fictícia e resgato as sensações de deitar na areia da praia verdadeira, percebo que entrego muito do meu peso ao chão. Abandonar demais meu peso à superfície, porém, não é favorável cenicamente pois fecha a imagem do meu corpo ao espectador, esconde a máscara e deixa minha presença pouco expandida no espaço.

Resgatar os estímulos sensoriais da praia, portanto, contribuiu para que eu entendesse que, para comunicar que a máscara estava deitada calmamente sobre a areia, eu precisava entregar um tanto específico do peso do meu corpo ao chão e usar meus apoios para sustentar outro tanto para que esse "deitar" fosse cênico.

Ganhei um parâmetro, uma referência de como modular a intensidade de entrega do meu peso à gravidade para que meu corpo produzisse um movimento que fosse, ao mesmo tempo, justo a um estado de relaxamento e justo a um estado cênico e neutro.

Figura 1- O despertar



Registro em que estou deitada na posição inicial que encontrei para o despertar.

Nesta etapa, a máscara neutra pede que o movimento de inspirar e expirar seja amplificado e visível ao público. Aqui, por meio dos apoios, fui pesquisando como direcionar meu peso a eles para, assim, gerar oposição e dilatar o movimento da minha respiração.

Fui tentando, também, entender o ritmo mais adequado para essa respiração e fui descobrindo que ele estava associado ao ritmo de avanço e recolhimento do mar que eu havia registrado como sensação.

Posteriormente, estudei qual era o melhor momento para abrir os olhos, se no inspirar ou no expirar. Ainda através dos apoios, percebi que, para mim, o melhor momento era no inspirar (já que era o momento em que eles estariam ativados) e que isso contribuía para que eu me levantasse e partisse para a próxima ação da máscara neutra.

Sendo “o despertar” a etapa em que o intérprete está com mais partes do corpo em contato com o chão, noto ser favorável usar os tópicos da TKV para observar como os estímulos sensoriais da paisagem da praia interferem na relação de seu corpo com a gravidade e, assim, registrar quais as dinâmicas de movimento mais favoráveis às qualidades de movimento exigidas pela máscara neutra nesta etapa.

4.1.2 Etapa 2: reconhecer a si e ao espaço

Quadro 2 - reconhecendo a si e ao espaço

Descrição das ações	O que pede cada ação	Tópicos TKV e suas contribuições
<p>- Ao abrir os olhos, a máscara levanta-se à posição sentada.</p> <p>- Enquanto levanta-se, olha para si, como se fosse a primeira vez, reconhecendo que existe.</p> <p>- Direciona seu olhar para o espaço e percebe a paisagem onde está.</p> <p>- Avista a existência do mar, pausa e levanta-se à posição em pé.</p>	<p>- O ator deve sentar-se da maneira mais leve possível, em um tempo que seja justo ao estado de calma.</p> <p>- A posição sentada deve ser favorável para que, da maneira mais precisa, leve, fluida e econômica possível, o ator possa ficar em pé na ação seguinte.</p> <p>- O ator deve conseguir revelar ao espectador, através de seus movimentos, que está diante da paisagem de uma praia.</p>	<p>Presença</p> <p>> Percepção de como se dá a atuação dos outros tópicos sobre meus movimentos.</p> <p>> Alcance da qualidade necessária para a realização dos movimentos e alcançar as sensações desejadas.</p> <p>Peso, Apoios, Oposições e Articulações</p> <p>> Reconhecimento dos apoios que estão em contato com a superfície</p> <p>> A ativação dos meus apoios, ampliou as oposições no meu corpo e meus espaços articulares.</p> <p>> O reconhecimento do peso nos apoios e a ativação desses apoios permitiu a geração de oposições e ampliação dos espaços articulares para realização dos movimentos (como sentar e ficar de pé) de forma leve e econômica.</p> <p>> Permitiu, também, a dilatação da minha presença no espaço que, por sua vez, ajudou a mostrar, com meus movimentos, a dimensão da praia.</p>

Assim como no despertar, os estímulos sensoriais também ofereceram contribuições para esta etapa. Aqui, iniciei minhas experimentações colocando atenção sobre as reações que os estímulos visuais geravam em meu corpo.

Comecei notando que quando a máscara transferia o olhar (que estava direcionado a si) para a paisagem, havia uma mudança na ativação dos meus apoios, que gerava uma ampliação das oposições no meu corpo. Estas oposições aumentavam meus espaços articulares e contribuía para que, através de meus movimentos, eu conseguisse mostrar, aos espectadores, a dimensão da paisagem em que a máscara estava.

Além disso, percebi que os elementos da praia (não só visuais, mas olfativos e táteis) afetavam o tópico do peso, tornando meus movimentos mais leves e fluidos. Estas, por sua vez, são qualidades de movimento justas ao estado de neutralidade da máscara nesta paisagem da viagem elemental.

Além disso, a percepção do peso e dos apoios, nesta etapa, me ajudou na busca da precisão e da economia de movimentos. Com a pesquisa desses tópicos,

consegui encontrar a posição “sentada” mais favorável para que, futuramente, eu pudesse passar dela para a posição em pé de maneira fluida, econômica e objetiva.

Entendi também que, a ação de “avistar o mar”, gerava uma transferência do meu peso para os apoios mais posteriores, causando uma inclinação da minha coluna para trás que, depois de uma breve pausa, se tornaria o impulso para que eu ficasse de pé.

Refiz a transições de níveis várias vezes sensível e conscientemente e, a cada vez, buscava descobrir, mapear e registrar as possibilidades de transferências de peso e ativações de apoios para levantar da maneira mais econômica e neutra possível.

Figura 2 – Reconhecer a si



Momento em que estou executando a ação em que a máscara “reconhecer a si”

Ter meu corpo sensibilizado pelos tópicos da Técnica Klauss Vianna foi, então, servindo como referência concreta para que eu seguisse criando uma partitura que eu fosse capaz de refazer sensivelmente.

4.1.3 Etapa 3: miração do mar

Quadro 3 - Miração do mar

Descrição das ações	O que pede cada ação	Tópicos TKV e suas contribuições
- A máscara caminha três passos em direção ao mar, pausa diante dele e o olha.	<p>- O ator precisa oferecer, ao espectador, a sensação de que está pisando sobre a areia.</p> <p>- O ator precisa mostrar, com seus movimentos, que está diante de um amplo oceano.</p>	<p>Presença</p> <ul style="list-style-type: none"> > Percepção de como se dá a atuação dos outros tópicos sobre meus movimentos. > Alcance da qualidade necessária para a realização dos movimentos e alcançar as sensações desejadas. <p>Peso e Apoios</p> <ul style="list-style-type: none"> > Consciência de como distribuir o peso do corpo sobre os apoios para mostrar, ao público, a qualidade da areia que a máscara está pisando nesta etapa. > Compreensão de como transferir o peso de um pé para o outro, no momento da pausa, para conseguir um tamanho de base que fosse justo, sem a perda de equilíbrio. <p>Articulações e Oposições</p> <ul style="list-style-type: none"> > Percepção e constatação de hiperextensão das articulações interferindo na composição da qualidade dos movimentos e de sua consequente expressividade.

Ao iniciar a pesquisa desta etapa, também através dos estímulos sensoriais, entendi que a sensação de pisar em uma areia próxima ao mar (molhada, fresca e batida) provoca alteração no uso dos apoios dos pés. Percebi que isso gerou movimentos mais articulados e notei meus dedos se espalhando no chão. Essa mudança na forma de caminhar me ajudou a oferecer um pouco mais, ao espectador, a impressão de que a máscara estava pisando sobre a areia.

Na ação em que a máscara mira o mar, para que o espectador tenha a sensação de que o ator está vendo algo grandioso, é esperado que seu corpo esteja bastante dilatado no espaço. Em meu caso, sentia que, quando fazia esse trecho da minha partitura, me desgastava muito para aumentar a amplitude dos meus movimentos. Ainda assim, não obtinha sucesso, pois recebia a devolutiva de que eu não estava conseguindo oferecer, a quem me assistia, a magnitude do mar que estava mirando.

Para que eu conseguisse, meus colegas foram contribuindo com comentários a respeito de minha base (pouco aberta) e a respeito da minha “abertura de peito” (que poderia ser maior). Fui percebendo que, sempre ao pausar para olhar o mar, a distância dos meus pés não era suficiente para que eu conseguisse ampliar a minha ocupação do espaço. Comecei a tentar aumentar essa distância, mas perdia o

equilíbrio. Foi então que, através do tópico das articulações entendi que estava hiper estendendo minhas articulações dos joelhos.

Para buscar manter o espaço articular dos meus joelhos, fui percebendo a transferência de peso que acontecia entre meus pés no instante da pausa. Com essa constatação consegui alcançar uma pausa com uma base mais aberta, sem hiperextensão dos joelhos e sem perda do equilíbrio. Mas, ainda não eram referenciais suficientes para alcançar as qualidades da presença dilatada que era almejada.

Em algumas devolutivas, recebi indicações sobre a distância dos meus braços em relação ao corpo, eles ficavam sempre muito aproximados do tronco, o que reduzia o desenho dos meus movimentos no espaço. Por mais que tentasse ampliar essa distância a cada experimentação, não conseguia encontrar o justo à neutralidade da máscara. Depois de ver, por acaso, um registro fotográfico deste momento da minha partitura, entendi que faltava uma atenção às minhas articulações dos cotovelos. Em experimentações seguintes, portanto, entendi que direcioná-los um pouco mais às laterais, ampliava o desenho do meu corpo no espaço.

Figura 3 – Máscara mirando o mar



Registro fotográfico que me fez reparar nas articulações dos meus cotovelos

Nesta etapa da paisagem da praia, portanto, as devolutivas e registros de imagem foram essenciais para que eu descobrisse que a maneira como eu executava alguns de meus movimentos não estava justa à linguagem da máscara neutra. Os tópicos da TKV, porém, foram o que possibilitou que eu compreendesse os mecanismos dos ajustes que precisava fazer.

4.1.4 Etapa 4: caminhada na areia

Quadro 4 - Caminhada na areia

Descrição das ações	O que pede cada ação	Tópicos da TKV e suas contribuições
<p>- A máscara avista uma floresta e decide caminhar pela areia em direção a ela.</p>	<p>- Mostrar, através dos movimentos, que a máscara avistou uma floresta.</p> <p>- Revelar, sem a contribuição de cenários ou adereços externos, que está pisando sobre diferentes qualidades de areia.</p>	<p>Presença</p> <p>> Percepção de como se dá a atuação dos outros tópicos sobre meus movimentos.</p> <p>> Alcance da qualidade necessária para a realização dos movimentos e alcançar as sensações desejadas.</p> <p>Peso / Apoios</p> <p>> Orientação para entender que, para oferecer a sensação de que a máscara avistou a floresta, precisava transferir o peso do meu corpo para os calcâneos, transformando-o em apoio ativo.</p> <p>> Ativar os apoios dos pés, referentes a cada tipo de caminhada, me ajudou a compreender como executar cada uma.</p> <p>Resistência/ Oposições</p> <p>> A ativação dos apoios e a resistência oferecida pelo chão geraram oposições que proporcionaram diferentes movimentos no restante do meu corpo. Esses movimentos contribuíram para gerar a sensação de que a máscara estava pisando em diferentes tipos de areia.</p>

Após a miração do mar, no instante em que a máscara avista a floresta e decide caminhar em direção a ela, percebo, em meu corpo, um movimento que, primeiramente, vai no sentido oposto à caminhada. É como se a ação de decisão provocasse um direcionamento do peso do meu corpo aos calcâneos. Este direcionamento, por sua vez, gera uma inclinação de coluna no sentido contrário ao que a máscara vai andar e é o que ajuda a revelar, ao espectador, a sua tomada de decisão.

A caminhada da máscara, em direção à floresta, parte de uma areia próxima ao mar, ou seja, uma areia úmida, fresca e batida. À medida que vai se afastando do mar e se aproximando da floresta, a areia torna-se mais seca, quente e macia.

Diferentes tipos de areia provocam diferentes tipos de pisada. Uma areia firme, por exemplo, é mais estável de pisar do que uma areia macia e isso reverbera nos movimentos do corpo todo. Como, então, o corpo do intérprete pode ir mostrando essa diferença de solo conforme traça o percurso sobre o tablado de madeira?

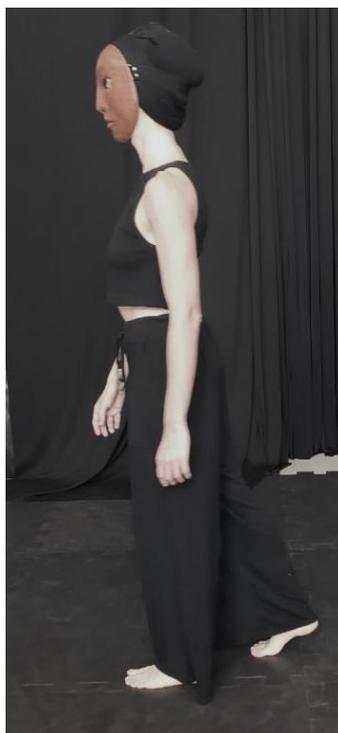
Nos lugares onde estudei, foram propostas quatro tipos de passadas, que poderíamos usar em nossas partituras, para evidenciar as diferentes qualidades de areia.

A proposta da primeira passada, que acontece em uma areia mais úmida, fria e firme, é que ela passe pelo apoio do calcâneo, pela lateral do pé, pelo metatarso e pelos dedos.

Das quatro, essa é a passada que mais se aproxima da cotidiana, porém, deve-se lembrar que, apesar disso, ela é cênica e deve oferecer ao público a sensação de que a máscara está andando sobre a areia. Para isso, entendi que o resgate dos estímulos sensoriais poderia contribuir.

Para experimentar essa proposta, comecei, então, resgatando a sensação tátil do contato da areia úmida com meus pés. Por se tratar da mesma qualidade de areia da *Etapa 3*, aqui também senti os movimentos dos meus pés bastante articulados e meus dedos se espalharem no chão.

Figura 4 – primeira passada



Registro da minha execução de caminhada no segundo tipo de areia.

A sugestão para a segunda caminhada, que acontece em uma areia mais seca, é que ela se mantenha com a mesma característica de apoios da passada anterior. Como, contudo, esta superfície é um pouco mais instável, se propõe que essas passadas sejam mais largas do que a cotidiana.

Nas investigações da aplicação dos tópicos da TKV na execução desses movimentos, o resgate da sensação da areia no pé interferiu na intensidade de ativação dos apoios dos meus pés e essa ativação aumentou ainda mais o espaço entre meus dedos (como se a areia quisesse ocupar o espaço entre eles e eles friccionassem contra o chão). A ativação dos apoios e a resistência oferecida pelo chão geraram oposições, fazendo com que os movimentos dos meus pés refletissem nos movimentos de minha coluna e do meu corpo todo deixando-os maiores.

Figura 4 – segunda caminhada



Registro da minha execução de caminhada no segundo tipo de areia.

A proposição da terceira passada, que acontece em uma areia mais macia e instável aos pés, é que haja uma inversão da lógica da pisada, ou seja, que se comece pelos dedos e metatarsos e siga para o calcâneo. Seu tamanho se mantém sendo mais largo do que o habitual.

Ao compreender como executar os movimentos dessa caminhada e refazê-los sensivelmente, pude constatar que os calcâneos oferecem uma resistência ao ar como se esse ar fosse muito mais denso do que realmente é, ou seja, como se fosse denso como a areia. A resistência e a oposição aplicadas na realização dessas pisadas, geraram uma maior inclinação da minha coluna para frente e uma ampliação de seus movimentos.

Figura 5 – terceira caminhada



Registro da minha execução de caminhada no terceiro tipo de areia. O peso, aqui, ainda será colocado sobre o metatarso do pé direito.

Figura 6 – terceira caminhada: transferência de peso



Registro da minha execução de caminhada no terceiro tipo de areia. O peso, aqui, apesar de o pé não estar visível, já foi transferido para o metatarso direito.

A proposta da quarta passada, que acontece em uma areia ainda mais macia e mais instável, é que se mantenha a lógica de distribuição de peso da terceira (começando pelo metatarso em direção ao calcâneo). Aqui, porém, quando o calcâneo encosta no chão, ele sofre um deslizamento para a lateral (como se a areia estivesse tão fofa que causasse um leve desequilíbrio).

Neste caso, para entender como se dava esse “deslizar”, continuei investigando a sensação que a resistência do calcâneo gerava em meu corpo. Fui entendendo que esse deslizamento era uma consequência dessa resistência.

Figura 7 – quarta caminhada



Registro da minha execução de caminhada no terceiro tipo de areia. O pé esquerdo é o que está deslizando.

O que notei em comum em todas as passadas é, quando o movimento gerado pelo contato dos pés com o chão flui em todo o corpo, consigo ajudar a revelar, a quem assiste, as diferentes qualidades de areia dessa paisagem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início dos meus estudos de Técnica Klauss Vianna, fui percebendo suas contribuições para que eu adquirisse uma maior consciência dos meus movimentos. Além disso, ao experimentar algumas linguagens teatrais simultaneamente ao CETKV, fui reparando que a visão somática da TKV, seus princípios e tópicos, ajudam, inclusive, no aprendizado de outras técnicas.

No caso da máscara neutra não tem sido diferente. Durante minhas vivências com a *viagem elemental*, fui conseguindo observar a atuação dos tópicos da TKV em meus movimentos. Conforme fui criando a partitura da minha *viagem* e recebendo devolutivas de meus colegas, por exemplo, esses tópicos foram servindo como referenciais para que eu percebesse: o que era o estado de neutralidade exigido pela máscara; como estava executando meus movimentos; e o que poderia aperfeiçoar para alcançar as qualidades necessárias ao uso da máscara neutra.

Me dedicar à escrita dos relatos de minhas vivências, me ajudou a revisitar meu próprio processo e a perceber coisas que, somente com a prática, eu ainda não havia percebido. Exemplo disso é a constatação que fiz da importância que os estímulos dos sentidos têm (através do tópico da presença) para a geração de movimentos que tragam, a mim e ao espectador, as sensações exigidas pela máscara.

Escrevendo sobre a paisagem da praia reconheci que foi dessa maneira que consegui mapear o que acontecia com as articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo-global desses movimentos. Com esse mapeamento fui ganhando parâmetros, em meu próprio corpo, para, no refazer sensível dos movimentos, ter autonomia para identificar se estavam ou não de acordo com as qualidades exigidas pelo uso da máscara e saber como reacessá-las quando precisasse.

Desta maneira, tenho compreendido que a Técnica Klauss Vianna me orienta, não a alcançar “a forma” dos movimentos da minha partitura da *viagem elemental*, mas a pesquisar “como” executá-los, de maneira sensível, presente e consciente.

Além disso, tem me mostrado que minha pesquisa não se encerra aqui com as constatações atuais pois, me mantendo atenta e presente às transformações do meu corpo e à sua troca com o ambiente, minhas experimentações poderão sempre me revelar algo novo.

Na busca por investigar sobre as possíveis contribuições da Técnica Klauss Vianna para o uso da máscara neutra, os relatos das minhas experiências com a

viagem elemental me mostraram que a TKV não é uma receita. Seus tópicos funcionam como referenciais e, por isso, acredito poderem auxiliar no uso da máscara neutra por outras pessoas também. Como, porém, cada corpo é singular, é possível que cada um tenha uma percepção diferente sobre como os tópicos da Técnica atuam em seus corpos a cada ação.

REFERÊNCIAS

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

LASZLO, Cora M.; MILLER, Jussara. A Sala e a Cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática. **Caderno GIPE- CIT**, Salvador, BA, n. 36, p.150-167, 2016. ISSN: 1516- 0173. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/1979>. Acesso em: 20 set. 2024.

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

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**. 3.ed. São Paulo: Summus, 2016.

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 16, n. 1, p. 100–114, 2014. DOI: 10.20396/etd.v16i1.1332. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1332>. Acesso em: 20 set. 2024.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

NEVES, Neide. Apoio Ativo. **Revista TKV**. São Paulo, v. 1, n. 4, 2019. DOI: 10.17648. Disponível em: <https://www.revistatkv.art.br/4edverbeteneves>. Acesso em: 27 set. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 279–304, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018279. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279>. Acesso em: 20 set. 2024.