



MÁSCARA CORPORAL:
ASPECTOS TÉCNICO-POÉTICOS NA COMPOSIÇÃO DO CORPO
CÊNICO SOB A PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE INTERATIVO

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

KATIA AGG

**MÁSCARA CORPORAL:
ASPECTOS TÉCNICO-POÉTICOS NA COMPOSIÇÃO DO CORPO
CÊNICO SOB A PERSPECTIVA DO INTÉRPRETE INTERATIVO**

Orientação: Profa. Dra. Marília Vieira Soares

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Katia Agg e orientada pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares.

Orientador(a)

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Ag38m Agg, Katia.
Máscara Corporal: aspectos técnico-poéticos na
composição do corpo cênico sob a perspectiva do Interpretador Interativo / Katia Agg – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Marília Vieira Soares.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Corporeidade. 2. Dança. 3. Máscaras. 4. Processo Criativo. I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(cm/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Physical Mask: poetic-technical aspects on the composition on the stage body from the perspective of the Interactive Interpreter

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Corporeity

Dance

Masks

Creative Process

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Marília Vieira Soares [Orientador]

Daniela Gatti

Fausto Roberto Poço Viana

Grácia Maria Navarro

Maria Alice Ximenes Cruz

Ligia Lousada Tourinho

Elisabeth Bauch Zimmermann

Ana Carolina Lopes Melchert

Data da defesa: 24-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

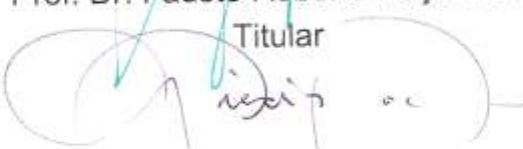
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

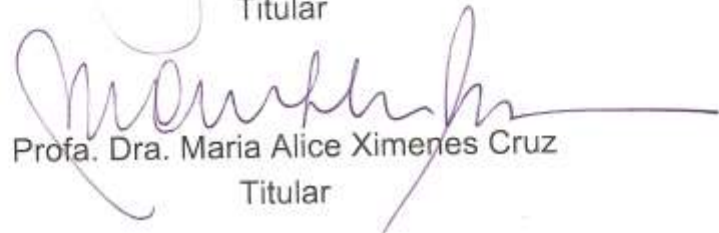
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Kátia Agg - RA 985571 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Marília Vieira Soares
Presidente


Profa. Dra. Daniela Gatti
Titular


Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana
Titular


Profa. Dra. Grácia Maria Navarro
Titular


Profa. Dra. Maria Alice Ximenes Cruz
Titular

Dedicatória

À Cátia Mary Volp, mestre e amiga generosa,
que hoje é a estrela mais sorridente a dançar
em um lugar chamado céu!

Também à Virgínia e Clóvis, Alessandro
Dozena, Marília Vieira Soares e todos àqueles
que foram, são e serão meus parceiros na arte
de dançar!

Agradecimentos

À minha orientadora, Dra. Marília Vieira Soares, agradecimentos especiais pela acolhida ao longo desses anos. Por acreditar neste projeto desde o seu início e também por compreender com sensibilidade rara os altos e baixos dos Momentos da Criação. Mestre nata, apontou-me a direção sempre que precisei, compartilhou sorrisos, emoções e saberes; comigo silenciou e comigo vibrou na justa medida em cada acontecimento ao longo deste processo.

Ao meu marido, Alessandro, por seu companheirismo e amor! Por seu apoio em todos os momentos, principalmente nos mais difíceis. Você é essencial em minha vida! Minha gratidão!

Aos meus pais, Clóvis e Virgínia, sempre amorosos e prestativos. Por suas orações e por toda a dedicação que a mim destinaram ao longo da minha formação, eu sou muito grata!

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, na pessoa do Diretor Dr. Esdras Rodrigues Silva e na pessoa da Coordenadora do Programa em Artes, Dra. Anna Paula Silva Gouveia.

Aos Professores membros da banca, Dra. Daniela Gatti, Dr. Fausto Viana, Dra. Maria Alice Ximenes, Dra. Grácia Maria Navarro, Dra. Ligia Losada Tourinho, Dra. Ana Carolina Melchert, Dra. Elizabeth Zimmermann, minha gratidão pelo aceite em participar deste momento tão importante em minha vida; também pela generosa leitura e contribuição!

Aos meus queridos, Páscoa e Aníbal, pelo carinho, gentileza e acolhimento com que sempre me receberam em sua casa e pela torcida nesta minha trajetória.

Aos meus queridos: Agnaldo Agg e Fernanda Gomes, Ronaldo e Luciana Agg, Lilian e Alcides Garcia, Marcelo e Sandra Dozena, Aline Dozena e Alex Ciacchi, Rosângela Biruel e Hugo Mariano, Umberto e Silmara Pasetto, Wal e Renata Guerra, Douglas Maglio

e Alessandra Gomes, Lola Biruel e Lutiane, Cris e Hermínio, Karen e Adriano Troleis, João e Maria, Edu e Thalita Arnaud, Flavinho Soares e Ana Clara Paiva, Silvana e Wonder Higino, Andressa e Marcão Gomes, Claudia Fernandes e Maricy, Lysia e Élio, toda a turma da TG... Tantos amigos que compreenderam meu distanciamento ao longo deste período e que sempre torceram por mim!

Aos pequenos cristais por trazerem à minha vida amor e alegrias gigantes: Bianca, Isabela e Rafaela; Sofia e Marcela; Aninha e Gustavo; Luigi e Matheus; Nara e João; Mavi e Emerson Junior; os potiguares Gustavo e Maria Alice...

Aos artistas Anabel Andres, Mariana Muniz, Sandro Borelli e Tiche Vianna. Profissionais de grande talento e generosidade. Obrigada por dedicarem um precioso tempo aos meus questionamentos e por compartilharem suas impressões, seus estudos e sua arte! Minha admiração e gratidão!

À Renata Leite, amiga de muitas danças, sempre disposta a transpor a *fronteira*. Por sua dedicação, gentileza e talento, minha gratidão!

Ao Ricardo Sousa, Igor Pimentel e Pedro Costa (Núcleo Pedro Costa), pelo apoio.

Ao casal simpatia, Maria do Socorro Leite Martins e Amarílio Alves Martins, pela acolhida generosa em sua casa.

À Cia. Éxciton, eternamente em meu coração!

Aos amigos e colegas da pós Flavio Soares, Sandra Pestana, Ivon Mendes, Yaskara Manzini, Valeska Figueredo, André Gilles, Dani Gatti, Melissa Lopes, Carolina Romano!

A todos meus professores de dança pelo encontro feliz que tive com cada um de vocês ao longo das minhas andanças: Toshie Kobayashi, Manuela Leite, Sérgio Royer, Mozart, Katia Dias, Katia Rocha, Ali José, Solange Avelino, Augusta Albino, Rosana França, Paulo de Paula, Antônio Milani, Alan Camillo, Jurandir, Luiz Maravilha, Ruth

Rachou, Gaby Imparatto, Alex Ratton, Yoko Okada, Ismael Guiser, Cátia Mary Volp, Claudia Parolin, Isabel Marques. Gratidão!

Aos Professores do Programa de Pós, em especial Renato Ferracini, José Eduardo Paiva, Elizabeth Azevedo e Fausto Viana (USP) que na partilha dos seus saberes, fatalmente, inspiraram a escrita desta tese!

À secretaria de pós-graduação do Instituto de Artes, Joice, Rodolfo, Letícia, Taigor e Vivien. Também à secretaria da graduação do DACO, Edmilson e Edson.

Aos funcionários da Unicamp, em nome de Vinícius, Magali e Josué.

À biblioteca do IA, por ter sido um importante “lugar do saber”, instrumentalizando minhas pesquisas ao longo deste processo.

Ao Departamento de Educação Física da UNESP de Rio Claro, em nome dos queridos professores Luiz Lorenzetto, Silvia Deutsch, Vera Silva, Gisele Schwartz!

À Biblioteca do CCHLA/UFRN, pelo ambiente silencioso de estudo!

Com certeza, ao longo de quatro anos são muitos os agradecimentos a serem feitos. Quem passa por essa experiência, nunca passa só. Difícil citar todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a realização dessa tese... Família, amigos e professores que acompanharam de perto cada fase desse processo, o meu agradecimento. Tenham a certeza que o amor, a paciência e a compreensão recebidos foram o meu sustentáculo!

Todo o legado que esta experiência me deixa é de grande valor! E, por isso, também agradeço pelas bênçãos obtidas a quem chamo Deus! Pai e Mãe, por Vossa benevolência e amor incondicional, gratidão!

Saúdo a todos com muita alegria e satisfação:

NAMASTÊ!

Quando danço...

No começo é difícil, mas depois que começo, eu esqueço tudo. E desapareço. Parece que desapareço. Eu sinto uma mudança no meu corpo todo, como se tivesse um fogo. E eu fico ali. Voando. Como um pássaro. Como a eletricidade. É. Eletricidade (Billy Elliot, 2000).

Resumo

A partir do olhar sobre a máscara e sua efetiva atuação no corpo cênico, desencadeou-se o interesse em pesquisar a maneira pela qual a essência deste elemento milenar, presente desde a origem da dança, pode manifestar-se na dança cênica da atualidade. Para tanto, este estudo parte da premissa de uma perspectiva integralizadora dos elementos de cena, tais como iluminação, cenário e figurino, para a expansão do entendimento e consequente composição da Máscara Corporal. Tal entendimento passa pela reflexão realizada por meio dos registros históricos no que se refere ao uso da máscara na dança cênica ocidental e dialoga com personalidades do cenário artístico atual da dança e do teatro. Os Laboratórios Corporais (LabCor 1 e 2) consolidaram a busca por referências aos questionamentos de *como*, *quando* e *de que maneira* a máscara corporal atua no processo criativo e potencializa o corpo cênico. Os laboratórios contaram ainda com o uso da saia e da luz negra como provocadores criativos do exercício cênico *Aliança*. Reconhece-se, assim, a máscara corporal como impulsionadora desse processo, ao propiciar ao corpo a sua *desterritorialização*, ou seja, um estado de suspensão promovido pelo distanciamento do corpo cotidiano e de seus referenciais já conhecidos. Ademais, a potencialidade transformadora, inerente à máscara, revela-se na relação do corpo com outros elementos cênicos na busca pela emergência de um *Quem* que dança ao interagir com o corpo cênico em outro tempo/espço.

Palavras-Chave: Corpo; Dança Contemporânea; Elementos Cênicos; Máscara Corporal; Processo Criativo.

Abstract

From the glance on the mask and its effective acting in the scenic body, the interest was awoken in investigating the way for which the essence of this thousand-year-old, present element, that is present since the origin of the dance, can manifest itself in the current scenic dance. To that end, this study starts from the premise of an integrated perspective of the scenic elements, such as lighting, scenery and costume, for the expansion of the understanding and consequent construction of the Physical Mask. This understanding occurs through the reflection carried out by means of the historical records of the mask use in the scenic western dance and interacts with personalities from the artistic current scenery of the dance and of the theater. The Physical Laboratories (LabCor 1 and 2) consolidated the search for references to the following questions: *how*, *when* and *in which way* the physical mask acts in the creative process and it intensifies the staging body. Over the laboratories there was still the use of the skirt as well as the black light as creative provocateurs of the scenic exercise *Aliança*. The physical mask is recognized like an impulse of this process, while it provides the body its *detrterritorialization*, in other words, a state of suspension promoted by the distance of the daily body and of its already known referential systems. Furthermore, the transformative potentiality, which is intrinsic to the mask, is exposed in the relation of the body with other scenic elements in the search of the emergence of the one who dances while interacting with the scenic body in another time / space.

Key words: Body; Contemporary Dance; Scenic Elements; Physical Mask; Creative Process.

Sumário

Introdução.....	1
CAPÍTULO 1 – TECENDO A MÁSCARA DO TEMPO.....	13
1.1 – Reconhecendo O Percurso E O Funcionalismo Do Elemento Máscara	20
1.2 – A Máscara Na Dança: Retrospectiva No Ocidente.....	29
1.2.1 – Uso Da Máscara No <i>Ballet</i> Da França: da influência da <i>commedia dell’arte ao cair das máscaras</i> (Séculos XVI ao Século XVIII).....	31
1.2.2 – <i>Ballet Russo</i> E A Nova Máscara (Século XIX – Século XX).....	42
1.2.3 – A Máscara Da Dança Na Modernidade (Século XX).....	51
CAPÍTULO 2 – AS INTERFACES DOS ELEMENTOS CÊNICOS NA COMPOSIÇÃO DA MÁSCARA CORPORAL.....	61
2.1 – Figurino	64
2.1.1 – Revestindo A Máscara Na Dança Moderna.....	68
2.1.2 – O Figurino E O Figurino/Máscara Na Dança:.....	76
2.2 – Cenografia.....	85
2.2.1 – O Cenário/Figurino/Máscara Na Dança.....	88
2.3 – Iluminação.....	98
CAPÍTULO 3 – O CORPO SE REVELA E... DANÇA!.....	105
3.1 – O Intérprete Interativo E A Dança: Reflexões Do Contexto Atual.....	114
3.1.1 – Atuação Artístico-Pedagógica: Transdisciplinaridade.....	119

3.1.2 – O Intérprete Interativo.....	124
3.2 – Considerações Sobre A Máscara Corporal E O Processo Criativo.....	129
3.3 – A Máscara Corporal No Processo Criativo Do Exercício Cênico <i>Aliança</i>	140
3.3.1 – Sobre Os Laboratórios Corporais (LabCor).....	140
3.3.2 – Exercício Cênico <i>Aliança</i>	142
3.3.3- Características Gerais De <i>Aliança</i>	143
3.3.4 - Composição Da Máscara Corporal Em <i>Aliança</i>	144
3.3.5 - Motores Técnico/Poéticos.....	151
3.3.6 - Diário De Criação.....	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	175
BIBLIOGRAFIA.....	183
ANEXOS.....	191
Anexo 1 – Roteiro Semi-Estruturado Para Entrevista	193
Anexo 2 – Entrevistados.....	195
Anexo 3 – Modelo Questionário Piloto <i>Aliança</i> (LabCor 1).....	217
Anexo 4 – Diário De Criação: Modelo Aplicado Como Sinopse Do Encontro Criativo.....	219

Lista de Figuras

FIGURA 1: Orixás e suas máscaras. Oxum, Iemanjá e Yansã.....	22
FIGURA 2: Luís XIV, o Rei Sol.....	34
FIGURA 3: Ballet na Corte de Luís XIV.....	35
FIGURA 4: Ballet na Corte de Luís XIV.....	36
FIGURA 5: <i>Royal Danish Ballet</i> , 1902.....	47
FIGURA 6: Vaslav Nijinsky, como Petrushka.....	50
FIGURA 7 Personagens principais de <i>Petrushka</i> , 1911:.....	50
FIGURA 8: Dança da Feiticeira, 1ª versão.....	52
FIGURA 9: Dança da Feiticeira, 2ª versão	52
FIGURA 10: A Dança Serpentina de Loïe Fuller.....	71
FIGURA 11: <i>Derniere Vision</i> . Foto: J. Clara.....	74
FIGURA 12: <i>Dancer</i> . Foto: A. Walkwitz.....	74
FIGURA 13 e 14: Ruth Saint Denis.....	75
FIGURA 15: <i>The American Manager e The French Manager, Parade</i> . Foto de Lachmann, 1917.....	77
FIGURA 16: <i>Le Train Bleu</i> , figurino de Coco Chanel , 1924.....	78
FIGURA 17: <i>Lamentation</i> , Martha Graham, 1935. Foto: Barbara Morgan.....	80
FIGURA 18: <i>A Mesa Verde</i> , Kurt Joss. Foto de Marty Sohl, 2006	82
FIGURA 19 e 20: <i>Pilombolus</i>	83
FIGURA 21: Balé da Cidade de São Paulo, <i>Caneta Fina</i> de Cayetano Soto.....	84
FIGURA 22: <i>2Mundos</i> (2011). Concepção e Interpretação: Mariana Muniz. Foto: Claudio Gimenez.....	84

FIGURA 23: <i>Ballet Triádico</i> , Teatro Bauhaus, 1922.....	90
FIGURA 24: <i>Ballet Triádico</i> , Bauhaus	91
FIGURA 25 e 26: <i>Cendrillon</i> , Maguy Marin. Foto de Michel Cavalca.....	94
FIGURA 27: Pintura de Fernando Botero entre as imagens de <i>Groosland</i> , por Michel Cavalca.....	97
FIGURA 28: <i>Groosland</i> , de Maguy Marin. Foto de Michel Cavalca.....	97
FIGURA 29: <i>Crucible</i> , Alwin Nikolais. Foto de Brent Herridge, 2003.....	101
FIGURA 30 e 31: Ballet da Cidade de São Paulo, <i>Lac</i> , de Sandro Borelli.....	132
FIGURA 32: O Urso, <i>Petrushka</i> , 1911.	136
FIGURA 33: O Bode com Violino, <i>Petrushka</i> , 1911	136
FIGURA 34: Cia. Borelli de Dança, <i>A Metamorfose</i> . Intérprete: Marcos Abranches. Foto: Gal Oppido.....	138
FIGURA 35: Laboratório de Pesquisa, <i>MARABÁ!</i> (2005). Foto: Dolores Biruel.....	139
FIGURA 36: <i>Aliança</i> (2010). Concepção: Katia Agg. Interprete: Renata Leite. Foto: Fernanda Gomes.....	141
FIGURA 37: <i>Aliança</i> . Foto: Fernanda Gomes.....	142
FIGURA 38: Variações das armações das saias no século XIX.....	146
FIGURRA 39 e 40: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes.....	151
FIGURA 41 e 42: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação	156
FIGURA 43: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.....	157
FIGURA 44 e 45: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.....	158
FIGURA 46: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes.....	159
FIGURA 47: <i>Aliança</i> (2010). Desenho extraído do diário de criação.....	159
FIGURA 48 e 49: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.....	160

FIGURA 50: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.....	161
FIGURA 51: <i>Aliança</i> (2010). Foto de Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.....	163
FIGURA 52: Anabel Andres. Foto acervo pessoal da artista.....	195
FIGURA 53 e 54: <i>Secret Axis</i> (2010). Foto extraída da filmagem do Loop B.....	199
FIGURA 55: Mariana Muniz. Foto acervo pessoal da artista.....	201
FIGURA 56 e 57: <i>2Mundos</i> (2011). Concepção e Interpretação: Mariana Muniz. Foto: Claudio Gimenez..	207
FIGURA 58: Sandro Borelli. Foto do acervo pessoal do artista.....	209
FIGURA 59: Cia Borelli de Dança. Concepção e Direção de Sandro Borelli. Foto: Gal Oppido.....	213
FIGURA 60: Cia. Borelli de Dança, <i>EstadoIndependente</i> , de Sandro Borelli. Foto de Gal Oppido.....	213
FIGURA 61: Tiche Vianna. Acervo pessoal da artista.....	215
FIGURA 62: Espetáculo: Freguesia da Fênix. Grupo Barracão Teatro. Direção: Tiche Vianna. Máscara Beijinho.....	216

INTRODUÇÃO

O avanço industrial e tecnológico ao longo dos séculos trouxe a supervalorização do Homem e da sua potencialidade de trabalho, destinando-lhe a superação destas potencialidades na cobrança de um *corpo-máquina*, incansável e forte, perfeitamente engendrado para a produção eficiente e lucrativa.

Desta forma, foi-se acentuando a importância da razão como única fonte de inteligência, conhecimento e evolução humana. Pregou-se que no *corpo-máquina* do Homem não há espaço para aquilo que não tem importância, como seus sentimentos e emoções. Sua inteireza consubstancial fora diminuída, mutilada, fragmentada, negada.

Por certo, o excesso de racionalismo trouxe consequências drásticas ao nosso mundo, mas também proporcionou a ebulição de movimentos de resistência que se fortaleceram e se intensificaram em suas atuações através das *nuances* do tempo, apesar de serem barbaramente perseguidos e calados. O tempo, implacável, foi benfeitor àqueles que acreditaram, resistiram e venceram o caminho da oposição.

A tentativa de anestésiar o corpo e revestir-lhe uma “máscara” para ocultar ou ao menos neutralizar seu olhar criativo, emotivo, maroto e revelador, foi vencida na força expressiva do próprio meio usado para atá-lo.

Então, o uso forçado da “máscara” com o intuito de ocultar, em verdade, desencadeia a revelação do corpo. A própria rigidez que o enlaça produz pequenas fissuras que conquistam espaço por sua maleabilidade e, assim, irrigam todo o corpo, injetando-lhe a lembrança de que é uma potência latente e transmutável, capaz de transformar a neutralidade a que foi submetida em meio que é pleno em expansão e expressão, uma vez que não precisa ser tampouco seguir um modelo pré-concebido.

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira¹*

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente².*

¹ Verso poético de *Traduzir-se*, de Ferreira Gullar (1930/-).

O constante e clássico duelo entre razão e emoção, ser potência rígida e ser potência maleável, o questionamento aos apelos religiosos e sociais, com seus dogmas, regras de etiqueta e convivência, o modo e a moda para vestir, a apologia aos excessos de consumo, a busca pelo padrão de aceitação taxado pelo padrão do físico, do modo de lazer, também pelo padrão do que comer, de como amar, até mesmo pelo padrão de ser diferente; enfim, toda essa gama de interesses e imposições nos coloca em xeque com a singularidade do nosso Ser.

Deste conflito, urge um dos movimentos que rompe paradigmas, espalha e brota sementes, choca e emociona, desnuda e revela, acolhe e espanta, passa e persiste, fica e transforma. Eis uma das facetas do papel da Arte que desabrocha num mundo ainda tão maquinário e virtual.

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem³*

*Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte⁴?*

Na reflexão sobre a importância do conflito para a geração de movimento criador e no diálogo com autores que discorrem sobre esta questão, pretende-se apresentar esta pesquisa enquanto uma fissura que compõe o rizoma da arte da dança.

Apresentá-la como uma possibilidade de discutir a maneira criativa com que esta arte secular rebelou-se em suas “máscaras”, revelando sua força expressiva e retomando o corpo enquanto potência poética de criação, comunicação e transformação.

Em um primeiro momento, ao falarmos sobre máscaras na dança, somos levados a imaginar o elemento plasticamente rígido que envolve a face ou parte dela. Ainda nos arrebatava o pensamento sobre o incômodo do seu uso e, por que não dizer, sobre a

² Idem.

³ Idem.

⁴ Idem.

sensação de impossibilidade de conceber a dança com seus saltos, acrobacias e giros que acendem as chamas dos olhos da plateia.

Quando pensamos no objeto máscara, partimos do pressuposto das máscaras teatrais gregas, símbolos do Drama e da Comédia, da *commedia dell' art*, das máscaras neutra e expressiva, ou ainda, destacamos em nossa memória as máscaras sagradas, como as africanas, por exemplo.

Embora esta estrutura de máscara tenha feito parte de vários períodos na história da dança do ocidente, propomos uma saída desta zona de conforto para ampliar nossa concepção do que seria a máscara na dança e assim, encontrá-la presente em outras maneiras de apresentação.

Com a presente pesquisa objetivamos traçar um olhar sobre a presença do elemento máscara na dança cênica ocidental e, a partir deste reconhecimento e de maneira análoga, expandiremos a visão desse objeto para a reflexão sobre a máscara corporal.

O entendimento da máscara corporal é indicado pela construção de um caminho dramático tecido pela interface, pela integração dos elementos cênicos, tais como a iluminação, o cenário e o figurino.

Sob esta perspectiva e a partir do diálogo entre o passado e a atualidade da dança cênica ocidental, buscamos referências para os questionamentos de *como*, *quando* e *de que maneira* a máscara corporal atua no processo criativo e potencializa o corpo cênico.

O Capítulo 1, intitulado *Tecendo a máscara do tempo*, retrata quando a máscara esteve presente na história da dança ocidental. Nesta proposta de retrospectiva tecemos, juntamente com a poética do tempo, um caminho de apresentação embasado na poética filosófica deleuzeana. Na analogia do fazer pão e fazer arte, refletimos sobre o tempo da criação e eclodimos na máscara, como um dos recursos que potencializa o fazer artístico e que reescreve a corporeidade cênica na sagrada revelação de um *Quem* que dialoga com o artista em cena.

O estudo e a sistematização da técnica da máscara aparecem fortemente no teatro, por isso optamos pelo registro da sua trajetória baseados na bibliografia desta área artística. Discorreremos sobre a sua presença com breves pontuações no que tange as máscaras sagradas e as máscaras orientais, uma vez que pretendemos nos deter na sua atuação no ocidente.

Justificamos na instalação desse diálogo com o teatro um meio pelo qual pudéssemos reconhecer a trajetória e a funcionalidade da máscara através do tempo e, assim, observar como a presença da máscara na dança está intimamente ligada à evolução da expressividade do corpo cênico do bailarino.

Em relação ao uso da máscara na dança ocidental, passamos por quatro centros difusores da dança: a França; a Alemanha, a Rússia e os Estados Unidos. A partir desses centros, elegemos o enfoque em algumas personalidades dentro do período histórico do Barroco, final do Romantismo, da Modernidade, representações consideradas significativas na transformação da estética da dança.

Encontramos a presença da máscara fortemente retratada nas descrições e nas gravuras dos livros de história da dança do ocidente, como em Boucier (2001), desde o surgimento do *Ballet de Corte*, com a produção do *Ballet Comique de la Reine* datado de 1581, até as criações do *Comedie Ballet*, com as referências dos espetáculos de Lully e Molière.

Ainda quando o gênero mais dançado era o *Comedie Ballet*, surge no cenário francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) cujos pensamentos e aspirações desencadearam uma verdadeira reforma no *ballet*.

Cai a máscara! Um dos relatos mais conhecidos ao qual temos acesso sobre o desuso da máscara mostra que, um pouco por conta da vaidade outro tanto por conta da influência adquirida com as aulas de Noverre, um dos grandes bailarinos do período,

Gardel, decidiu entrar em cena sem a máscara e dançou encantando a plateia por sua interpretação e expressão facial (FARO, 1986).

Na nova fase do *ballet*, *Ballet D'Action*, a máscara foi desprezada por sua artificialidade e, conseqüentemente, sua presença os palcos da dança ficou cada vez mais rara, até desaparecer. Essa seria, portanto, uma das conseqüências relacionada às mudanças de paradigmas propostas pelo pensamento reformador noverreano.

O retorno da máscara aos palcos da dança ocorreu dois séculos depois, quando em 1914, a bailarina e coreógrafa expressionista Mary Wigman (1886-1973) utilizou-se de uma máscara oriental para instrumentalizar seu processo criativo: o corpo cênico nasceu da máscara. Este foi, indubitavelmente, um marco importantíssimo para a dança que passou a dialogar com outras esferas artísticas e teve um reencontro com o elemento máscara em cena.

O referido capítulo ainda traz uma reflexão da máscara com a maquiagem teatral. A aproximação de suas funcionalidades permite com que muitas vezes haja uma substituição de uma pela outra, ou ainda, sua sobreposição. A atuação máscara/maquiagem se apresenta como um vasto campo a ser investigado em futuras pesquisas.

Os *Ballets Russos*, com Diaghlev, apresentavam inspiração na *commedia dell'arte* em muitos dos seus *ballets*, cuja maquiagem dos seus personagens aparece como uma característica marcante, não somente para a sua caracterização, mas para a manifestação do corpo cênico, haja vista a reconhecida interpretação de Nijinsky, como *Petrushka*.

Avançando pelo tempo histórico, veremos o renascer da dança em perspectivas pós-modernistas, representadas pela libertação da narrativa e do *status* hierárquico presentes no *ballet* até aquele momento.

É nessa perspectiva do novo corpo em cena que pensamos estar contida a resignificação da máscara na dança da atualidade. As experimentações corporais, no

período Pós-Segunda Grande Guerra, culminaram no apontamento de caminhos que possibilitaram um grande salto cênico entre os anos 1960/70. Em médio prazo, da mesma maneira que essa geração da dança foi afetada, afeta as estruturas já existentes da dança e promove desdobramentos que se configuram até os dias atuais.

O Capítulo 2, intitulado *As interfaces dos elementos cênicos na composição da máscara corporal*, traz uma apresentação dos elementos cênicos figurino, cenografia e iluminação. Detalhando-os um a um em suas funções e reafirmando seu modo de expressar-se concomitantemente à dança, propomos romper com as fronteiras que os sustentam e emergir uma das possibilidades de máscara corporal proveniente da interface destes elementos.

Portanto, nesse segundo capítulo realizamos uma reflexão norteadas pelo questionamento sobre como a máscara corporal pode ser tecida em uma perspectiva integralizadora dos elementos, como ela pode se apresentar e sobre como ela atua na revelação do corpo cênico.

Seguimos esse percurso com a reapresentação dos trabalhos coreográficos destacados no capítulo 1, pertencentes aos centros difusores da dança, anteriormente mencionados (França, Alemanha, Rússia e Estados Unidos), em uma releitura dos trabalhos coreográficos enquanto máscaras corporais em potencial.

Damos destaque às pioneiras da dança moderna Loïe Fuller, Isadora Duncan e Ruth Saint Denis que, cada qual a seu modo, trouxe uma nova corporeidade para a cena.

Sobre o trabalho coreográfico de Fuller temos os seus experimentos com a iluminação e com o figurino expandido, promovendo na “quase ausência” do corpo a emergência de outras formas em movimento. O efeito ilusionista, a experimentação dos movimentos espiralados, a nova perspectiva temporal dada pelo surgimento e diluição da forma em cena, são alguns dos aspectos que fazem das Danças Serpentinhas de Loïe, um marco para uma nova corporeidade cênica.

Em Duncan propomos uma reflexão que abarca também o aspecto social. Tida como ícone do seu tempo, Isadora Duncan traz na sua dança seu modo de interagir com o meio externo, expressando seu amor, sua angústia, sua esperança. Ao libertar-se dos espartilhos e ao desnudar seus pés, transforma sua postura, seu equilíbrio, configurando uma reorganização corporal.

Ruth Saint Denis é a figura que confere à dança seu caráter pedagógico. Sua escola, juntamente com Ted Shawn, apresentou-se como um lugar pioneiro ao diluir as fronteiras entre práticas corporais ocidentais e orientais. Seus ensinamentos foram o alicerce para a dança moderna estadunidense.

Assim, buscando sempre ilustrar e refletir sobre como a presentificação dos elementos figurino, iluminação, cenografia e corpo se diluem em sua relação de afetação, refletimos sobre como o trabalho coreográfico dessas três mulheres e também de outros exemplos destacados no desenvolvimento deste capítulo, podem se relacionar com a perspectiva da máscara corporal.

Toda a tessitura dos capítulos iniciais recai na dança da atualidade, assunto do Capítulo 3, intitulado *O corpo se revela e... dança!*. A construção desse capítulo é realizada inicialmente pela discussão de um enfoque sobre o perfil do bailarino do século XXI, indicando sua atuação frente à vida e frente à arte de maneira interativa, o que nos possibilita a proposição do intérprete na contemporaneidade como intérprete interativo.

Os aspectos da vida contemporânea, como a efemeridade, o acaso, o improviso, a velocidade das informações, reportam-se na possibilidade da configuração da máscara corporal da atualidade.

Assim, propomos um diálogo sobre a maneira com que a máscara corporal pode atuar junto ao Intérprete Interativo tanto no processo criativo coreográfico, quanto no seu processo técnico/poético. Para tanto, fizemos uso:

1. Da pesquisa bibliográfica e videográfica – consulta de livros, *Sites Oficiais* de companhias de dança, bem como entrevistas, apresentações de dança em vídeos, fotos e documentários publicados pelos principais meios de comunicação atuais, como Jornais, TV, Internet e Revistas.
2. Das entrevistas⁵ – nos propusemos a entrevistar ao menos três personalidades do cenário artístico/pedagógico das Artes.
3. Do Laboratório Corporal – a criação dos laboratórios técnico/poéticos ocorreu com o objetivo de instrumentalizar a configuração da máscara corporal, principalmente na pretensão de arguir sobre uma das possibilidades pela qual esta máscara pode estar presente no processo criativo na dança. Foram realizados dois Laboratórios Corporais (LabCor 1 e LabCor 2), cujo exercício cênico teve o nome de *Aliança*. Os encontros dos laboratórios foram registrados em vídeo, fotos e diários de criação.

A cidade de São Paulo, um dos principais pólos culturais do país, abraça um cenário ricamente diversificado de artistas provenientes de cidades distintas do Brasil e do mundo e, este fato, corrobora a existência de uma rica miscigenação cultural.

Em meio a este cenário, foram realizados alguns convites para a realização de entrevistas desta pesquisa e obtivemos a participação de quatro artistas – Anabel Andres, Sandro Borelli, Mariana Muniz e Tiche Vianna⁶ – que, apesar de suas agendas profissionais bastante intensas, gentilmente se propuseram a dedicar um tempo ao diálogo com a proposta desta pesquisa e, assim, partilharam suas impressões sobre a máscara na dança, o

⁵ O roteiro da entrevista se encontra no Anexo 1.

⁶ Apesar dos artistas entrevistados dispensarem maiores apresentações, consta no Anexo 2 um breve traçado do perfil e da trajetória profissional deles, a partir da transcrição de trechos das entrevistas, respeitando as informações por eles mesmos destacadas como mais significativas, com o intuito de possibilitar ao leitor uma maior clareza do pensamento criador e das obras que eles produzem.

processo de criação de seus trabalhos artísticos e sobre o papel do artista, em especial, do bailarino na atualidade.

Assim, a escolha destes nomes da dança e do teatro contemporâneo para dialogar com esta pesquisa se deu por vários motivos, dentre os quais destacamos a proximidade com a linguagem da dança-teatro nos trabalhos de Anabel Andres, Sandro Borelli e Mariana Muniz, cada qual com sua assinatura coreográfica. No caso de Tiche Vianna, ela é especialista em máscaras teatrais, além de ser possuidora de um olhar curioso, reflexivo e afetivo, próprio dos artistas de alma, pronto para conhecer e dialogar com o universo da dança.

A linguagem do trabalho desses artistas corresponde à abertura e diluição das fronteiras das artes, o que sintoniza com as proposições da máscara corporal. Ademais, a solicitude e generosidade destes artistas em doarem seu tempo em meio à rotina de suas funções profissionais, são aspectos que valem ser mencionados, pois representam a disponibilidade essencial para que o diálogo aconteça. Ainda, vale ressaltar, a admiração que despertam com suas obras, exalando através deste canal rigor, paixão e altruísmo.

O interesse inicial no que compete a esta via investigativa, seria ampliar ao longo das entrevistas o arcabouço de conhecimento, indagação e sensibilidade intuitiva para gerar artesanalmente, junto aos entrevistados, o que seria a máscara corporal na dança. Mas, como questionar e incitar a discussão sobre um tema em construção? Um tema que emerge por meio de referenciais nítidos e mesmo assim, em alguns momentos, insiste em se esvair no mundo das ideias à espera de um novo momento de presentificação?

Por isso, esta difícil tarefa só foi possível de se realizar, graças à disponibilidade e compreensão do processo como uma sucessão de *devires* em dinâmica afetação com o meio. E assim, cada uma das entrevistas, à sua maneira, fomentou e transformou ricamente a presente pesquisa.

Interessante ainda apontar, a fluência natural com que, no transcorrer da entrevista, os artistas foram reconhecendo e sinalizando o quanto a máscara é presente na dança, numa roupagem mutável, instigante e possibilitadora de um *fazer* mais próximo do natural e da verdade cênica.

Como já dito anteriormente, os questionamentos proferidos nas entrevistas giraram em torno do corpo, do uso dos elementos cênicos, do processo de criação, do papel do bailarino e também sobre a máscara corporal. Os resultados destes diálogos estão reproduzidos ao longo de toda a tese, mais especificadamente no terceiro capítulo.

Ao longo do processo de pesquisa, foram realizados dois Laboratórios Corporais (LabCor 1 e LabCor 2). A idealização destes laboratórios teve como motivação o *fazer* de um exercício cênico que fomentou, por meio da partilha reflexiva e do processo de criação, a composição da máscara corporal enquanto um elemento e também enquanto caminho dramático instigante ao desenvolvimento das potencialidades criativas e da interpretação cênica. Ao longo do processo criativo do exercício cênico *Aliança*, tivemos o uso da saia e da luz negra como motivos provocadores do distanciamento do corpo cotidiano e da emergência do corpo cênico.

Assim, a máscara corporal se inscreveu ao longo desta pesquisa, como uma visão análoga da poética do elemento máscara na intenção de provocar a reflexão sobre sua atuação enquanto elemento cênico tecido pela perspectiva integralizadora do figurino, cenário e iluminação junto ao corpo, ou ainda enquanto caminho dramático.

Não temos a pretensão de cristalizar um conceito, mas sim, de deixar vagar a intencionalidade, a dinâmica, o poder de transmutação que ele abrange em si mesmo. Intentamos, portanto, que esta pesquisa contribua com a anulação de pré-conceitos, valendo-se de uma redescoberta sobre o potencial da máscara e da sua essência, da sua poética ao nosso favor na composição de personagens, nos processos criativos, na comunicação, enfim, da nossa arte.

CAPÍTULO 1:
TECENDO A MÁSCARA DO TEMPO

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo, nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto, prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; [...] rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; pois só a justa medida do tempo, dá a justa natureza das coisas [...] (NASSAR, 2005).

O tempo que se deita sobre nós, dilui-se em cadência descompassada construindo sua própria rítmica. É curioso estarmos suspensos, coletivamente, à deriva do tempo, sem saber qual a sorte do instante que se inicia, resvalado em passado e com aroma de devir. O instante é a transição anunciada em constante movimento ascendendo à espiral da vida que vem permear nossos pressupostos, transformando-os de básicos em linhas de fuga.

Cada indivíduo traz uma leitura particular sobre o tempo, não havendo duas pessoas que o sinta de maneira igual, seja o tempo de um sorriso, o tempo de um jogo, seja o tempo da dor, o tempo de uma vida. O desabrochar desses instantes sucessivos recheados de memórias, sentimentos e sentidos, é sempre um tempo fugaz que se esvai e retorna, uma vez que é o aqui e agora e também a urgência do que virá.

A memória está no tempo presente, remete ao tempo passado e apresenta o tempo futuro em potencial⁷. Uma canção pode desencadear as mesmas reações físicas, emocionais e fisiológicas vividas em outro momento de anos atrás. Assim, a textura, o aroma e o sabor voltam a ser tão reais em uma memória quanto àquelas sentidas no ato em si.

⁷FERRACINI, Renato. *Teoria das Artes*. Campinas: aula proferida na Universidade Estadual de Campinas, Curso de Pós, 31 de março de 2009 [comunicação viva].

Lançados à ampulheta vital, seguimos como um elo que conecta o ontem ao amanhã. Logo, trazemos neste instante a herança do que se foi do ancestral ao intra-uterino, do despertar da primeira infância ao instante que acaba de findar-se, assim como também trazemos as possibilidades que eclodem no pulsar deste instante e do seguinte, revelando-nos sempre a oportunidade de recomeçar.

A inspiração de tomarmos o tempo como cerne introdutório deste artigo deu-se a partir da dinâmica, da fluência e da inquietude a ele inerente ao configurar a passagem do pensamento artístico/criativo de abstrato para a materialidade durante o processo de criação em dança.

Em especial, pensar neste processo sob o viés do uso da máscara, cujo elemento carrega em si substratos de um tempo/espço outros, o que possibilita o diálogo, com propriedade e riqueza, acerca de um tempo suspenso em outro tempo, de um espaço suspenso em outro espaço.

O tempo da criação seja de um texto, uma dança, uma personagem, é um tempo diferente deste tempo tido como real e que é cronologicamente experimentado por nós. O tempo da criação nos deixa suspensos em um patamar de memórias, imagens e conexões outras que não nos permite saber se é dia ou se é noite, se é hora da refeição, se faz calor ou frio... Essa suspensão a que ficamos submetidos no processo de criar, não nos permite medir a duração do nosso mergulho criativo. Surge, pois, um novo tempo revelado em outro espaço que engendra buscas, *insights*, experimentações... O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) batiza este outro espaço potencial de *spatium*.

Ao ler Bertolt Brecht (1898-1956), em *As Espingardas da Senhora Carrar*, observamos que a ação dramática da peça ocorre no tempo simbólico do assar o pão. Logo na primeira cena, a personagem Senhora Carrar aparece moldando seus últimos pães, levando-os, em seguida, ao forno. Na sequência, discorre-se a trama dramatúrgica e na última cena a Senhora Carrar dá o desfecho da peça juntamente com a ação de retirar os

pães do forno, embrulhando-os adequadamente para carregá-los consigo na empreitada que para ela se iniciará.

O tempo da peça finda na cena descrita brevemente acima; o tempo da personagem perdura ao término da peça – há intenção de continuidade da ação para a Senhora Carrar. O tempo para cada integrante do público é divergente, dependendo de fatores múltiplos, a citar, o envolvimento com a peça, incômodos pessoais, desinteresse, entre outros, que os farão considerarem o tempo da peça lento, fluído ou rápido demais.

Deste modo, no exemplo dado pela peça de Brecht, poderíamos apontar que o retorno do *spatium* ocorre logo após o ato simbólico do aviso que o pão está pronto. Quando a peça finda, embora fique clara a continuidade da saga das personagens, o público desperta no espaço físico da poltrona da plateia. Com o fechar das cortinas e com o findar do estado de suspensão ao qual se encontra o público quando se entrega ao deleite da peça, ocorre o retorno ao tempo e espaço do estado de vigília.

Mas, poderíamos afirmar que, de fato, este estado de suspensão para o público se finda com o fechar das cortinas? Depende. Para alguns – e esperamos que para bem poucos – talvez sim, para outros a egrégora construída no acontecimento teatral será reavivada todas as vezes que a memória daquele encontro for reativada, seja no recontar do drama para um amigo; seja na evocação advinda de uma música, palavra ou gesto do cotidiano, seja no espelhamento das emoções arte/vida ou ainda na sua reflexão particular. Seria, pois, justamente aqui que a arte exerce seu potencial de ser linha de fuga positiva, participando do processo de individuação ao qual o viver nos implica.

E para o artista? Como se dá a relação com o tempo no seu processo de criação? Inspirando-nos uma vez mais na, já citada, peça de Brecht, poderíamos relacionar o processo de criação à ação de fazer pão.

Sim, o pão, tido como alimento sagrado, torna-se uma boa metáfora para refletirmos a criação artística. Consideremos o processo de criação em três momentos: Desejo/Ação; Espera; Consagração.

O desejo é o que impulsiona a ação, é o que nos faz mover. O tempo do desejo permeia todo o processo criativo, desde a sua instalação até o momento em que existe algo mais formatado, algo pronto para... Recomeçar! Portanto, o desejo não somente acompanha a ação, mas, compactuando do pensamento filosófico, o desejo é a ação produtiva.

No Momento Desejo/Ação, o desejo é despertado avassaladoramente de modo tão real que se faz presente no aroma, no sabor, na visão imagética daquilo que seria o motivo da ação. Na ânsia de agir para a concretude do desejo, não basta adicionar os ingredientes; é preciso selecioná-los. Dentre as inúmeras opções de cada elemento, elegemos aqueles que acreditamos ser a melhor opção para o preparo. Confiamos que aquela junção de componentes nos dará o melhor resultado.

O processo que se instala gera expectativa. Se tratarmos desta expectativa de maneira ansiosa, consequências surgirão: pode não haver aderência entre os ingredientes; pode ocorrer um toque a mais ou a menos de tempero. Por fim, temos que observar cada ingrediente separadamente, descartá-lo quando necessário, acrescentar uma medida não especificada e permitir que o criar, o intuir e o esperar façam parte do processo.

O Momento da Espera é o tempo da calma. Ocorre aqui, a degustação que faz salivar os sentidos e sentimentos que desnudam a poética existente nas zonas mais ocultas do nosso ser. Durante este tempo é que podemos conhecer outros lugares, podemos ir além no criar. Sensibilizamos nossas fronteiras, tornamos flexíveis nossos conhecimentos e pensamentos, nossas crenças e diretrizes, nossas ações rígidas, cristalizadas.

Permitimo-nos conhecer o novo, mas mantemos o foco da criação; a consciência está presente. Analogicamente, seria como o pão no momento do assar: enquanto ele está no abrigo do calor do forno, podemos fazer outras atividades, porém o

foco permanece no assar do pão. Não queremos que ele fique aquém nem além do ponto de assado, afinal, perderíamos os ingredientes, o processo e o alimento final.

Por fim, o Momento da Consagração. O alimento pode ser partilhado e degustado. É no ritual da partilha e da apreciação que tudo faz sentido: a persistência do desejo/ação; a espera com cinesia, permissiva e focada, sem atitude de passivismo. A consagração iniciada ainda na concepção da arte tem seu auge no encontro, artista/plateia, revelando-nos que o tempo da criação é renovado a cada novo encontro, não em fatias de Desejo/Ação, de Espera e de Consagração, mas em uma única massa de desejo/ação/espera/consagração.

Diante do tempo somos eternas crianças. A espera pelo momento querido parece-nos infinita; a vivência plena, fluída de um instante feliz, eterniza-se ainda que na fugacidade. A arte realça esse tempo de criança: olhamos a ação suspensos no seu tempo. Tornamo-nos diluídos no *spatium* que é tão real quanto à memória.

O tempo da criação é um tempo outro onde não há fome nem sede, mas que guarda em si uma voracidade em digerir elementos que, caoticamente, lampejam em lugares outros, desconhecidos para nós, onde se organizam e se reorganizam constantemente, na busca de uma organicidade que permita a sua manifestação.

Significativamente, existem inúmeras maneiras de ativarmos nosso potencial criativo e mergulharmos no fazer artístico como, por exemplo, as diversas técnicas de improvisação, de teor onírico às explosões de fisicalidade, além do uso de máscaras e tantos outros elementos integrantes da tecedura criativa.

Pretendemos, a seguir, focar o nosso olhar no elemento máscara e, assim, trazer à luz sua presença enquanto referencial técnico-poético a nos enveredar no processo criativo da dança cênica para, em seguida, observarmos e analisarmos sua participação na composição do corpo cênico do bailarino.

1.1 – Reconhecendo O Percurso E O Funcionalismo Do Elemento Máscara

“Máscara é o que transforma, simula, oculta e revela”(AMARAL. 2002: 41).

A busca pelo “natural”, pelo espontâneo, se faz presente no uso de técnicas experimentais das diversas artes de cena, resignificando suas matrizes tanto para a interpretação e composição coreográfica quanto para a corporeidade construída e reconstruída constantemente. Estas experimentações nos possibilitam sair da zona de conforto em busca da *expressividade corporal potencial*⁸.

Trazer esta *expressividade corporal potencial*, a partir da vivência na experimentação do uso das máscaras, nos revela a singularidade, a força e o sagrado que envolve este elemento cênico. Há ênfase na expressão revelada pela postura corporal diferenciada onde o corpo se agiganta, potencializando seus atributos.

Uma vez que o uso da máscara possibilita a sensação de amplitude corporal, estimulando maior consciência do corpo, bem como melhor uso dos estímulos sensoriais, àquele que faz o seu uso deve ter total domínio da sua técnica para atingir ao outro. Outro corpo emerge: é um *Quem* a vagar no silêncio que a máscara abriga, a brotar da aderência do elemento com a pele e a revelar seu grito.

A máscara é um elemento que provoca reações diversas, impacto, admiração, curiosidade, receio e, ainda por vezes, provoca repulsa. A máscara trabalha com o imaginário à medida que se revela com muita expressividade, desnudando a personagem que ali habita, apesar da composição, muitas vezes, rígida da sua superfície (Amaral, 2002).

Bonfitto (2002) ressalta que com o seu uso, a expressão transcende obrigatoriamente para todo o corpo e a colocação da cabeça num ângulo ou outro, colabora

⁸Emprego aqui o termo *expressividade corporal potencial*, entendendo que o corpo é mais que consubstancial; ele é grau de potência em constante devir, afetando e sendo afetado pelo meio ao qual está inserido; é mutação, portanto, concordo e aproximo os termos.

para que o intérprete atinja a expressividade almejada. Donato Sartori (2008) acrescenta: o ângulo e a iluminação.

É fato que a máscara aparece de modo bastante atuante ao longo da história da dança. No que compete às apresentações de *ballet*, veremos que as máscaras foram utilizadas pela dança desde o *Ballet de Corte*, mas principalmente no período da *Ópera-Ballet* e do *Comedie Ballet*.

Além da sua presença na origem do *ballet*, a máscara também é marco significativo nos ritos sagrados. As Danças Sagradas ocidentais e orientais, de origem africana, asiática ou outra, mantêm a exuberância, o sagrado e o mistério em torno da existência da máscara, elemento fundamental nos rituais destas comunidades.

O primeiro registro, sobre o uso de máscaras, foi encontrado numa caverna no interior da França, onde a imagem desenhada era a de um homem caçando, com a cabeça revestida por uma máscara que simulava a cabeça de um animal (Fo, 1999).

Os índios também usavam este recurso para aproximarem-se de sua caça. Camuflando-se com os elementos próprios da natureza, os índios poderiam aproximar-se de suas presas e abatê-las com maior possibilidade de êxito. Com o passar do tempo, o uso de máscaras nas tribos indígenas passou a fazer referência à própria Natureza e aos deuses que a representam, segundo sua cultura. As festas ritualísticas têm a figura do Xamã e de alguns índios escolhidos como portadores dessas máscaras. A escolha feita pelos deuses confere ao Xamã o poder da verdade e da cura. É a partir do contato com a máscara que o Xamã vive o maior momento de comunhão com o Divino, pois o seu uso liberta e capacita a manifestação dos Deuses da Natureza no homem escolhido.

Ainda em relação às máscaras em rituais de religiosidade, podemos ver estampada na imagem dos seus Orixás⁹, a riqueza da cultura afro-brasileira, também

⁹Segundo a mitologia *ioruba*, os Orixás são divindades, semideuses, guardiões dos elementos da natureza. A palavra Orixá, Ori = Cabeça; xá = senhor, derivou da palavra Arashá, Ara = Luz; shá = senhor. Orixá, portanto, significa senhor da cabeça, senhor da luz.

presentes em suas danças e nas vestimentas. Cada entidade possui uma vestimenta própria e suas máscaras são adornadas com cores e pedrarias, de acordo com o elemento da natureza que cada Orixá representa.

Cada Orixá é uma energia básica da natureza e dessas diferentes energias são compostas danças diferentes, que por sua vez, compõe a dinâmica de aproximar forças divinas às forças humanas, formando um canal promissor do Bem.



FIGURA 1: Orixás e suas máscaras. Oxum, Iemanjá e Yansã.

Tanto no caso dos rituais e festas indígenas como nas danças afro-brasileiras, dentro e fora dos terreiros de Umbanda e Candomblé, a máscara tem a função de um portal para que ocorra a comunicação com o Divino. Em ambos os casos, o transe ocorre promovendo o distanciamento do corpo de quem dança para a libertação de uma Força que se personifica e dança.

Todavia, o uso da máscara como elemento cênico surgiu no *Teatro Grego* por volta do século V a.C. Inúmeras máscaras eram utilizadas para representar uma emoção ou um estado da personagem (KLEIN, 2006).

O teatro na sua origem era representado por duas máscaras que correspondiam, respectivamente aos gêneros Tragédia – que tratava temas referentes à natureza humana, bem como o controle dos deuses sobre o destino dos homens; e Comédia – atuante enquanto instrumento de crítica à política e sociedade atenienses.

Em linhas gerais, Brandão (1984) ao analisar as obras dos principais autores trágicos, compactua com o pensamento filosófico de Aristóteles (384 a.C – 322 a.C) ao dizer que a Tragédia deve remeter terror e piedade, portanto, a personagem não pode ser nem tão boa nem tão má. Outro ingrediente deste gênero, ainda segundo o autor, seria a possibilidade de catarse a ser vivida pela personagem. A transformação da situação da personagem deve ser decorrente de uma falha por conta de algum erro e não por sua personalidade, vil ou perversa, nem por um delito moral. Portanto, o moral ou imoral inexistem e, para ser alcançado o belo na Tragédia, deve-se ter equilíbrio, ordem, simetria, proporção; ademais a *mimesis* da natureza humana deve ser realizada de maneira poética.

Se por um lado, a Tragédia relaciona-se com temáticas densas do pensamento humano e, por isso, promove uma proximidade com uma classe mais elitizada, a outra face da máscara teatral, a Comédia, irradia tons de humor sobre quaisquer temas, a começar sobre ideais políticos, não poupando a sátira sobre grandes personalidades da nobreza nem aos deuses.

Uma vez em cena, a máscara vestia o ator grego em diversos tons de humor e emoção. Ou seja, existia uma máscara para caracterizar cada personagem que por sua vez trocava de máscara quantas vezes fosse necessário para ilustrar a sinuosidade das suas emoções.

Muitas são as funções atribuídas às máscaras gregas, como por exemplo, melhorar a visibilidade do ator pela plateia, tendo em vista manter a proporção com o tamanho da vestimenta e da plataforma do sapato usado em cena, amenizando desta maneira a amplitude espacial do *Theatron*.

Outras funções, segundo Fo (1999), seriam: ampliar a projeção vocal dos atores, sendo uma eficiente caixa acústica e apresentar a personagem, permitindo imediato reconhecimento do público. Conforme aponta o autor, todas estas funções foram responsáveis pela permanência da máscara nos palcos gregos por muitos séculos.

Assim, as máscaras gregas, representantes da arte teatral até os nossos dias, vêm co-ligar a relação sagrado/profano, uma vez que conseguem captar a transcendência do *Eu* (experiência relatada nas manifestações ancestrais de cunho religioso) e consolidar a expressividade manifesta do *Outro-Eu*, do *Quem* (onírico, satírico, trágico), intensa e despudorada, sem amarras.

O avanço dos estudos teatrais sobre as máscaras gregas permitiram grandes mudanças às artes, sobretudo quando foi incorporada a influência das máscaras orientais¹⁰, em especial àquelas do *Teatro Nô*¹¹ que serviram de inspiração para os estudos de artistas europeus do início do século XX.

Como veremos a seguir, estes artistas foram os responsáveis pelo retorno da máscara ao Teatro, inicialmente com a reinvenção das máscaras da *commedia dell'arte*¹² e, posteriormente, com a expansão de suas experimentações e da sua capacidade de conceituá-las, permitindo o desencadeamento da criação das máscaras neutra, expressiva e abstrata.

¹⁰ O aprofundamento das influências das máscaras orientais do Teatro Nô, da Ópera de Pequim ou das Danças Balinesas e Indianas, não serão aqui contempladas, uma vez que a temática central desta pesquisa, a máscara no ocidente, apresentar-se-ia de modo extenso e desfocado. Assim, optamos em somente pontuar algumas considerações sobre estas artes orientais quando for essencialmente necessário citá-las.

¹¹ No Japão do século XIV nasceu o *Teatro Nô*. O *Nô* é caracterizado pelo seu estilo lento, gracioso, sutil, sua estética cênica rigorosa, bem como pelo uso de máscaras típicas. A máscara utilizada como parte da indumentária, não revela para a plateia as características individuais dos atores, o que possibilita que o intérprete possa atuar por muitos anos, independente da sua idade. As personagens do *Teatro Nô* subdividem-se em deuses, guerreiros, mulheres, sendo que, as máscaras vestem sempre os protagonistas e as personagens femininas, além dos personagens espirituais que referendam a força expressiva não condizente à face humana. Os demais personagens não fazem uso de máscaras. Em cena, o ator relaciona e domina a técnica de diferentes artes como a dança, a música e a poesia.

¹² A *commedia dell'arte* será tratada posteriormente, ainda neste capítulo.

O artista plástico italiano, Donato Sartori (2008) em sua visita ao Brasil para a exposição intitulada “*A Máscara Teatral na arte dos Sartori da Commedia Dell’ Arte ao Mascaramento Urbano*”, disponibilizou em suas palestras muitas informações sobre a reinvenção da máscara da *commedia dell’ arte* nas mãos habilidosas de seu pai, Amleto Sartori (1915-1962), no período pós Segunda Grande Guerra.

A influente família italiana dos Sartori¹³ teve na figura do pai, Amleto e do seu filho, Donato uma das mais importantes e sólidas pesquisas sobre a história, a função e a construção da máscara no século XX.

A face era considerada por Amleto Sartori, o pai artesão das máscaras teatrais, como uma parte especial do corpo humano, uma vez que poderia refletir de maneira única a alma. A este pensamento, seria um privilégio a máscara ser considerada o avesso da face e poder refletir as expressões interiores mais supremas. As investigações deste escultor concentraram-se nas máscaras da *commedia dell’arte* e para este fim, longa pesquisa foi feita pelo artista.

Segundo as fontes históricas consultadas, dentre elas Fo (1999) e Lecoq (2010), a máscara da *commedia dell’ arte* começou a declinar no teatro a partir do século XVIII. Percebe-se o vazio na história da máscara por praticamente dois séculos, ou seja, o teatro europeu permaneceu sem máscaras até o final da Segunda Guerra Mundial.

No período entre Guerras, outros nomes do Teatro também investigaram sobre a máscara, entre eles, o ator/cenógrafo inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) e o ator/dramaturgo francês Jacques Coupeau (1879-1949). Mas, foi com Amleto Sartori juntamente com Lecoq que as investigações sobre este elemento cênico foram

¹³O trabalho da Família Sartori foi homenageado com a concessão de um museu, o *Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori* situado em Pádova, Itália, onde a memória da história das máscaras pode ser revisitada. Ainda no Museu, funciona o *Centro Maschere e Strutture Gestuali*, um centro de estudo e pesquisa multidisciplinar onde Donato Sartori, juntamente com sua esposa, Paola Piizzi e com o cenógrafo Paolo Trombetta, mantêm cursos e oficinas de confecção de máscaras para mascareiros e interessados em geral.

aprofundadas, desde o modo de como manufaturá-lo, como os estudos e sistematização dos seus aspectos técnico-poéticos voltados para o ator.

Em Paris, por volta de 1914, o teatro da capital francesa é dirigido pelas mãos de Jacques Copeau que acreditava que o rosto humano não seria capaz de expressar-se com a verdade que buscava em seus trabalhos. Instigado pelo desafio de ausentar a paixão e a expressão facial do ator para a ampliação da expressividade corporal, ele passou a dedicar seus estudos sobre as máscaras da *commedia dell'arte* e também sobre as máscaras orientais. Inspirou-se, em especial, nas máscaras do *Teatro Nô* para criar a Máscara Nobre¹⁴, a qual passa a ser o foco de estudo e trabalho da sua companhia teatral (SARTORI, 2008).

O que significa anular o rosto, a expressão facial do ator? Certamente, a proposta de Jacques Copeau correspondia à expectativa de que os atores pudessem expandir sua expressividade, comunicando-se com todo o corpo, dando à cena maior veracidade. Ademais, para tal expressividade fazia-se necessária a ausência do ator, ele precisaria dar um passo para trás de si mesmo para poder explorar uma gama de sensações e sentimentos diferentes daqueles que o ator – pessoa – sentia. Seria necessário dar espaço à vazão expressiva do outro, da personagem; sair da corporeidade e expressão comuns. Portanto, parece-nos que Copeau reconhece a máscara, possuidora de força única, como capacitadora de um trabalho fluído para o ator.

Anos mais tarde, outro francês, o mímico Jacques Lecoq (1921-1999) incorpora o estudo das máscaras de Copeau e do *Teatro Nô* como fontes essenciais do seu trabalho. Lecoq chega a estas referências através das aulas com Jean Dasté, um dos discípulos da escola e da companhia teatral de Copeau. A partir desse encontro, ele se interessa imensamente em aprofundar seus conhecimentos na *commedia dell'arte* e decide, em 1948, viajar para a Itália. Uma vez em solo italiano, estabelece-se na Universidade de Pádua e lá permanece por oito anos.

¹⁴A Máscara Nobre, inspirada na máscara *Nô*, após muitas experimentações desenvolve-se para a Máscara Neutra (fontes diversas).

É neste contexto que Jacques Lecoq encontra Amleto Sartori e esta parceria resulta na investigação do passado da máscara, desde a máscara grega às máscaras da *commedia dell' arte*. Lecoq apropria-se do conceito de *máscara nobre* de Copeau e inicia seus experimentos com outro tipo de máscara, um tecido branco. Com a ajuda artesã de Sartori, tem-se a confecção da primeira *máscara neutra*¹⁵ e, ainda, a escolha do couro como a melhor opção de matéria prima para esculpi-la.

A retomada investigativa do estudo das máscaras fez com que Amleto Sartori e Jacques Lecoq viajassem por vários lugares do mundo, na busca das mais variadas informações, em relação à sua confecção, sua função e sua técnica.

Portanto, com o olhar do artesão e do ator focados na mesma direção, estabeleceu-se um campo promissor a ser explorado pelas artes cênicas. Foram retomados estudos de diferentes contextos, nos quais a máscara se fazia presente e o universo do teatro mascarado se difundiu por todo o mundo.

No diálogo constante que podemos estabelecer com os experimentos e conhecimento destes dois artistas, vemos as máscaras propostas por Copeau e Lecoq serem reinventadas a todo instante com a velocidade, integração de valores e criatividade característicos do cenário atual. Estas resignificações dadas à máscara são o retrato das máscaras contemporâneas, expandindo sua função e sua atuação.

A significação sagrada, ritualística, outrora dada às máscaras, deu lugar no momento contemporâneo, ao seu uso artístico enquanto possibilidade de simbolizar cenografia ou personagem, além de ser um instrumento essencial ao treinamento do ator (Amaral, 2002).

¹⁵Com Lecoq teremos, então, a conceituação da Máscara Neutra que visa fazer com que o ator “perca” a expressividade do seu corpo, tornando-o neutro também. Lecoq teve a ideia da máscara e Sartori a tornou possível, construindo-a em couro. A partir da Máscara Neutra nasceram outras máscaras, como a Máscara Expressiva, que exige do ator uma pesquisa bastante aprofundada, pois é necessário descobrir a energia, o tom, a emoção da personagem na expressão estampada na máscara, para compor o seu corpo. O ator ainda poderá trabalhar a *contra-máscara*, que em termos bastante vagos seria a expressão oposta àquela da máscara expressiva, por exemplo, a máscara de um tolo que apresenta uma corporeidade altiva, segura (Lecoq, 2010).

Devemos aqui abrir parênteses para acrescentar a importância e eficácia deste treinamento para todo o artista cênico, inclusive ao bailarino:

Acho que a máscara é um elemento tão potente que contribui com qualquer trabalho cênico. Talvez, para a dança, a maior contribuição que ela possa dar seja a de dar materialidade à subjetividade do movimento. Mas isso eu ainda vou descobrir porque pretendo (e isto é uma coincidência – sua pesquisa neste momento) abrir um núcleo de estudos da máscara para misturar atores e dançarinos. Esta questão me chama a atenção faz algum tempo. Na verdade minha pergunta era o contrário: como o dançarino pode contribuir para o trabalho com a máscara, já que máscara é, antes de mais nada, corpo. Mas estes são meus olhos pesquisadores. Fatalmente também vou descobrir o que uma máscara faz com a dança (Tiche Vianna, entrevista realizada em 03/04/2012).

Da Máscara Clown ao Mascaramento Urbano, micro e macropercepções se fundem na intensidade de reviver a grandeza do ritual, o imaginário do coletivo, a personificação do *Quem* que se revela e se (re)cria a cada encontro com a máscara.

Segundo Volpato (2006), a máscara conecta quem a porta com a energia do arquétipo que reside no inconsciente coletivo, representando a mediação entre sagrado/profano e material/sobrenatural.

A magia, o encantamento que a máscara desperta em quem ela veste é justamente a relação de viver na fronteira de duas realidades não oponentes, mas complementares, como o fantástico e o real; a matéria e a energia; o concreto e o abstrato (Ibid., 2006).

Pudemos observar ao longo do percurso histórico aqui proposto que falar sobre máscara não é assunto novo, porém, quando a temática insere-se no contexto da dança as discussões são bastante pontuais. Para alguns, a máscara na dança soa, num primeiro momento, como um motivo provocador. O primeiro argumento que surge exprime que a máscara é um elemento cênico de expressão do teatro. Embora a máscara esteja presente na dança ao longo de muitos séculos, desde as danças primitivas ritualísticas, pensarmos a máscara no cenário da dança atual para algumas pessoas, parece ser contraditório.

A contradição se dá em argumentações genéricas de que o uso da máscara na dança provoca limitações que comprometem a identidade desta arte como: a dificuldade de respirar, a restrição da conquista espacial – uma vez que a dança está ligada ao espaço; reclama-se ainda de uma possível restrição da expressividade cênica. Dado um primeiro momento, tais alegações podem parecer suficientes para negar que a máscara seja um componente da dança.

Mas, não estaríamos adotando uma postura rígida, evitando uma investigação mais detalhada do tema? Como Tiche Vianna (2012), em nossa entrevista, tão bem sintetiza: a máscara é antes de qualquer coisa corpo. A máscara tem muitas faces, inúmeras maneiras de se presentificar, talvez nem sempre a reconheçamos... Será mesmo que nós, profissionais da dança, estamos dispostos a abandonar velhas roupagens da nossa arte, representações da influência de um passado não tão distante e que, de algum modo, podem prejudicar o deslocamento do foco do *eu danço* para a revelação do avesso de pressupostos básicos persistentes em nossa formação?

1.2 – A Máscara Na Dança: Retrospectiva No Ocidente

Por muitos séculos a máscara tem sido usada em danças sagradas nos rituais de diversas etnias de tribos como também em diferentes estilos de dança teatrais.

Ora apresentando-se como elemento rígido que cobre a face ora como elemento de textura leve que cobre todo o corpo ou alguma parte dele, a máscara apresenta-se como um elemento que agiganta e potencializa a forma já conhecida ou ainda, pode diluir e trazer à tona a materialização de outras formas, orgânicas ou inorgânicas.

Abstrata ou não, total ou parcial, a máscara é capaz de nos transportar com intensidade e com leveza do sagrado ao profano, do conhecido ao desconhecido, do mundo das emoções ao mundo das ilusões. Apresenta-se como verso e como reverso, como alternativa e como decisão, a máscara oculta e revela.

Plena em paradoxos, a máscara complementa nosso ser. Talvez por isso, provoque uma mistura também paradoxal de sensações que vai do fascínio a mais veemente repulsão.

A dança do século XVII apropriou-se da máscara teatral simplesmente seduzida por sua beleza. Como veremos a seguir, este elemento cênico foi utilizado no *Ballet de Corte* como mero adereço, ignorando-se o seu poder cênico e, supostamente por esta razão, não tenha permanecido no *ballet* tampouco nos registros da história da dança, como elemento habilitador da criação e da *performance*.

Aqui, ao propormos a revisitação dos estudos das artes do teatro e da dança, na busca do diálogo entre o passado e o presente, não o fazemos com pretensões de ditar o futuro de forma concreta, mas sim de nos (des)orientar sobre algumas possíveis trajetórias do uso da máscara na dança, pensando no contexto ocidental.

Uma das possibilidades da sua presentificação e do seu uso na dança cênica pode ser retratada como um elemento composto pela/na interface dos elementos que compõe a cena, como por exemplo, a iluminação, o figurino e a cenografia.

Esta interface é que nos impulsiona, nesta pesquisa, a repensar a máscara na dança (com a potencialidade de ser a máscara da dança), cujas singularidades despontam e se mostram presentes em diversas manifestações que, milenarmente, ocupam ruas e palcos, salas e salões, jardins e igrejas.

A seguir, discurreremos sobre as interfaces da máscara na dança, focando nos períodos históricos e artísticos do Barroco e da Modernidade.

1.2.1 – Uso Da Máscara No *Ballet* Da França: da influência da *commedia dell'arte* ao cair das máscaras (Séculos XVI ao Século XVIII)

No século XVI, eis que surge na Itália a *commedia dell'arte* que se populariza por todo o país ao longo do século. Encontramos suas máscaras inspirando o *Ballet Comique de La Reine*, possivelmente por este *ballet* ter sido encomendado por artistas italianos que levaram à França traços do sucesso do seu gênero teatral.

A *commedia dell'arte* é uma arte genuinamente italiana com características singulares como a crítica social, o diálogo improvisado e as máscaras que apresentam seus personagens. As máscaras eram usadas por dois tipos de personagens: *Vecchi* (velhos) e *Zanni* (servos). Posteriormente, estes dois tipos converteram-se em quatro personagens: Pantaleão/*Pantalone* e Doutor/*Dottore* (velhos); Arlequim/*Arlecchino* e Briguela/*Brighella* (servos).

As máscaras da *commedia* promoveram grande influência na criação dos *Ballets* de Corte, caindo nas graças dos palacianos franceses com o auge do sucesso no século XVII.

O sucesso do gênero, que chegou a alto nível de virtuosismo, foi responsável pela proliferação de grupos profissionais de atores, de formação fixa. A commedia dell'arte, de origem popular, foi recebida nos palácios e tornou-se internacionalmente famosa, sobretudo na França, onde predominou no século XVII. Sua influência, presente na obra de Molière e Shakespeare, estendeu-se ao século seguinte -- Goldoni, na Itália, baseou-se nela para criar a comédia de costumes; e Marivaux, na França, também utilizou seus personagens -- e permaneceu até o teatro do século XX (FELDMAN, 2008:1).

Ainda conforme pontua o autor, apesar da estrutura rígida seguida pelo teatro francês do século XVII, os textos de Molière¹⁶ e de outros dramaturgos do período, mostram a criatividade superando a rigidez e inflexibilidade das regras que permeavam os textos dramáticos.

¹⁶ Molière – dramaturgo. Inspirou-se nas máscaras da *commedia dell'arte* em suas criações do *Comedie Ballet*.

Molière é retratado como fã do gênero teatral italiano, uma vez que detinha experiência artística nas farsas francesas, versão afrancesada da *commedia dell'arte*. Assim, o dramaturgo se torna, com certeza, um grande divulgador do gênero ao incluir suas máscaras como principal alegoria em suas criações no *Comedie Ballet*.

Apesar do excepcional sucesso da *commedia* junto à corte parisiense do século XVII e início do século XVIII, promovendo influências no teatro e na dança por praticamente mais de dois séculos, as máscaras desse gênero burlesco teve sua primeira e breve aparição em Paris no espetáculo *Ballet Comique de la Reine* (1581).

Para Achcar (1998), o *Ballet Comique de la Reine*, do italiano Balthasar de Beaujoyeux, foi o marco da dança por sua produção. Pela primeira vez, todos os elementos que compõe um espetáculo de *ballet* (música, libreto, figurino, coreografia e cenografia) foram estudados e criados para o evento encomendado por Catarina de Médicis.

Como produto do Barroco, este espetáculo representou a inauguração de um sistema temático integrado, no qual houve a ruptura da apresentação dos “quadros” isolados, cuja tradição já vinha desde a Baixa Idade Média nas comemorações palacianas, assim como o uso de máscaras nestas festas por parte da nobreza – as chamadas *masquerades*. Estas tiveram influência, principalmente, dos árabes na Península Ibérica e, tratava-se de uma dança “interpretativa”.

O uso de máscaras nas festas palacianas era decorrência destas raízes que foram se sofisticando à medida que a corte francesa enriquecia. No século XVII, a França torna-se o país mais rico da Europa e o primeiro a se unificar em torno do poder real temporal. Desta forma, a dança clássica, que se tornará o *ballet*, tem suas origens na dessacralização da dança, que nunca fora aceita dentro do âmbito sagrado e religioso do catolicismo

Apoderando-se da moda e das descobertas arqueológicas do momento, a cultura nobre europeia volta seus interesses para a mitologia greco-romana, tornando as artes fortemente apoiadas nos aspectos profanos.

A luta entre o poder temporal e o secular se dá paulatinamente até o advento da Revolução Francesa. A realeza, embora culta, continuava católica e/ou protestante – ou seja, cristã.

O uso das máscaras criadas naquele momento era uma idealização do que teriam sido os deuses greco-romanos, adaptada para o modismo das cortes.

A dança ensinada tinha por objetivo a educação da nobreza que a considerava como o mais importante requisito para as apresentações públicas nos eventos da mais alta sociabilidade – as festas palacianas. Era admissível não saber ler, mas moralmente indefensável não saber dançar. Através desta dança educativa, cujo objetivo era a delimitação exata da hierarquia em construção, que as raízes do *ballet* clássico se estabeleceram e, nas quais o uso da máscara nunca esteve realmente ligado, sendo este um simples modismo, cujas formas iam mudando de acordo com as novidades do momento. As roupas da moda eram o figurino (como mostra a Figura 2); o exagero no visual era a marca do período.

Luís XIV, o grande incentivador das artes, em especial do *ballet*, era amante do luxo. Costa (2006) compara as programações elaboradas para as grandes festas de *Versailles*¹⁷ com o hedonismo almejado pelo monarca enquanto maneira de mostrar poder e ganhar a aceitação de seu povo. Portanto, a troca exercida no ato de dar e receber prazer se torna a representação do ideal para o rei, que não acreditava existir maior deleite do que alimentar os sentidos com o luxo, a fartura e a exuberância.

¹⁷ As festas estão retradas historicamente e com belíssimas gravuras no site do Palácio de *Versailles*, www.chateauversailles.fr.



FIGURA 2: Luís XIV, o Rei Sol.

Soma-se a isso, o fato de poder ofertar grande influência no modo de vida, incluindo a moda da época. Sabe-se que tão notável era o *divertissement* nos palácios de Luís XIV que era comum o desejo das pessoas em ser seu conviva e de estar cada vez mais próximo ao rei. E, estar próximo ao rei era privilégio para poucos. Exigia-se para tanto, uma postura adequada, refinamento nos mínimos gestos. No espelho deste cenário é que foram criadas as primeiras regras de etiqueta, essenciais para uma possível aproximação com o monarca, uma vez que se tornaram referenciais dos bons modos de educação e fineza.

Em relação aos trajes da moda, os modistas da corte francesa divulgavam suas criações pelos grandes centros europeus, graças às *poupées de mode* (Bonecas da Moda) que permitiam que os trajes fossem fielmente reproduzidos. Popularmente conhecidas como pandoras, essas bonecas viajavam para Londres e depois prosseguiram para outras capitais europeias, ditando, assim, a moda francesa tida como referência internacional.

A moda francesa foi marcada pelo luxo das pedrarias, tecidos finos e adereços grandiosos. Também destacamos a criação do modelo antecessor à gravata que conhecemos atualmente; o uso de *corsets*, peça feminina vital para exaltar a silhueta magra e longelínea, padrão de beleza das mulheres da época e, ainda, o uso de perucas.

Os aspectos ditados como moda na corte eram refletidos nos espetáculos de *ballet* e vice-versa. Portanto, assim como as máscaras, as perucas eram usadas dentro e fora de cena, sendo um acessório muito comum na dança do século XVII.

Dito isto, podemos analisar nas imagens do período Barroco Tardio (ou Pré-Classicismo), as deformações e disfunções das máscaras da *commedia dell'arte* em grupos e/ou conjuntos de dançarinos, perdendo todo significado das personagens originais.

Na Figura 3, a seguir, observa-se a máscara como um elemento que contribui com a simetria das formas almejadas e idealizadas pelo *ballet*. É interessante notar que as expressões das máscaras são iguais em todos os personagens, homogeneizando o corpo de baile.



FIGURA 3: *Ballet* na Corte de Luís XIV.

Na Figura 4, poderemos ainda observar o uso de outro modelo de máscara: meia máscara facial, nariz acentuadamente grande... Aqui a face se transforma, ou melhor, deforma-se ao ter seus traços, tanto os físicos quanto os traços de expressão, acentuados com tom de humor. Características das máscaras burlescas da *commedia dell'arte*.

Na *commedia dell'arte*, as vestimentas retratam o perfil de cada tipo de personagem, assim como o uso da máscara. *Arlecchino* usa meia máscara e seus trajes costumam ter estampas em formato geométrico losângico ou triangular. *Dottore* também faz uso da máscara e seu traje é uma beca, representando seu grau de erudição. *Pulcinella* tem a particularidade do nariz pontiagudo em sua máscara, como o bico de um corvo; seu traje permite uma transfiguração da sua aparência, dando-lhe a impressão de ser corcunda. *Pantalone* traz elegância no seu traje, representando um personagem da classe mais abastada; também faz uso de máscara. *Capitano* traz em seu figurino de uniforme militar, pomposidade e exagero. Por fim, os *Enamorados* que não fazem uso de máscaras e apresentam-se, normalmente, com os mais belos trajes da peça, fazendo referência à última moda da sociedade. Cada máscara tinha o seu trabalho corporal específico e fiel à personagem.



FIGURA 4: *Ballet na Corte de Luís XIV.*

A proximidade entre o *ballet* e a *commedia* revela o deslocamento da máscara da arte teatral para a dança sem que houvesse a preocupação com a origem e contextualização da personagem teatral. Não eram os *Zannis* nem os *Vecchi* que dançavam, porém a sua máscara estava ali representada com o intuito de adornar o figurino e o cenário. As festas da corte também incentivavam o uso de máscaras.

A nobreza que dançava nas festas estava única e simplesmente obcecada por representar a si mesmo, suas habilidades e “obediências” às regras sociais. Há um distanciamento entre o uso do corpo e a máscara que era muito bem feito pelos artistas dell’arte.

Neste sentido, a máscara desempenha a função de objeto cênico ao ser usada como um adereço, uma alegoria seguindo a apreciação de moda da corte e caracterizando os personagens do *ballet* com clichês.

Como objeto cênico, uma máscara corresponde a qualquer objeto que possa ser utilizado por um ator para demonstrar uma determinada realidade, por exemplo, uma máscara poderá ocultar a identidade de uma personagem ou decorar o cenário de um baile à fantasia. Como objeto, ela não age, ela será “agida” por alguém (VIANNA, 2010:1).

Se por um lado, a máscara era utilizada com o objetivo principal de adornar e sem o menor questionamento ou estudo para a sua personagem, por outro lado a técnica do *ballet* passou a ser desenvolvida pelos *maîtres*. Com a evolução da técnica torna-se cada vez maior a exigência de habilidade física por parte dos executantes. Afinal, pequenos saltos, a posição das pernas *en dehors*, *pirueta*, e alguns outros movimentos da dança estavam em franco desenvolvimento.

A mudança da corte francesa para *Versailles* foi o primeiro passo para a profissionalização do espetáculo, que vinha acontecendo, paulatinamente, desde a contratação de Molière. Proveniente das *troupes* da farsa francesa, sua verossimilhança entre forma e conteúdo era muito forte, enquanto seu rival – Jean-Baptiste Lully – formado na corte italiana e radicado na França, tentava conservar os estilos “nobres”, ou seja, abstratos da dança. Molière perdeu essa batalha, onde a proposta de Lully triunfou.

Porém, o público muda. A alta burguesia obtém os direitos de frequentar as apresentações dos *ballets* no Palais Royal – Paris, e a criação da Escola Real de Dança (1713), atualmente Escola de Dança da Ópera Nacional de Paris, para súditos pobres (primeira oportunidade de profissionalização inclusive para as mulheres), também contribuiu para a cristalização e distanciamento entre forma e conteúdo dos *Ballets* de Corte.

O século XVIII assistiu ao retorno dos *ballets* de “quadro”, ou seja, cada ato tinha seu próprio tema, formato e, superficialmente, conteúdo, que serão a máxima das aberrações criticadas por Noverre¹⁸.

Os aristocratas e burgueses que patrocinavam o espetáculo, ocupavam os lugares “nobres” da plateia. As luzes do teatro ficavam acesas o tempo todo e as exigências de fidelidade a determinadas práticas dos intérpretes, terminavam por serem alvos da comida que a plateia tinha nas mãos, caso houvesse qualquer transgressão aos “gostos” do momento. As bailarinas da época eram também as ditadoras da moda. Os trajes de cena e os trajes cotidianos eram iguais, como na corte. O comércio de moda vendia acessórios, chinelos, sabonetes, laçarotes, entre outras coisas, *à la Camargo*, por exemplo, seguindo as novidades exibidas pela bailarina Marie Camargo nos espetáculos da Ópera de Paris.

Estas relações conduziam aos problemas detectados por Noverre, em busca de maior verossimilhança entre forma e conteúdo na dança. O modista tinha que usar as cores, os tecidos, os efeitos e os adereços de acordo com as determinações das estrelas. Ou seja, iniciou-se a ditadura do intérprete: as músicas tinham que ser adequadas às habilidades e preferências específicas de cada uma delas, não importando o tema que era tratado, assim como os passos e as danças eram aquelas da moda, no momento em que forma não se preocupava com os conteúdos tratados. O chefe indígena peruano dançava diferentes danças como um mercador de Veneza. Esta colagem não tinha sentido no espetáculo.

¹⁸Jean Jacques-Noverre (1727-1810) - estudioso das artes cênicas teatrais do século XVIII; também atuou como bailarino e coreógrafo. Propôs uma reforma à dança, cujos principais pensamentos foram publicados em *Cartas sobre a Dança*, de sua autoria, cuja primeira edição está datada de 1760.

No que compete ao uso da máscara, com o crescimento do virtuosismo na dança, o seu uso promove ambiguidade de opiniões: se as marcas do esforço físico exigido, e na face estampadas, ficam escondidas sob a máscara (o que poderia ser caracterizado por alguns como um aspecto positivo), por outro lado, tanto o seu uso quanto o uso dos pesados figurinos começam a representar fatores de dificuldade para bailarinos e bailarinas na execução dos movimentos.

Apesar das dificuldades que o uso da máscara passa a representar para os bailarinos do período, as máscaras permanecem mesmo quando o *ballet* sai da corte e desloca-se para o Teatro.

Ao longo do século XVIII, ocorrem algumas mudanças significativas para a dança: a máscara sai de cena; encurta-se o vestido; os saltos dos sapatos são abolidos. A leveza das vestimentas eleva a liberdade de movimentar-se.

Inicia-se uma fase importante para a dança com Noverre – o *Ballet d'action* ou *Ballet* dramático, cujas proposições sobre o uso da máscara e sobre todos os códigos vigentes até aquele momento na dança, começam a ser questionados, refletidos, abalados e modificados. No entanto, a concretização das críticas de Noverre será dada no Romantismo.

Na nova proposta noverreana não é a ocultação do esforço físico tampouco a discussão da dificuldade que a máscara proporciona quando se executa um movimento virtuoso que importa. Seu maior argumento corresponde à necessidade de uma dança expressiva.

Há um papel proeminente atribuído ao jogo fisionômico que passa a ter lugar de honra entre os meios expressivos à disposição do intérprete. É a fisionomia que dá sentido à movimentação do bailarino como o lugar, por excelência, onde se desenham os afetos da alma. Na dança expressiva, as feições devem estar em permanente mobilidade e o olhar carregado de nuances. O homem, no palco, se expõe como um laboratório de emoções, as quais se refletem, materialmente, o seu rosto (MONTEIRO, 2006: 136).

A expressão facial seria algo imprescindível à comunicação da arte de dançar. Segundo os apontamentos do reformador, o rosto desnudo, com a fisionomia e os olhos à mostra, representa o espelho da alma e, uma vez que bailarinos e bailarinas devem fazer gestos e movimentos que sejam verdadeiros e que tenham sentimentos, o uso daquelas máscaras, naquele momento, tornar-se-ia um empecilho, uma barreira para a comunicação do bailarino com o público.

Deste modo, Noverre vai influenciar uma série de mudanças no modo de pensar e fazer a dança. Por exemplo, sem a máscara para ocultar-lhe o esforço físico, o bailarino precisaria apurar sua expressividade para comunicar mais do que a beleza e o prazer de dançar. Ele argumenta que o movimento vazio de intenção, torna-se como “fogos de artifício, prazer somente para os olhos” (FARO, 1986). O *ballet* não deve preencher somente a beleza que grita aos olhos da plateia: a obra tem que dizer aos olhos e à alma de quem a vê.

A dança que Noverre defende é a dança com intencionalidade, com sentimento, com veracidade, a fim de realizar sua comunicação. Portanto, sugere um trabalho técnico que inclua a expressividade facial, sendo possível trabalhar a estética do movimento ao mesmo tempo em que se reúnem elementos pertinentes à contextualização cênica.

A crítica de Noverre em relação às máscaras é mostrada claramente em suas cartas, mas, vale a pena ponderar que as críticas abraçavam às máscaras porque existia o aspecto aleatório envolvendo o seu uso nas produções de dança. Tal problemática trazida à luz, refletia sobre o tratamento dado a máscara como alegoria, como mero adereço a saltar aos olhos da plateia e a referendar um modismo vazio de reflexão sobre a real potencialidade cênica que a expressão facial possuía. Assim, Noverre defendia que a verdadeira dança da alma estaria sufocada pelo uso da máscara, sem que houvesse um canal para a manifestação de sentimento a ser reluzida pelo olhar.

Trata-se de uma mudança relevante, já que até então a máscara desempenhava papel fundamental no balé. As máscaras serão rejeitadas em nome da variedade possível de se manifestar, na mobilidade das feições e dos matizes do olhar. Sendo fixa, ela impede a expressão gradual da dinâmica das paixões que, ao contrário, só podem ser vislumbradas no intérprete de rosto nu. A máscara passa a ser considerada como um artefato grosseiro, frio e postiço, que se interpõe entre o artista e o público. Cara postiça, pedaço de papelão triste e imóvel, que precisa ser eliminado porque deixou de revelar para ocultar a expressão.

Ao propor um balé sem máscaras, Noverre evidenciava a ocorrência de uma transformação significativa nos recursos expressivos da dança. Ligado ao surgimento de novos estilos de atuação dramática, o chamado contra as máscaras se ouvia até mesmo fora do universo da dança. Segundo Gustave Attinger, em meados do século XVIII até a comédia italiana, cujo estilo de jogo dramático, tanto quanto o do balé, sempre esteve ligado ao uso de máscaras, começaria a abandoná-las. Nesse sentido, Noverre é apenas um dos representantes de tendências generalizadas que atuaram no sentido de modificar profundamente os recursos da cena, particularmente a forma de encarar o intérprete (MONTEIRO, 2006:136-137).

Achcar (1998) vem complementar que Noverre, além de pregar a exaltação das paixões, que devem ser reluzidas pelos olhos dos bailarinos, também defendeu ainda a interação dos diferentes elementos que compõe um espetáculo, dizendo que tal interação advém da criação de roteiro e músicas especialmente para o tema; figurinos funcionais e simples, que levem em consideração os movimentos, em especial, das bailarinas; bem como o constante aprimoramento técnico.

O abandono das máscaras no *ballet* influenciou também o repúdio do público para com os personagens fantasiosos das Óperas. A plateia pedia personagens mais humanizados e consideravam a máscara como uma alegoria grosseira. Assim, Ninfas, Elfos, Fúria, Amor, passaram a ter uma caracterização mais humanizada, com distorções mais leves.

Nota-se que ainda seria deveras cedo para que o potencial expressivo da máscara fosse colocado em discussão. Interessante atentarmos que o esquecimento da máscara foi uma tendência das artes teatrais no final do século XVIII e mais propriamente durante o século XIX, coincidindo tanto o seu aparente desaparecimento nos cenários artísticos da dança e do teatro, quanto o seu retorno a estas artes, no início do século XX.

1.2.2 – *Ballet Russo* E A Nova Máscara (Século XIX – Século XX)

No final do século XIX, a França vive um período de declínio na produção de seus *ballets*. Por outro lado, os czares russos e Catarina, a Grande, demonstram grande interesse em produzir a arte, originando a migração de muitos bailarinos e bailarinas da França e da Itália para Petersburgo. Segundo Carles (2004), o respeito com que os artistas eram tratados no novo centro da dança, confiou à cidade a promessa de ser solo fértil ao novo momento do *ballet*.

As mãos de Marius Petipa (1818-1910) e Michel Fokine (1880-1942) foram responsáveis pela consolidação do *Ballet Russo* como uma referência mundial. As mudanças significativas que ambos ofereceram para este gênero artístico foram revertidas em herança a ser seguida e estudada, até hoje, pelos apreciadores e profissionais do *ballet*.

Com Petipa, por exemplo, algumas das características dos seus ballets, compreendem: produções luxuosas; exaltação da figura feminina, como figura central dos ballets que recontam temas dos contos de fadas; a dança se apresenta como arte autônoma, em um espetáculo só seu, pois até este momento na história da dança, o *ballet* era apresentado nos entreatos das Óperas. Outra característica de Petipa era sua paixão pela dança espanhola, originada dos anos em que viveu na Espanha e, de certa forma, presente nas suas coreografias, ainda que as apresentasse de maneira caricatural.

Após a consagração do sucesso da chamada Era Petipa¹⁹, o *Ballet Russo* vive décadas de glória, permitindo que seus sucessores, como Michel Fokine e Sergei Diaghlev²⁰

¹⁹ Marius Petipa almejava o cargo de diretor da Escola e da Companhia do Teatro Maryinsky, atual Kirov. Ao alcançar seu objetivo, teve início sua “ditadura” artística, onde Petipa atuou soberano, com mãos de ferro, não apoiando a formação de novos coreógrafos. Temia a concorrência e, portanto, não incentivava possíveis discípulos (Carles, 2004).

²⁰ Diaghlev foi um artista que não prosperou na música nem nas artes plásticas. Resolveu, então, viver da arte, mas como empresário. Levou a cultura russa para Paris, realizou diversas turnês pela França com a *Cia. Maryinsky*, aproximando o *Ballet Russo* da França e de tantos outros países pelo mundo. Teve intensa e conturbada relação com o bailarino Vaslav Nijinsky (Carles, 2004).

(1872-1929), o elevassem ainda mais e desfrutassem o apogeu da arte russa no início do século XX.

Fokine contribuiu sobremaneira com o cenário do *ballet* ora aprimorando ora superando os traços marcantes deixados por Petipa. Considerado um admirador da arte de Isadora Duncan, conta-nos Carles (2004) que o coreógrafo absorveu grande parte dos ideais da revolucionária artista a partir da sua visita à Rússia, em 1904. Este encontro proporcionou mudanças consideráveis no trabalho de Fokine para com o *Ballet Russo*, dentre as quais podemos apontar:

- O uso de composições musicais diversas, mesmo aquelas que não foram compostas exclusivamente para a dança;
- A escolha das túnicas gregas como vestimentas dos bailarinos, abandonando os tradicionais figurinos de *ballet*;
- A modificação no protocolo do *ballet* ao apresentar um corpo de baile mais participativo, dialogando com os protagonistas, potencializou a força do grupo, permitindo que participassem da cena, integrando-se a ela. Desta maneira, o grupo perdeu seu caráter decorativo e deu vazão a sua liberdade em criar seus personagens;
- A atuação da figura masculina do bailarino nos seus solos era muito apreciada e valorizada;
- A criação de coreografias de *ballet* não historiadas. A primeira coreografia de Fokine que não partiu de uma narrativa foi o *Grand Pas de Quatre* (1845).

Após situarmos, brevemente, o panorama dos *Ballets Russos*, no início do século XX, chegamos ao ano de 1911, com *Petrushka*²¹. Como estaria, pois, o uso da máscara no cenário do *ballet* neste século?

²¹*Petrushka* é um dos *ballets* mais conhecidos de Michel Fokine. Um aspecto que se especula nas coreografias do corpo de baile desta obra seria a margem deixada para que o grupo pudesse improvisar em cena. Fato que representaria mais uma influência absorvida de Isadora Duncan.

Desde que a máscara saiu de cena dos palcos da dança, notamos na história que o seu uso foi pontual em algumas obras, principalmente na caracterização de alguns tipos de personagens como criaturas celestiais ou demoníacas, também qualquer outra representação não-humana.

Ainda, observamos a maquiagem teatral como grande parceira da máscara durante todo o seu percurso geográfico e antropológico. Atores da Ópera de Pequim, por exemplo, levam consigo máscaras de seus personagens em miniatura, com minucioso detalhamento de cada traço, de cada cor. Então, eles constroem suas máscaras a partir do modelo em miniatura fazendo uso da maquiagem para esculpi-las na própria face (Sartori, 2008).

Fo (1999) cita o fato que, em sua origem, nem *Arlequino* nem Pulcinella, personagens da *commedia* eram caracterizados pela máscara, mas sim pela maquiagem. O primeiro registro impresso que se tem do *Zanni* (pai do *Arlequino*), data 1585, com o ator italiano, Tristano Martinelli, demonstra que ao invés da máscara, o rosto todo recebia uma pintura de cor preta.

O ator Marcello Moretti, o Arlequino mais conhecido do século XX, recusou-se por muito tempo a usar a máscara. Pintava o rosto de preto, uma alusão à origem do personagem. O ator dizia que a máscara o prejudicava ao restringir seu campo visual e acústico-vocal (a voz gritava na cabeça). Assim, era impossível controlar a respiração, prejudicando sua concentração. Além disso, Moretti tinha a sensação que parte do seu rosto ficava na máscara quando ela despia sua face (Ibid., 1999).

Em relação ao *ballet*, a maquiagem teatral somente recebe sua atenção após a máscara sair de cena em meados do século XVIII.

No filme *Le Roi Danse* (2000), evidencia-se o uso da máscara e da maquiagem teatral em cenas que retratam as apresentações de dança/teatro no imponente cenário de *Versailles*. Na reprodução cênica das obras de Molière e Lully, onde os mesmos eram os

protagonistas, é fácil observar a forte característica do *Comedie Ballet*: exagero da vestimenta (no luxo, na cor, na textura dos tecidos) e imponência da maquiagem, facilmente perceptível na extravagância dos contornos das expressões da face.

A maquiagem se revela como uma máscara mais sutil, menos rígida, mais orgânica. Nestas cenas do filme percebemos o quanto a maquiagem se apresenta como importante componente para “mascarar”, disfarçar, mas também para revelar as sublinearidades das comédias de Molière e Lully, que fatalmente ridicularizavam a maneira de viver na corte e a própria corte em si.

A partir da observação das cenas citadas acima, gerou-se a convicção da relação funcional e da complementaridade cênica que podem ser exercidas pelas coirmãs, máscara e maquiagem teatral.

Os principais dicionários da língua portuguesa, como o Dicionário Houaiss (2001), mostra que é no sentido figurado que os verbos “maquiar” e “mascarar” têm o encontro das suas acepções. Ambos os verbetes significam disfarçar, modificar e/ou ocultar uma realidade.

Segundo o ator e professor de maquiagem teatral, Barros²² (2008), existe muitas semelhanças entre a maquiagem e a máscara teatral, dentre as quais o artista cita: a semelhança semântica destas duas palavras; a proximidade entre suas funções e utilizações no teatro; a contribuição como peça chave na formação do ator e na composição da personagem.

Em pesquisa realizada em 2006, o ator levantou as funções da maquiagem teatral, comparando àquelas citadas pelos principais autores do tema com as funções levantadas junto aos atores, diretores de teatro e iluminadores que ele entrevistou. O

²² Ivon Mendes de Barros é professor do Módulo de Maquiagem Teatral do Curso de Teatro do SENAC – SP. Muitas reflexões apontadas no decorrer do texto sobre maquiagem e máscara foram frutificadas a partir das interlocuções com ele realizadas.

resultado foi bastante interessante: nove das dez funções elencadas pelo pesquisador também se apresentam como funções da máscara.

Seguem as dez funções da maquiagem teatral, divulgadas, por Barros (2008):

- a. Caracterizar o personagem.
- b. Ajudar na visibilidade das expressões dos atores na distância da cena.
- c. Harmonizar esteticamente o rosto do ator com os outros elementos do espetáculo, em especial o figurino.
- d. Significar ou simbolizar alguma coisa.
- e. Criar uma atmosfera irreal.
- f. Contextualizar uma época.
- g. Ajudar o ator a se concentrar e entrar em contato com o personagem.
- h. Corrigir imperfeições e deixar mais bonito²³.
- i. Igualar os rostos de um grupo de atores.
- j. Diferenciar personagens interpretados por um mesmo ator.

A maquiagem é capaz de suavizar os traços mais marcantes da face, contornando-os com a aura da leveza. Ainda é capaz de exaltar os traços naturalmente belos e mais, é capaz de trazer a amplitude expressiva, exagerando e/ou transformando traços faciais de qualquer natureza em pontos altos de expressões dramáticas e/ou satíricas.

Assim, pensamos na maquiagem teatral, ocupando seu espaço como uma possível continuação da máscara do *Ballet de Corte*, mas em uma versão fluídica. O poderio emergente do rosto pintado assemelha-se àquele vivenciado pelo rosto em máscara.

A dança apresenta um traço histórico intenso em relação ao movimento virtuoso e expansivo do corpo que se projeta no espaço em busca da sua conquista. Esta conquista espacial apresenta regras, comportamentos cênicos a serem seguidos pelos

²³ Barros (2008) destaca que este item “*corrigir imperfeições e deixar mais bonito*”, é a única função não desenvolvida pela máscara teatral.

bailarinos que, no *ballet* do início do século XX, mostra-se ainda com ramificações elitistas.

A elite do *ballet* apresentada neste cenário corresponde basicamente aos baletômanos, os admiradores e mantenedores da arte do *ballet* e, também ao rol de estrelas formado devido à influência destes senhores. Assim, a busca para ser a elegida e se manter no *status* de estrela gerou verdadeiras “guerras de estrelas”, como nos detalha Moura (2001). A imagem do modelo a ser seguido, tanto na estrutura do espetáculo de *ballet* como no perfil da primeira bailarina, trouxe rigor à dança tanto no que se refere ao nível técnico, como no processo de criação e apresentação dos seus espetáculos.

A máscara praticamente inexistente durante este período da dança, porém, é notória a herança deixada pelo seu uso: o corpo de baile continua com a mesma “cara”, com a mesma expressão. Se por um lado temos toda a exuberância e beleza da primeira bailarina que é o centro do espetáculo, por outro se constata a homogeneidade física entre as bailarinas do corpo de baile, que recebem a incumbência de ser igual ao modelo pré-estabelecido pela preferência dos seus mantenedores. É cabível comentar, o quanto as bailarinas são parecidas em suas estruturas físicas, seus movimentos, seus penteados. No exemplo a seguir (Figura 5), o figurino, inclusive, apresenta detalhes espelhados: em uma das bailarinas encontra-se uma flor no ombro direito e na outra, no ombro do lado esquerdo.



FIGURA 5: *Royal Danish Ballet*, 1902.

No nosso entendimento, houve um caminho natural da máscara diluindo-se em maquiagem, que por sua vez diluiu-se em uma maquiagem mais branda até chegarmos à máscara construída a partir dos estudos das expressões faciais²⁴.

Neste ponto, poderíamos nos perguntar: há expressão facial no rosto sob a máscara?

Por sob a máscara, o meu rosto permanece impassível, inexpressivo, pois toda a expressão é, na realidade, dada pelo corpo. Essa ação, conduzida por horas e horas, por vários anos, destrói o hábito de mover os músculos faciais. As contrações são completamente diferentes daquelas que exprimem teatralidade [...]. De tempos em tempos, é preciso esquecê-la, não aceitá-la (FO, 1999:47-48).

Considerando a citação acima, podemos pensar o quanto os bailarinos carregaram no corpo o referencial da máscara, visto que o *ballet* se desenvolveu sob a sua influência, e que este fato provavelmente contribuiu para que a expressividade do movimento raramente chegasse à face.

O conjunto de elementos cênicos trabalha em uníssono para dar ao *ballet* a imagem de harmonia, de clareza, de controle. A maquiagem também corrobora este processo, com a função de neutralizar, equalizar as nuances dos tons expressivos de cada componente da companhia, deixando-os, aparentemente, iguais.

Reconhecemos, portanto, na reflexão acerca dos corpos de baile do século XX, algumas das funções da maquiagem, levantada por Barros (2008), como “*harmonizar esteticamente o rosto do ator com os outros elementos do espetáculo, em especial o figurino*”; “*criar uma atmosfera irreal*” e “*igualar os rostos de um grupo de atores (bailarinos)*” em um espelhamento das funções que poderiam ser exercidas pela máscara.

Por outro lado, Barba e Savarese (2006) apresentam outro pensamento em relação ao trabalho facial sob a máscara. Vejamos:

²⁴Indicamos consultar Dubois (1988) e Lobo (2002).

*Mas, seria um erro pensar que, se um artista usa uma máscara, signifique que o rosto está esquecido. De acordo, com a referência balinesa, a face deve agir sob a máscara. Ademais, se quiser que a máscara viva, o rosto deve assumir a mesma expressão da máscara: a face precisa rir ou chorar com a máscara*²⁵ (Tradução livre de: BARBA e SAVARESE, 2006: 136).

Pensando a relação estabelecida pelo jogo da expressividade facial com a expressividade que a máscara carrega em si, compreenderemos a atuação da maquiagem sobre a face em expressão, como uma máscara de textura diferenciada e que transborda pelos poros da pele, destacando-se em relevo.

A essa imagem que atribuímos à maquiagem/máscara, acompanham o sentido de acentuar, deformar e expandir as expressões faciais:

*Sobre a questão da maquiagem, Bronislava Nijinka descreve a primeira vez que teve seu rosto maquiado, para a performance em *The Fairy Doll*, em 1905, quando ela ainda era uma bailarina criança. Foi o próprio Baskt que a maquiou. Ele desenhou dois círculos vermelhos brilhantes em suas bochechas e longos cílios. Logo, a criança se viu no espelho, transformada. Esse momento, quando uma pessoa se torna irreal, torna-se uma figura da fantasia de outras pessoas, isso se repete todo o tempo no ballet e na commedia*²⁶ (Tradução livre de GREEN e SWAN: 1986:76).

Outro exemplo da utilização da maquiagem aproximando-se da funcionalidade da máscara é o próprio *ballet Petrushka*, grande sucesso de Fokine nos *Ballets Russos*.

As máscaras e a maquiagem teatral aparecem como componentes cênicos em diferentes personagens deste *ballet* (expostos nas Figuras 6 e 7), caracterizando-os e permitindo a contextualização cênica. As personagens Bailarina, Mouro e *Petrushka* são marionetes que ganham vida com o encanto mágico feito pelo Feiticeiro. Assim, a

²⁵*But it would be a mistake to think that if a performer wears a mask it means that the face is forgotten. According to Balinese custom, the face under the mask must act. Further, if one wants the mask to live, the face must take on the same expression as the mask: the face must laugh or cry with the mask* (BARBA and SAVARESE, 2006:136).

²⁶*On the question of makeup, Bronislava Nijinska describes the first time her face was painted, for a performer of *Die Puppenfee* in 1905, while she was still a child dancer. It was done by Baskt himself. He drew two bright red circles on her cheeks, and long lashes on her cheeks. Then the child looked at herself in the mirror, transformed. That moment, when one becomes unreal, becomes a figure in other people's fantasy, is repeated all the time in ballet and commedia* (GREEN and SWAN: 1986, 76).

maquiagem corrobora a presença de elementos figurativos das personagens, como as cores utilizadas e as formas que aparecem na maquiagem, simbolizando determinadas características dos personagens.



FIGURA 6: Vaslav Nijinsky, como *Petrushka*.



FIGURA 7: Personagens principais de *Petrushka*, 1911

Realmente a máscara e a maquiagem podem ser usadas em cena com finalidades semelhantes. Ainda que elas atendam as necessidades cênicas de maneiras diferentes, ainda que seus resultados estéticos sejam bastante diferentes, ambas exercem funções semelhantes.

Assim, parece-nos bastante pertinente a ideia de que, com o crescente desuso do elemento máscara pelo *ballet*, a maquiagem teatral tenha aparecido ocupando cada vez mais espaço no cenário dos séculos XIX e XX, como uma nova máscara teatral.

1.2.3 – A Máscara Da Dança Na Modernidade (Século XX)

A máscara retorna ao cenário da dança com o Movimento Expressionista o qual tem Mary Wigman (1886-1973) como uma de suas precursoras. Em 1914, a coreógrafa alemã cria *Dança da Feiticeira* e inova o processo criativo, uma vez que a partir do uso de uma máscara oriental fez a primeira criação em dança utilizando a máscara enquanto recurso de criação cênica e não mero adereço estético.

Este trabalho coreográfico de Wigman teve duas versões. Na primeira houve a tentativa da criação da personagem e da exploração de seu repertório pessoal de movimento, porém este trabalho não convenceu a coreógrafa alemã.

Wigman relata em seu livro *Le language de la danse* (1986) que se sentiu pouco à vontade por não explorar novos movimentos. Via a sua dança pessoal em cada gesto e movimento, reconhecia-se, o que denunciava que seu objetivo de atingir outra expressividade corporal, diferente das referências pessoais obtidas até ali enquanto bailarina, não fora atingida. O fato de sentir-se presa às posturas, aos comportamentos e movimentos pessoais, a fez experimentar outras máscaras e recriar a personagem.

A Figura 8 representa a primeira versão da coreografia *Dança da Feiticeira*. Observa-se que foi depositada parte da expressividade da personagem no figurino que por sua textura e dimensões, modificavam o visual corpóreo da intérprete alemã, comprimindo-o e revelando traços da personagem. A composição do figurino somado ao uso de um tipo de gorro na cabeça, luvas e meias escuras, provocou um visual esférico. Parece-nos, no entanto, que não bastou modificar a presença física e visual do corpo em cena. O efeito não foi suficiente para que fosse retratada a dramaturgia poética da personagem, segundo o relato da coreógrafa.

Para a segunda versão (Figura 9), Mary Wigman experimentou várias máscaras faciais até encontrar a máscara oriental, sendo esta última o elemento a desencadear a expressividade cênica almejada e, portanto, foi a elegida da bailarina e coreógrafa alemã. A

máscara inspirada no teatro japonês, fez com que Wigman vivenciasse a redescoberta do seu corpo, ganhando uma expressividade diferente daquela já conhecida por ela mesma. Seu corpo revelou postura, gestos e movimentos que trouxeram a personagem à tona e é essa a versão da sua coreografia que conhecemos até nossos dias.



FIGURA 8: Dança da Feiticeira, 1ª versão.



FIGURA 9: Dança da Feiticeira, 2ª versão

No relato existente em seu livro, sobre o processo criativo da *Dança da Feiticeira*, o figurino não aparece enquanto recurso que foi explorado durante seu processo de criação, o que nos sugere que o figurino tenha sido criado com certo distanciamento do processo, como ainda acontece em nossos dias, não existindo, portanto, a sua efetiva participação na construção da personagem.

Quais seriam as impressões de Wigman sobre a primeira versão do seu trabalho se o figurino estivesse presente a cada dia deste processo criativo, compondo-se e transformando-se juntamente com a personagem e sua dança? Seria possível o figurino fazer o papel da máscara e trazer à tona a expressividade almejada por Wigman, fazendo

com que saísse da sua zona de conforto, libertando-se de si mesma para alcançar a corporeidade própria da personagem?

O fato é que, incontestavelmente, Mary Wigman conseguiu um resultado artístico esplêndido, deixando-nos a herança rica e dupla ao nos presentear com o registro da sua coreografia e por ter resignificado a máscara teatral para a dança.

Ao eleger a máscara para compor sua personagem, Wigman cada vez mais se conscientiza de que quando está vestida pela estrutura rígida da máscara a cobrir-lhe a face, seu corpo todo se expressa de maneira diferenciada, com maior dinamismo e potência. A concentração do tônus muscular encontra a medida exata em cada postura, cada gesto, cada movimento. Estes apontamentos são facilmente observáveis quando estamos diante do registro videográfico da *Dança da Feiticeira*.

Ao optar pelo uso da máscara, a artista alemã ressalta em seus depoimentos que apesar de todas as dificuldades que este objeto lhe impunha – desde a dificuldade de locomoção, dificuldade para respirar até a dificuldade para enxergar, sem saber se dançava na luz ou na escuridão –, apesar de todas as intempéries, ela vibrava com a criação e materialização de suas personagens, de modo intenso, poético e único (Wigman, 1986).

Assim, Wigman constrói uma nova experiência estética na dança, libertando o bailarino para expor outras formas de expressões, ao considerar o mergulho criativo e poético nas esferas mais profundas do ser, o lado obscuro e renegado do ser humano. Formas demoníacas espelham a forma do ser humano; unem-se, harmonizam-se, conflituam-se e a cada encontro com o “desconhecido” de si mesmo, faz com que haja a despersonalização: emerge a personagem. Para Wigman, a máscara era o instrumento crucial para este estado em muitas das suas criações.

Nascido no período que precedeu a Primeira Guerra, o movimento expressionista alemão carrega em seu âmago a dor desses anos vividos. Nomes como

Rudolf Von Laban²⁷ (1879-1958), Mary Wigman e Kurt Joss (1901-1979) destacam-se nas artes como os poetas da dança expressionista.

O momento vivido no período de transição dos séculos XIX e XX se mostra como uma grande onda de mudanças em diversos setores artísticos e científicos, havendo muitas semelhanças de comportamentos e opiniões entre os participantes que simpatizavam do mesmo rol de ideias. A existência e o trabalho de cada um deles foram essenciais para as mudanças nestes segmentos e, como podemos reconhecer em nossos dias, cada mudança simbolizou um grande marco para nossa evolução.

Wigman compactua com Laban na busca e na realização de uma dança sem fronteiras, sem amarras rítmicas, podendo fazer do silêncio a própria música. Permite ao corpo projetar-se no espaço em diferentes direções, conquistando um espaço pessoal mais amplo e diverso. Busca, ainda, a expressão a partir de outra corporeidade, saindo do senso comum e relevando o avesso da chamada estética corporal.

Neste período, onde as artes ocidentais aproximam-se dos preceitos orientais, poderíamos reconhecer a apreensão do conhecimento milenar zen budista, como o conceito *Wabi Sabi*²⁸, no trabalho de Wigman.

Susana Yamauchi (2008), em entrevista realizada à Rádio Jovem Pan *Online*, resumiu a definição de *Wabi Sabi* (*Wabi*= Beleza da simplicidade e da harmonia; *Sabi*= Beleza da impermanência e da imperfeição) como a perfeição existente na imperfeição e como a beleza inerente à simplicidade e à impermanência da imperfeição. A coreógrafa diz que este conceito é de fácil reconhecimento nas artes e na sociedade nipônicas, porém não tão comum dentre os ocidentais. Em linhas gerais, o conceito *Wabi Sabi* está presente na

²⁷ Rudolf Von Laban é considerado um dos nomes precursores da dança moderna alemã. Apesar de não ter sido um coreógrafo de projeção, Laban teve sua carreira profissional marcada pelo desempenho do papel de grande pesquisador e professor de dança. Seus estudos trouxeram relevância e inspiração aos trabalhos corporais de Mary Wigman e Kurt Joss, ambos, seus discípulos por muitos anos, quando se dedicaram às propostas corporais desenvolvidas por Laban, até seguirem seu próprio caminho, cada qual na busca individualizada pela verdade do modo de dar a ver a arte de dançar.

²⁸ O conceito *Wabi Sabi* foi o tema inspirador de Susana Yamauchi, bailarina e coreógrafa, para a criação do espetáculo homônimo em 2008.

ponta quebrada ou transformada pela fornalha no feitio de uma cerâmica, por exemplo. Seria, portanto, aquele “toque” decorrente do acaso, que nos foge ao controle, mas que influencia na estética de um objeto ou em uma obra, saindo dos padrões convencionais de aceitação e compreensão do belo.

Parece-nos que a essência *Wabi Sabi* encontra-se manifesta no viés que a *Dança da Feiticeira* de Wigman será criada, firmando-se como divisor de águas na história da dança tanto pelo processo de criação, advindo a partir da máscara teatral, quanto pela revelação de uma estética corporal diferenciada, que causará estranheza para os ocidentais até nossos dias.

Mary Wigman criou muitos trabalhos coreográficos onde a máscara foi um importante recurso para a sua expressão. Ainda segundo o relato da bailarina e coreógrafa alemã (1986) na composição da coreografia *Canto do Destino*, a máscara para o coro foi acolhida desde o início do trabalho corporal; o seu uso representava a neutralidade, provocava o esquecimento da personalidade dos bailarinos, inibindo a expressão dos seus olhos. Ainda, dava à dança a conotação atemporal desejada. Porém, para a personagem de Wigman, que seria a Velha, o uso da máscara bloqueou a comunicação da personagem. Após muitas tentativas sem sucesso, foi preciso abandonar a máscara da Velha e, só então, sua dança nasceu.

Assim, Mary Wigman nos reforça que há um motivo, um porquê da máscara coexistir à dança, porém, nem sempre o seu uso se faz necessário. É preciso critério, apuração e desapego para eleger quais elementos permanecem, quais elementos deverão ser descartados e, ainda, quais deverão ser introduzidos no processo de criação.

Atualmente, apesar da existência de alguns trabalhos artístico-coreográficos, como no caso da artista e professora Daniela Gatti que possui pesquisas direcionadas à temática dança e máscara há longa data, podemos dizer que a dança, ainda, se relaciona com o elemento máscara em trabalhos pontuais, identificando-o como recurso cênico a ser

reconhecido, experimentado e integrado à composição coreográfica de maneira temporal, ou seja, sem continuidade na sua pesquisa.

Talvez por conta disso, estudar, analisar as máscaras enquanto um componente da dança seja uma linha de pesquisa ainda pouco explorada e difundida. Mas, ao contrário do que possa parecer, a dança não permaneceu imóvel em suas buscas: desde a *Dança da Feiticeira* até o presente momento em nossa história, outros caminhos intensificaram seu desabrochar expressivo.

Nos anos 1960, nos Estados Unidos, ocorre o Movimento conhecido como *Judson Dance Theater*. Em uma proposta pós-moderna, os coreógrafos, bailarinos e amantes da arte de dançar se encontravam com frequência no espaço de uma igreja e permitiam-se dar asas à imaginação, experienciando movimentos livres, de caráter cotidiano e improvisatório, transformando-os em pesquisa, em dança, em arte.

Assim, a dança vive um momento de ruptura e, conseqüentemente, uma fase plena de transmutações. Dentre as rupturas geradas pelo Movimento da *Judson Dance Theater*, veremos que o virtuosismo assistido durante séculos dará lugar ao movimento natural, negando inclusive a sistematização da dança moderna estadunidense. Tanto a dança expressionista moderna alemã, de caráter dramático e obscuro, quanto a dança moderna norte-americana, igualmente dramática, representavam o alvo que os pós-modernistas desejavam transpor.

Promovia-se, portanto, o direito de dançar sem contextualizações, sem narrativas, fazendo-se valer o movimento e a expressividade do corpo, considerado como principal fonte da dança.

Propiciando ao corpo os mais variados tipos de experimentações com hibridismo, o Movimento vanguardista da década de 1960, não via a necessidade de catalogar, de reger o passo a passo criativo, permitindo que a concepção e criação

coreográfica partissem do caos fomentado pelas junções de segmentos artísticos múltiplos, ainda que estes fossem, aparentemente, antagônicos e sem afinidades.

Portanto, a multidisciplinaridade das artes traz à dança outra possibilidade de estar em cena, revelando-se sem regras pré-determinadas; sem elitismos, afinal, todos podem dançar; sem a obrigatoriedade de narrar e/ou comunicar algo. Ocorre, portanto, o cair literal de todas as máscaras pertencentes à dança, desnudando o corpo cênico e deixando-o mais próximo possível da sua origem livre, cotidiana e fugaz, muito em diálogo com o movimento das conquistas sociopolíticas desfrutadas pela sociedade nesta década.

Mas, estaria então a máscara, enquanto elemento cênico, também descartada da dança perante a nova proposta experimental da *Judson Dance Theater*?

Partindo do simbolismo de que o corpo representaria, segundo o pensamento pós-moderno, uma massa flexível, que pode ser moldada em diferentes formas de expressão, traremos a analogia apresentada no início deste capítulo sobre o tempo de fazer o pão e o tempo do processo de criação para dialogar com esta maneira diferente de dar a ver o corpo que dança.

O corpo, valendo-se da representação da massa a ser moldada, concentra em si o Desejo/Ação, a Espera e a Consagração. O Desejo/Ação consiste em proporcionar liberdade na expressão potencial do corpo revelando-se para este fim, outra corporeidade. Com esta nova corporeidade, há o favorecimento no desnudar-se frente à disciplina previsível e maçante do corpo domado. A Espera atua na experimentação multidisciplinar proporcionada ao corpo durante seu processo de investigação e improvisação, sem abandonar o foco que é o próprio corpo como processo, como devir, elevando ao máximo o grau da sua potencialidade expressiva. Por fim, a Consagração no que se refere ao encontro com o outro na própria prática corporal da improvisação, costurando formas expressivas às retomadas do Desejo/Ação e da Espera, recomeçando este processo ininterrupto.

Desta forma, o bailarino pós-moderno aparece como agente de um mascaramento dilatado, expandido que se instala, em cada processo experimental, partindo do pressuposto de que a máscara pode ter um aspecto abstrato e mutável a cada ação expressiva do corpo pronto para se moldar e assumir formas, expressões e significados outros que o observador pode ou não ler.

Em outras palavras, o que determinará se a máscara pode estar presente de maneira ativa neste percurso ou não, seria, portanto, a ação instalada entre os agentes criativos objetivando a trajetória da criação de maneira concreta e/ou abstrata, mas com a intenção de interagir com outro corpo, um *Quem*.

Chega-nos, assim, a ideia da Máscara Corporal compreendida como a potencialidade de afetar e transformar o corpo, a partir de um ou da interface de vários elementos de cena. Sua essência advém do elemento máscara, pois carrega em si o mistério, o sagrado, o silêncio, o poder... Porém, como não é somente a máscara (elemento) que confere ao corpo a transformação do corpo cotidiano para o corpo cênico, estendemos nossa compreensão sob a perspectiva da interação dos elementos cênicos, no apoio e na composição da tessitura do fazer artístico, criar uma atmosfera de suspensão onde o corpo cênico se revele e dance.

Embasados pela retrospectiva histórica da dança sob o olhar instigante e revelador do elemento máscara, intercalamos os principais momentos do *Ballet*, da Dança Moderna e Pós-Moderna, em uma tentativa de tecer um caminho didático para a releitura da máscara na dança, a que chamamos de máscara corporal. Tentativa esta que nos faz lembrar a composição de uma colcha de retalhos: tal qual a colcha de retalhos, a construção de fatos históricos acontece a partir da junção de pequenos fragmentos do tempo, que seguimos alinhavando com pensamentos contemporâneos e este revisitar poderia ter milhares de possibilidades para a sua composição final. A “colcha do tempo” nos acompanhará pelos capítulos seguintes, haja vista que construir um diálogo com a atualidade será nosso enfoque no transcorrer desta pesquisa. Haverá, portanto, sempre que necessário um espelhamento do tempo histórico com a atualidade.

Ademais, finalizamos este capítulo considerando-o primordial para o prosseguimento da leitura da tese, uma vez que ao propormos tecer a máscara do tempo intencionamos revisitar o panorama da dança e colher subsídios necessários para o acompanhamento durante a reflexão proposta sobre o reconhecendo de *quando* e *de que maneira* a máscara corporal pode estar presente nesta arte.

CAPÍTULO 2:
AS INTERFACES DOS ELEMENTOS CÊNICOS NA COMPOSIÇÃO
DA MÁSCARA CORPORAL

Os elementos cênicos²⁹ podem ser representados pelos objetos, iluminação, som, cenário, figurino, corpo, com a finalidade de compor a temática do espetáculo, promovendo harmonia ou contraste, porém, sempre de acordo com a intenção de compor e comunicar.

São os signos artificiais de algo encontrado na vida cotidiana ou mesmo no âmbito da fantasia humana e, grandes possibilitadores do diálogo entre artistas e espectadores. Pode indicar um local, um instante ou mesmo uma situação qualquer, pincelando sutilezas do acontecimento artístico desenvolvido na cena (PINTO, 2001: 51)

Embora independentes em suas funções bem definidas, a integração destes elementos é essencial não somente para a expansão expressiva do quadro da cena, mas também porque renascem no encontro das suas intersecções.

Ao refletirmos sobre o universo da Dança, percebemos que ainda no momento da concepção imagética de um trabalho coreográfico em potencial, elegemos quais os elementos que fomentarão o processo de criação. A partir deste *insight*, se manifestarão outros elementos latentes à proposta artística.

Além da função de fomentar o processo criativo, os elementos cênicos são agentes que comunicam e transportam a plateia para uma atmosfera diferenciada da atmosfera real. Estes recursos dramatúrgicos complementam mais do que plasticamente a proposta coreográfica; em verdade, ressonam em uníssono, vibrando aquilo que se quer comunicar com o objetivo de alcançar as divergentes vias sensoriais da plateia, sem sobressaírem-se em grau de importância. Afinal, cada elemento é parte vital e reveladora da composição coreográfica.

²⁹ Segundo Nero (2008), a rejeição da palavra *decoração* em prol de *elementos de cena* ou elementos cênicos pelo cenógrafo e figurinista francês Leon Gischia (1903/1991) e, pelo também francês Jean Villar (1912-1971), ator e diretor teatral, foi essencial para a mudança de estética e de diferentes pontos de vista para a arte de maneira geral.

No presente capítulo, pretendemos apresentar os elementos figurino, cenário e iluminação, em uma releitura de suas possíveis interlinearidades e, a partir da sua interface, refletir sobre o conceito³⁰ da Máscara Corporal.

2.1 – Figurino

[...] desenhar para a costura significa criar uma roupa feita para ser bela sozinha e para ser vista de perto. O traje de cena, por seu lado, deve falar de longe e participar da harmonia de um conjunto de coisas que acontecem no palco (LACROIX, 2009:7).

O figurino é o elemento que se comunica mais prontamente com o espectador, constituindo a apresentação inicial da personagem. O público que a recebe terá, a partir deste primeiro contato visual, impressões importantes sobre esse *Quem* que se apresenta em cena e que o convida a divagar na poética da arte.

Vale dizer sobre a importância deste primeiro contato, afinal é o instante crucial que pode envolver ou distanciar a plateia. Para tal intento, felizmente, o figurino não está só. Sua trama vai além das linhas que o compõe; tece este aos outros elementos e nutre o espetáculo de modo integralizado.

[...] é fundamental trabalhar com sua ideia³¹ de que o espetáculo é feito do todo da encenação – nada funciona de forma independente: as diferentes partes do espetáculo devem interagir entre si, levando ao espectador uma obra de arte completa, coesa, capaz de atingir os objetivos da representação. (VIANA, 2010: 27)

³⁰Estamos assumindo o termo *conceito* sob a perspectiva filosófica deleuzeana que o considera como um princípio poroso, lembrando a imagem de uma esponja. O *conceito* absorve inúmeras e divergentes camadas de conhecimento, elege as características que o irão compor e segue intervindo no meio, permitindo sofrer suas intervenções. Transmuta-se. Portanto, o *conceito* para a visão deleuzeana apresenta mobilidade, não é rígido, afeta e é afetado progressiva e concomitantemente (FERRACINI, 2009: [comunicação viva]).

³¹ O autor se refere às ideias de Gordon Craig sobre *Arte Total*. Trata-se de uma visão promovedora da unidade do espetáculo, defendendo a autonomia de cada parte que o compõe, no mesmo grau de importância. A ideia de não promover hierarquizações faz com que seja vislumbrada a interação entre os elementos inerentes ao ato espetacular, numa proposta de criação conjunta e harmônica, em prol de um mesmo fim.

O figurino possibilita, dentre uma de suas funções, a comunicação dos aspectos psicológicos da personagem, bem como dos aspectos sócio-político-culturais do lugar em que ela está inserida. Deste modo, é notório observarmos que sempre há uma relação entre a moda e os figurinos de dança e de teatro, afinal, a cena apresenta um simulacro do mundo em que vivemos. A representatividade destes dois universos, da vida e da arte, dialoga em vários aspectos e, certamente, as questões relacionadas à plasticidade, conforto e fetiche, fazem parte deste contexto.

“Desenhar para a dança ou para o teatro é o ar que respiro. A moda influencia o espetáculo, e os espetáculos alimentam a moda” (LACROIX, 2009:3).

Portanto, o figurino também comunica a época vivida, estampada nas tendências de cor, de textura, de volume e de estilo, pertencentes aos tecidos que compõem a sua forma, podendo conduzir o olhar da plateia para o ponto que se quer salientar, com alinhavos de humor, compaixão, sensualidade, brejeirice, puerilidade e mistério.

É fato, ainda, que a corporeidade do artista de cena, seja ele ator ou bailarino, deve ser favorecida com a composição do figurino. Para isso, valemos do estudo do tipo físico do artista, procurando adaptar as necessidades da personagem ao tipo físico de quem a interpreta.

As orientações de iluminação desprendem um grande peso sobre o figurino, pois a luz sobre o tecido transfigura-o e pode colaborar ou comprometer a sua comunicação. Ou seja, a iluminação – como também o cenário – pode “apagar” ou exaltar o figurino, ainda, pode fazer uma oposição desnecessária àquilo que é pretendido. Portanto, para que exista uma comunicação harmoniosa é preciso levar em consideração o conjunto da obra, com todos os aspectos que lhe são inerentes.

O figurino é capaz de conferir à obra um elemento de destaque fazendo-se valer do seu poder em exagerar, contrastar ou direcionar a aparição de algo/alguém. Para isso, faz uso do deslocamento (como a bailarina que dança com os sapatos nas mãos, por exemplo) e da ausência (o nu total ou parcial).

Por fim, é importante ressaltar que o movimento da roupa deve acompanhar o movimento da personagem, possibilitando fluência e equilíbrio na corporeidade do intérprete.

Um dos grandes responsáveis pela transformação da função do traje de cena foi, indubitavelmente, Adolphe Appia (1862-1928). O cenógrafo e figurinista suíço estuda muito a obra de Wagner³², rendendo-lhe críticas pelo fato de que, na reforma teatral por ele apresentada, a cenografia e o traje de cena não sofreram alterações. Deste modo, estes dois elementos se tornaram seu motivo de pesquisa para o teatro da época³³.

Appia, por assim dizer, desenvolve uma complementação significativa da reforma teatral iniciada por Wagner. Em relação ao figurino, juntamente com Émile Dalcroze³⁴ (1865-1950) cria a malha preta, a malha cinza e reinventa a túnica grega, isso tudo durante os anos em que lecionam juntos no *Instituto Jacques-Dalcroze*, em Hallerau, inaugurado no ano de 1911.

Segundo Viana (2010), a proposta de Appia para o uso da malha preta consiste:

1. Na pesquisa corporal dos seus alunos – que poderiam aprimorar suas linhas de movimento sob uma observação mais apurada; 2. Na possibilidade do conforto deste traje para uma movimentação total do corpo.

³² Richard Wagner (1813-1883), músico e compositor por excelência trouxe uma importante reforma para teatro ocidental, dentre elas: apaga a luz da plateia e reformula sua posição, não permitindo que nenhum espectador fique sem visão do palco – fato que era comum na época; cria um local para a orquestra abaixo do nível do palco, fora do alcance do olhar da plateia; remove as superficialidades do palco, ou seja, propõe uma “limpeza” cênica, pretendendo não provocar a desatenção, a distração do público, direcionando sua atenção para a essência do espetáculo. Permanece em cena somente os objetos e demais elementos de maior significância. Porém, Richard Wagner não retira de cena os cenários bidimensionais (telões pintados) tampouco modifica os trajes luxuosos, que se baseavam sempre na moda cotidiana defendida pela época.

³³ VIANA, Fausto. AZEVEDO, Elizabeth. *O Espetáculo Não Pode Parar: A Indumentária Em Cena E Fora Dela*. Programa de Pós-Graduação da USP: São Paulo, 2º semestre de 2009 [comunicação viva].

³⁴ Émile Jacques-Dalcroze, austríaco de nascença, viveu grande parte da sua vida na Suíça onde estudou música com grandes mestres, entre eles, Léo Delibes. Dedicou-se a pedagogia da música e ao perceber a dificuldade encontrada por seus alunos com o ritmo, desenvolveu rico estudo para melhorar este processo de aprendizado: a Rítmica.

Porém, ao longo das experimentações com a malha preta, Appia percebe que os resultados não chegariam ao ponto desejado quando fosse iniciado o módulo de estudo de iluminação. A cor do tecido negro absorveria todas as demais cores, não permitindo que os alunos pudessem observar o efeito da luz no corpo dos outros. Assim, faz novos testes até chegar à criação da malha cinza que, por ser uma cor neutra, se mostra bastante eficaz no processo de pesquisa de movimento e postura corporais, principalmente por interagir expressivamente com a luz.

Já as túnicas gregas, eram feitas com tecido leve e de bom caimento, na cor branca e também no tom cinza-claro. Faziam parte do que Appia chamou de o estudo das dobras. Appia considera importante que o aluno apreenda o princípio da dobra, e assim, aperfeiçoe sua corporeidade ao compreender melhor a relação dos efeitos da vestimenta com o corpo em ação.

O tecido cobre o corpo, não permitindo que o aluno tenha a visão da sua linha de movimento, ou seja, o aluno não acompanha seu movimento. O figurino não deve interferir na movimentação corporal e, portanto, deve ser feito com um tecido de boa textura e de bom caimento. As túnicas gregas acompanham o movimento do corpo, de modo harmonioso.

[...] As roupas gregas eram difíceis de serem superadas em termos de respeito ao corpo humano: permitiam movimento, não restringindo nenhuma expressão física. Eram normalmente retas, conferindo grande elegância à figura, e por isso também usadas para diferenciar posições sociais (VIANA, 2010:20).

O estudo de Appia sobre o Teatro Grego é denominador comum com outra personalidade da arte da Dança, do início do século XX: Isadora Duncan. Curiosamente, basicamente no mesmo período, a bailarina Isadora Duncan dedica suas pesquisas em torno da cultura grega, resgatando a corporeidade estampada em vasos e pinturas gregas, assumindo as túnicas gregas como sua vestimenta ao longo de toda a sua vida profissional.

Este é um período rico em descobertas arqueológicas, sobretudo na Grécia, o que coloca o tema em evidência para as mais diversas pesquisas, inclusive as teatrais.

Acreditamos que todas as atribuições referendadas à túnica grega por Viana (2010), condizem com a proposta pela qual Duncan dedicou a sua dança: respeito ao corpo, liberdade de movimento e de expressão.

Estas são algumas das características que compreendem o período que precede a dança moderna. No final do século XIX, as ideias vanguardistas deste Movimento são defendidas e difundidas por Loie Fuller, Ruth Saint Denis e Isadora Duncan.

2.1.1 - Revestindo A Máscara Na Dança Moderna³⁵

Ao estudarmos a história da dança percebemos que o figurino aparece, potencialmente, enquanto elemento decisivo na sua evolução, ditando moda, revelando outra corporeidade, reafirmando-se ora de maneira abstrata ora concreta, emoldurando o virtuosismo técnico, expandindo-se como a segunda pele do intérprete, apresentando-se como a própria dança. Enfim, o figurino, na sua presença e na sua ausência, é fonte de revelação, força e beleza tanto para o artista quanto para a plateia.

Considerando o momento apogístico que a transição dos séculos XIX e XX representa para a dança, salientaremos a vida e arte de três mulheres que marcaram significativamente o período ao defrontarem os tabus vigentes e apresentarem suas danças. Referimo-nos as norte-americanas Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth Saint Denis (1878-1968).

Fuller, Duncan e Saint Denis foram pioneiras em vários aspectos da vida e da arte por isso, para nós torna-se imprescindível conhecer e revisitar vida e obra destas artistas. Sinalizadoras do corpo sem órgãos, ou seja, do corpo em constante processo de

³⁵A reflexão abordada neste subitem gerou o artigo: AGG, Katia. *As interlinearidades vanguardistas dos figurinos de Loie Fuller e Isadora Duncan/ The avant-garde interlinarity of the costumes of Loie Fuller and Isadora Duncan*. IN: *Diário das escolas: cenografia PQ'11/ School diary: scenography PQ'11*. Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz (Coord.); Matheus Rinaldi, Denise Tavares, Ana Paula Severo Biasus (Trad.). RJ: FUNARTE, 1ª Edição (bilíngüe), 2011, p. 222-227.

aprendizado e mutação, souberam aproveitar com alegria as porosidades dos conceitos da arte de dançar. Assim, reconstruíram saberes, sensações, visões, e por que não dizer, cheiros e sabores da dança.

Conhecida por seus experimentos e suas pesquisas com grandes tecidos, movimentos espiralados e as propriedades da luz, Loïe Fuller trouxe “outro corpo” para o palco em suas Danças Serpentinadas. Poucos são os relatos encontrados sobre esta mulher que revolucionou a dança no período em que os espartilhos eram o fetiche da moda, mas uma coisa é certa: esta norte-americana encantou a Europa e o mundo³⁶ com suas cores e formas.

Um corpo agigantado emergiu nos palcos, proporcionado pela extensão do figurino dada pelo excesso de tecido e por bastões que prolongavam os braços. O figurino de Fuller não exaltava sua forma física tampouco priorizava a plástica dos seus movimentos, mas, se apresentava como um corpo revelador de outras formas, outras cores, outros códigos e expressões, que se transmutavam continuamente. Corpo este que se revelava situado em um tempo/espço, até então, desconhecidos para os apreciadores e artistas da dança.

Sobre a criação do figurino que imortalizou as Danças Serpentinadas, constam duas versões: uma delas relata que em meio à tormenta profissional, Fuller fora surpreendida ao receber um presente que mudaria sua vida: um enorme tecido originário do Oriente. Já a segunda versão, refere-se ao interesse da multi-artista em estudar as artes orientais e, desta forma, recriou a postura, os movimentos e o figurino da dança oriental até evoluir para a sua Dança Serpentina.

Obra do acaso ou não, é fato que Loïe Fuller mergulhou na experimentação do seu figurino e foi ovacionada pela plateia logo na primeira apresentação. Logo, durante a execução da sua dança, promoveu o deslumbramento de todos que gritavam as formas que viam estampadas no figurino “mágico” da artista: *Flor! Pássaro! Ondas do mar!*

³⁶ Esteve também no Brasil, em turnê com a Cia Loïe Fuller, passando por São Paulo e Rio de Janeiro, no ano de 1904.

Borboleta! Folha... (Suquet, 2008). É inegável, portanto, que a habilidade desenvolvida no domínio do figurino representa um mérito próprio da artista.

O trabalho de Loïe Fuller conjugou corpo/figurino e esta fusão trouxe a ruptura com a angularidade corporal, destacando com ineditismo, a espiral. As linhas de movimento simétricas, angulares e verticalizadas, utilizadas predominantemente pelo *Ballet* como único modelo de beleza e perfeição, deu lugar aos movimentos circulares e espiralados propondo a fluidez como qualidade do corpo em cena.

Outra característica da dança de Fuller seria a participação do figurino para que a bailarina dançasse como se estivesse fora de cena. “[...] ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega” (Ibid., 2008: 511).

Colocado em segundo plano, o corpo dança na sua “quase ausência” enquanto brilha aos olhos atentos da plateia “outro corpo”, aquele que tem a anatomia tecida pelo figurino e a remodelagem alinhavada por um tempo/espço não cartesiano.

“*O corpo encantava não se deixando encontrar*” (RODENBACH, 1899, apud SUQUET, 2008: 510).

Quando assistimos aos registros das apresentações da Cia. Loïe Fuller nos impressiona a fugacidade do tempo, a apropriação do tempo/espço que configura outro tempo/espço e neste *platô* alcançado por Fuller e suas bailarinas, dá-se a revelação da potencialidade da criação e da *performance* da arte de dançar.

Apesar disso, Suquet (2008) nos sinaliza que a mudança na percepção do tempo, permitindo a consciência da fugacidade e instabilidade dos movimentos eram ensinamentos que a dança ainda não estava preparada para recebê-los. Seriam necessárias mais algumas décadas até que estas percepções fossem reconhecidas e incorporadas à dança.

Não poderíamos deixar de mencionar as pesquisas da artista englobando as propriedades da luz. Em suas coreografias, o figurino remete a liberdade de ousar na criação e na recriação de formas abstratas. As texturas destas formas traduzem-se em um tipo de pele que permite a infiltração essencial da luz na sua porosidade para destacar e revelar o “outro”.

Fuller foi grande estudiosa dos efeitos da iluminação no figurino e nos efeitos que desejava dar aos espetáculos.

Figurino, corpo, luz, dialogam. Mais do que isso, entrelaçam-se. Não somos capazes de dizer quando começa um e onde termina o outro. Essa simbiose possibilita o encontro artista/plateia, onde a sensação de quem executa/contempla é de expansão, leveza, diluição do próprio corpo e posterior emersão do “outro”. Ocorre a fusão de sensações, alegria, êxtase, tristeza, medo talvez deste “outro” que se revela... Manifestam-se forças invisíveis e genuínas ao assistir a Dança Serpentina de Fuller.



FIGURA 10: A Dança Serpentina de Loïe Fuller.

A ideia de mostrar, revelar uma corporeidade original na dança ainda atrelada à resignificação do figurino que perpassa a sua função, nos aponta o trabalho de outra norte-americana: Isadora Duncan (1877-1927).

Para conhecer a dança de Isadora Duncan, é preciso recorrer aos relatos e às sensações vividas por aqueles que a viram se apresentar. Impressionante constatar que a sua dança está diluída e presente nos corpos daqueles que são amantes do movimento, potencializando sua força imanente e real enquanto memória.

Duncan (1989) revolucionou o figurino da dança, utilizando-se do estilo grego. Relata em seu livro, *Minha Vida*, que adorava analisar os vasos gregos no Museu do Louvre. Vestida com inspiração dos gregos³⁷, deixava partes do corpo descobertas, corpo este que se apresentava mais robusto, mais natural fora dos padrões idealizados pela imagem das bailarinas da época. Suas vestimentas, portanto, libertaram o corpo feminino da perfeição representada pelos corpos fragilizados das doces princesas, bem como pelo caráter onírico das ninfas e fadas. Com Duncan ocorre, portanto, a negação àquele corpo idealizado e exalta-se a forma natural de ser.

A dança *duncaniana* inspirava-se na natureza e, portanto, inspirava-se em tudo que a compõe, como os sentimentos humanos em relação à vida. Por isso, dançou a dor (pela morte de seus filhos, pela guerra, pelo abandono), dançou o amor (pelos homens com quem viveu, pela cultura grega, pela pátria adotiva – França, Paris), dançou a esperança (pela paz, pelas crianças da sua escola).

Segundo relatos de quem a viu em cena, tecidos por nomes como Stanislavsky, Gordon Craig, entre outros, sua dança harmoniosa, conjugava o figurino a uma corporeidade que, inclusive, difundia-se com o cenário natural escolhido por Duncan.

³⁷ Uma curiosidade em relação ao figurino de Duncan é que era a sua mãe quem o confeccionava para as apresentações, sempre segundo o pedido exigente e detalhista da jovem. Há um período na história da vida da dançarina que nos é igualmente curioso imaginar que Isadora foi viver na Grécia e passou a se vestir com suas túnicas gregas diariamente, provocando o estranhamento inclusive do povo grego que já usava outros modelos de vestimentas, mais modernos (Duncan, 1989).

Trazia, pois, as lembranças, as sensações, as imagens da natureza para o próprio corpo e este esculpia tais “alimentos” em movimentos de leveza e beleza incomuns.

Impressiona os comentários unânimes ao dizer que Isadora parecia nunca mostrar a mesma dança ainda quando atendia aos pedidos de *bis*. Cada repetição da sua coreografia era admiravelmente única.

Ao lermos as imagens do acervo de Duncan, fica-nos a impressão de que seu figurino traduzia uma mensagem interlinear, referendando o equilíbrio entre o onírico e o material. Aproximava deuses e mortais, retratando a natureza latente no corpo sensual, dócil, belo, forte e com ânsia de ser livre.

Diferentemente de Fuller, que propõe a presença “quase ausente” do corpo dançando em formas e cores realçadas pelo figurino e iluminação, tecendo mutações e a expressividade fugaz, Duncan traz um figurino que pode ser considerado como um traje neutro, se partirmos do pressuposto que é o corpo quem comunica, potencial e singularmente, a expressão da dança. O figurino acompanha o corpo, enfatizando a leveza e a fluidez manifestadas em movimentos.

Portanto, nesta linha de pensamento é fato constatarmos o porquê Duncan escandalizara os cenários pelos quais passou. Afinal, não somente os pés desnudos e o corpo coberto por uma túnica de tecido leve e transparente eram tidos como uma afronta à sociedade vigente, mas a mensagem que sua dança revelava, expunha mais do que seu corpo físico: era o grito da alma revelado em movimentos de amor, protesto, indignação, desejo de mudança e liberdade.



FIGURA 11: *Derniere Vision*. Foto: J. Clara.



FIGURA 12: *Dancer*. Foto: A. Walkwitz.

Completando o trio de mulheres norte-americanas responsáveis pelo pioneirismo da dança moderna, temos Ruth Saint Denis.

Saint Denis traz em suas danças a presença do exotismo das danças orientais, muito embora tenha sido bastante criticada em relação à veracidade da essência oriental em suas composições. A coreógrafa alia-se a Ted Shawn, seu companheiro no trabalho e na vida pessoal – estiveram casados por muitos anos – e juntos, inaugura a primeira escola de dança moderna da América, em Los Angeles, no ano de 1914, a *Denishawn School*.

As aulas da *Denishawn* eram ministradas por Saint Denis e por Shawn que buscaram codificar em uma sistematização técnica as influências abstraídas dos princípios delarteanos, dos estudos de musicalidade de Dalcroze e das danças orientais.

Ted Shawn desenvolveu um trabalho técnico vigoroso voltado para a formação de bailarinos e esta medida contribuiu sobremaneira para os homens resistirem aos preconceitos que lhes eram atribuídos pela opção profissional.

Indubitavelmente, a grande contribuição da enigmática Ruth Saint Denis no cenário da dança, também destacada por inúmeros historiadores, é o fato de ter sido a primeira personalidade a condensar suas convicções artísticas, organizá-las e transmiti-las em uma pedagogia que se torna muito frutífera para o surgimento de futuros bailarinos e coreógrafos do cenário mundial.

A dança moderna encontrou nos Estados Unidos solo fértil para o seu nascimento, pois ali não havia resistência para a sua produção devido à inexistência de um passado histórico nas origens do *ballet*. Diferentemente das suas contemporâneas, Fuller e Duncan, que fizeram carreira em solo europeu, Saint Denis estabeleceu sua escola em solo americano e colheu bons frutos desta tarefa.

Em termos técnicos, o feitiço de atividades corporais executadas no chão inspirou a criação da técnica de uma de suas principais alunas, Martha Graham. Já em relação aos figurinos adotados por Ruth Saint Denis, muita exuberância, suntuosidade e inspiração na sua vestimenta. As figuras a seguir dizem por si só:



FIGURA 13: Ruth Saint Denis.



FIGURA 14: Ruth Saint Denis

2.1.2 - O Figurino E O Figurino/Máscara Na Dança

Aqui, objetivamos ilustrar com breves apontamentos, alguns exemplos dos figurinos e dos figurinos/máscaras presentes na história da dança no ocidente. Optamos em ilustrar os exemplos que fazem referência a algumas ideias e a alguns fatos históricos sinalizados ao longo desta tese.

a) *Ballet Russo*

O *Ballet Russo* forma uma das maiores forças da dança do início do século XX, conquistando seu espaço ao longo de 20 anos de existência nas mãos de Serge Diaghilev. O princípio da *Arte Total*, difundido por Wagner, Appia e Craig, é também compartilhado pelo empresário e produtor de dança.

Diaghilev conseguiu imprimir uma composição cênica harmoniosa, por acreditar na importância da criação e autonomia de cada elemento junto à dança. A esse seu pensamento, conseguiu revitalizar o prestígio dado àqueles profissionais que trabalham conjuntamente na composição criativa dos *ballets*. Portanto, não haveria uma criação subordinada à outra.

Ao destacar estes fatores, Diaghilev recupera o prestígio em se criar para a dança, haja vista que os artistas que compunham para o *ballet* teatral eram menosprezados por serem criadores de algo considerado secundário.

Assim, o empresário russo rompe com este estigma e impõe o trabalho em conjunto com os principais artistas do período. Em relação ao figurino, nomes como Léon Blakst, Picasso, Matisse, Coco Chanel aparecem como grandes colaborações para o êxito do trabalho da companhia. Esta parceria em cena deu um novo *status* aos criadores de *ballet*. Sua equipe era, por assim dizer, de primeira linha (AU, 1988).

Com a chegada de Léonide Massine (1895-1979), bailarino e coreógrafo russo de talento, as atividades artísticas da companhia são reavivadas e, em 1917, Léonide Massine coreografa *Parade*, primeiro *ballet* com influência cubista, onde Pablo Picasso atua como figurinista e cenógrafo da produção.

Várias personagens deste *ballet* fazem uso das máscaras corporais e, em seus livros, tanto Au (1988) quanto Green e Swan (1986) fazem menção ao detalhismo de Picasso, criando formas que praticamente não permitiam movimentos dos bailarinos.

Como os *Ballets Russos* estavam passando por um período de experimentações, apesar das inúmeras reclamações dos bailarinos por conta do figurino/máscara excessivamente limitador, a proposta feita por Picasso foi mantida.

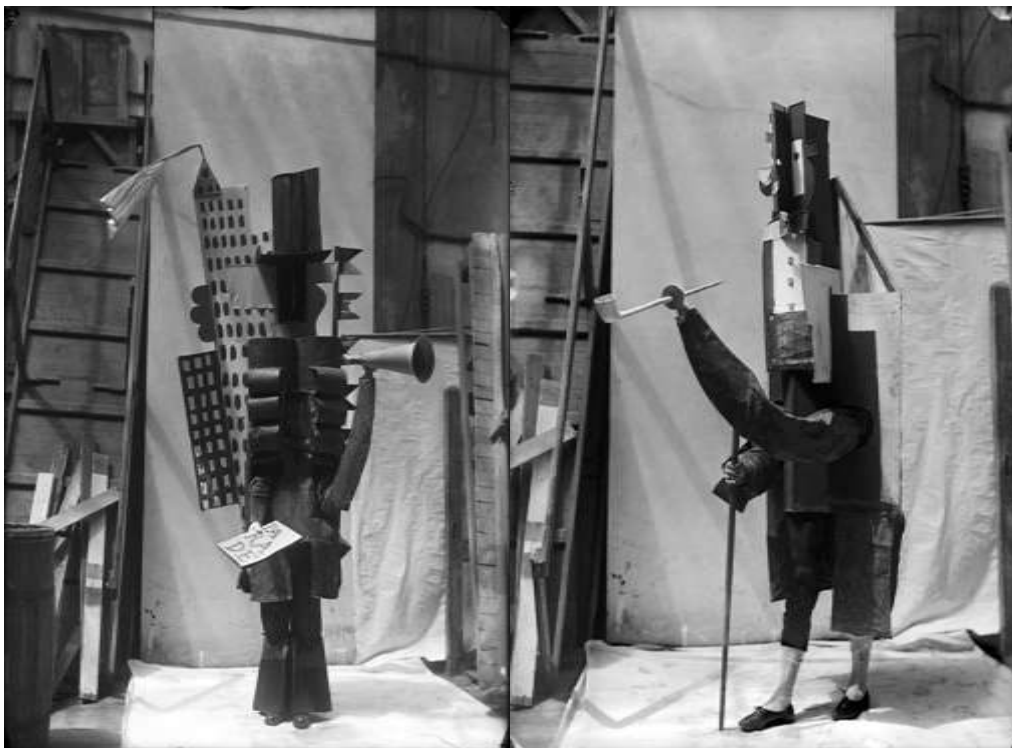


FIGURA 15: *The American Manager and The French Manager, Parade*. Foto de Lachmann, 1917.

Os personagens da Figura 15 mostram que suas máscaras apresentavam certa mobilidade nas pernas, o que permitia ao bailarino alguns movimentos que exaltassem seus pés, como a marcha ou os *jetés*.

A Figura 16 demonstra a criação de Coco Chanel, um dos grandes nomes do cenário da moda, ao produzir o figurino da companhia russa para o espetáculo *Le Train Bleu*, espetáculo que retratava os anos 20, o período pós-guerra, cuja transição da queda do Império Russo para a Rússia Socialista era ainda bastante recente.



FIGURA 16: *Le Train Bleu*, figurino de Coco Chanel , 1924³⁸.

A arte de Diaghlev passa a substituir os grandes temas de espetáculos de exuberante beleza e luxo para as temáticas mais cotidianas, como a cultura de praia, o esporte e o lazer. Segundo Green e Swan (1986), os *Ballets Russes* não tratavam de questões políticas ou religiosas de maneira escancarada. Preferiam tratar destes assuntos de maneira mais amena, em uma estética artística de sutileza.

³⁸ Imagem abstraída de PRITCHARD, Jane. In: Catálogo online da Exposição: *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*, ocorrida de 25 de setembro/2010 a 09 de janeiro/2011, no *Victoria & Albert Museum*, Londres.

Desta maneira, nesta nova fase dos *Ballets Russos*, os figurinos modificam a estética do *ballet*, uma vez que traz para a cena movimentos e posturas corporais que imitam, de certa maneira, a vida cotidiana. Sabe-se que a mudança da angulação articular de algumas partes do corpo, como a posição *en dedan*, por exemplo, foi utilizada algumas vezes pela companhia, que também é apontada por alguns historiadores da dança como precursora da dança moderna.

b) Martha Graham, *Lamentation*

*É uma dança muito antiga, sobre um tema muito antigo, é a tragédia que obsedia o corpo e o figurino utilizado é somente um “tubo” de material, mas é como se você estivesse se esticando dentro da própria pele. Uma das primeiras vezes que eu dancei foi no Brooklin. Uma moça me procurou após a apresentação. Ela tinha o rosto tranqüilo, mas obviamente estivera chorando. Ela disse: ‘você nunca saberá o que fez por mim esta noite. Obrigada.’ E saiu. Perguntei sobre ela depois. Parece que ela viu o filho de nove anos ser morto em sua frente, atropelado por um caminhão. Tentaram fazê-la chorar com todos os esforços e ela não era capaz de chorar. Mas, quando ela viu *Lamentation*, ela disse que sentiu que a dor era honrável e que era universal. E que não precisava ter vergonha de chorar pelo seu filho. E eu lembrarei isso como uma história muito profunda na minha vida. Isto me fez perceber que há sempre pelo menos uma pessoa com quem você pode se comunicar na plateia. Uma (Martha Graham em entrevista concedida em 1976. Fonte: youtube.com).*

A norte-americana Martha Graham (1894-1991) tem como cerne da sua arte temas mais adultos e complexos como a morte, o amor, a dor. Outra característica da sua dança é a densidade da expressão da intérprete que comunica ao público sua maneira de ser, estar e ver o mundo.

Na coreografia *Lamentation*, de 1934, o figurino/máscara é um tubo de tecido elástico³⁹. A atuação da bailarina e sua relação com o figurino nos fazem sentir como se estivéssemos abrigados no útero ou ainda traz o imaginário de estarmos sob a própria pele,

³⁹ Curiosamente, Achcar (1998) nos indica que no período entre guerras – 1918/1939 – a moda feminina exaltava os vestidos de modelo tubo.

nos esticando dentro dela. *Lamentation* traz ainda o turbilhão das emoções desenfreadas em movimentos que parecem desnudar a alma farta de dor e solidão. É, portanto, a própria revelação do movimento interior, aflito, emotivo. Aqui, é o figurino/máscara que veste o corpo para se dissolvê-lo em pura emotividade, dor, morte, transmutação.

*Não chamaria aquele tecido de figurino. Chamaria máscara de corpo. Existem muitas delas, não só o tecido. Figurino é uma veste sobre um corpo. Em máscara, as vestes são o próprio corpo. Por isso percebemos que muitas vezes uma máscara não muda de “roupa” no decorrer das cenas. No caso do vídeo *Lamentation*, aquela figura inteira é uma máscara. Aquele corpo em movimento que se mostra é uma máscara. A máscara da angústia? Da dor? Do lamento? Não importa, o que importa é que não é uma mulher angustiada, ou doída, ou se lamentando... Aquilo que vemos é a presentificação do sentimento através do ato. Isso só é possível porque deixamos de ver a mulher e vemos uma máscara, uma figura. Se víssemos a mulher, ela estaria mascarada e poderíamos nos perguntar: por que ela se esconde? O que vemos, entretanto, é a materialidade de um sentimento, vemos a geometria dos movimentos desenhando o espaço cênico, resignificando o significado daquele corpo (que não é mais uma mulher), é um sentimento (Tiche Vianna em entrevista realizada em 14 de março de 2012).*



FIGURA 17: *Lamentation*, Martha Graham, 1935.
Foto: Barbara Morgan

c) Kurt Jooss, *A Mesa Verde*

O alemão Kurt Jooss (1901-1979), assim como Mary Wigman, foi discípulo de Rudolf Von Laban por grande período de sua vida. Depois, na busca de suas próprias convicções artísticas seguiu seu percurso que culminou no premiado *Ballet A Mesa Verde*, de longe sua obra mais conhecida.

Os problemas sociais são o maior foco nas criações coreográficas, embora Jooss negasse ter a intenção de que seus trabalhos coreográficos tivessem uma conotação sociopolítica.

No documentário alemão *A Vida e a Arte de Kurt Jooss* (s/d), o coreógrafo dá seu depoimento:

Acredito que a linguagem do ballet seja tão expressiva quanto a palavra. Só que ela não utiliza conceitos claros, expressando o que pretende por meio de outros recursos. A linguagem do ballet pode expressar muitas coisas, mas devo confessar que os termos sociais que sempre atribuíram ao meu trabalho não me interessam em nada (JOOSS, Kurt. Documentário: s/d).

No mesmo depoimento, o coreógrafo ainda relata que não acredita que a arte exerça influência política, mas crê que tenham existido coincidências.

A Mesa Verde teve sua estréia em um Festival de Paris, em 1932. Inspirada nas imagens medievais da Dança Macabra, Jooss cria este *ballet* com oito quadros, personifica a Morte e prenuncia o que mais tarde virá a ser dança-teatro.

A Figura 18 mostra um dos quadros mais conhecidos de *A Mesa Verde*. Nesta cena coreográfica, personagens políticos se reúnem em volta de uma mesa verde e se tratam com pseudo-elegância e diplomacia, na verdade se exaltam e se agridem constantemente. A música escolhida foi um tango, pois para o coreógrafo o tango traduz frívola elegância e gera um ambiente de tensão pulsante ora crescente ora decrescente. A máscara iguala seus

jovens bailarinos, compostos por homens e mulheres, conferindo-lhes uma aparência harmoniosa de homens mais velhos, calvos e reluzindo seriedade com seus bigodes. Porém, tal seriedade é questionada pelo tom leve de humor da cena, brincando com o estereótipo de político sério.



FIGURA 18: *A Mesa Verde*, Kurt Jooss. Foto de Marty Sohl, 2006.

d) Dança da Atualidade

Simbólicos, neutros ou expressivos, os figurinos tecem a corporeidade da dança, permitindo a vazão da expressividade atuando, por vezes, como *máscaras corporais*.

Refiro-me ao termo máscara como elemento cênico que potencializa o corpo que dança, atuando na sua dramaturgia, transmutando este corpo para diferentes formas (não somente a forma orgânica que nos é facilmente reconhecida) e que contribui para a revelação de um subtexto referente à personagem ou ao motor do espetáculo. A máscara atua, principalmente, no corpo que dança, revelando "algo além do que os olhos alcançam":

Uma das funções da máscara está sim neste comunicar e no estar conectado. Complementa o que podemos chamar de corpo natural. O corpo natural com este artifício ganha outras proporções, ele estabelece outros signos, outros sentidos. E aí, a função, ela pode ter uma função antagônica, enfim, mas basicamente seria um parceiro de cena, como um corpo, como outro corpo mesmo, que pode ser sobre o seu, que você incorpora, ou pode ser com quem você contracena, interage. [...] O Philombolus é um exemplo, né? O próprio corpo que faz a máscara. O corpo inteiro de bailarinos, o coletivo, fazendo uma máscara: a máscara coletiva (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).



FIGURA 19: *Pilombolus*



FIGURA 20: *Pilombolus*



FIGURA 21: Balé da Cidade de São Paulo, *Caneta Fina* de Cayetano Soto.



FIGURA 22: *2Mundos* (2011). Concepção e Interpretação: Mariana Muniz.
Foto: Claudio Gimenez.

Ainda nesta perspectiva, em pensar a máscara corporal tecida no próprio corpo, sem artifícios ou como um elemento ampliado, não a considerando somente enquanto estrutura que recobre a face, mas sim como elemento também criado a partir da interface da iluminação, do figurino e da cenografia, dado o seu encontro com o corpo, deixamos a seguinte indagação: não seria, pois, Loïe Fuller e Isadora Duncan ainda, as pioneiras em demonstrar a função do figurino enquanto *máscara corporal*?

Assim pensamos porque elas romperam com a questão meramente estética, com o modismo do traje de cena. O figurino, tanto em Fuller quanto em Duncan, promove uma mudança corporal constante (forma que se faz, desfaz e refaz).

Se pensarmos no traje do *ballet*, perceberemos que o espartilho também altera a forma: ele provoca uma determinada postura corporal que se revela em uma determinada forma. Porém, esta forma alterada se mantém, permanece sempre a mesma. Serão outras variantes que proporcionarão ao movimento uma nuance diferenciada, não mais o figurino.

Já nos trajes de cena de Duncan e Fuller observamos maior liberdade de atuação e afetação do traje no corpo e vice-versa: o figurino esculpe e modifica o corpo, assim como o corpo também dá outra textura, outra forma, outra função ao figurino.

2.2 – Cenografia

O palco é o espaço da performance dos atores e a cenografia é a arte de organizar plasticamente esse espaço e dominar seus aspectos em todos os tipos de representação de obras dramáticas, líricas ou coreográficas. A cenografia está também envolvida com a configuração interna do edifício teatral [...]. Partindo da cena, a cenografia se envolve com o edifício teatral, com a cidade e, muitas vezes, ganha um interesse no espaço público (NERO, 2008: 28).

Ecoa o som do terceiro sinal, apagam-se as luzes da plateia: expectativas no ar... Silêncio... Abrem-se as cortinas, as luzes ressurgem afinadas com nova textura e, então, revela-se um espaço acalantado nos braços do tempo. Juntos, tempo/espaço

estendem seus braços e, de maneira convidativa, oferecem à plateia suas mãos. Uma vez conduzidos a este portal, a plateia reconhece e entremeia-se nas peripécias da arte.

O edifício teatral propicia por si só, a contemplação da aura da arte, indicando no passo a passo do rito, a passagem, a transcendência para um *platô* configurado pelo tempo/espço da ação cênica. É neste encontro que o sagrado se manifesta. Um acontecimento único.

Em seu livro *Cenografia: uma breve visita*, Nero (2008) menciona a existência da cenografia antes da cenografia teatral, como por exemplo, a sua presença nas ações xamânicas por fazerem uso de recursos, elementos e efeitos variados para evocar a catarse, a cura.

A figura do Xamã seria a representação de uma ponte entre a força mística e o ser humano. A cenografia a que o autor faz referência durante o rito xamânico, seria representada pelo uso do fogo e da fumaça, pelo uso dos elementos que o adornam, como as penas e as peles de animais, e pelo uso dos instrumentos musicais, tudo com a intenção de ser criada “[...] *a atmosfera necessária para a suspensão da incredulidade e delimitar o espaço da atuação*” (PAVIS *apud* Urssi, 2006: 18).

Quanto ao espaço cênico do teatro ocidental, percebemos que a partir do sistema de polias e roldanas desenvolvido por Nicola Sabbatini (registrado em forma de livro por volta de 1638, século XVII), ocorre a facilidade na troca de cenários, cujas telas pintadas deslizavam através dos trilhos. Por conta disso, acontecerá um uso abusivo deste recurso cênico.

Este exagero em cena prevalecerá nos palcos do teatro até que Richard Wagner defenda suas proposições na *Obra da Arte Total*. “*A Arte Total é um conceito que define o drama como a união da música, arquitetura e da pintura para uma intenção única – fornecer ao Homem a imagem do mundo*” (URSSI, 2006:42).

Wagner, no entanto, mantém o ilusionismo e o decorativismo em cena, aspectos que somente foram transformados a partir das propostas de Appia e de Craig, no início do século XX. Vale salientar que para mudar a concepção do cenário vivida até ali, Appia parte da relação do corpo do ator – tridimensional – com o objeto em cena que também deve ser tridimensional. A partir daí, os telões pintados vão caindo em desuso e o objeto tridimensional passa a reinventar o espaço cênico.

A cenografia, então, surge como provedora dos símbolos que, ao captar o cerne da obra, o retrata na criação de um espaço imaginário. A partir da cenografia, que está contida no teatro, na sua atmosfera e no fazer cênico sem superficialidades, somos capazes de conduzir o voo do espectador e provocar-lhe aderência à temática artística do espetáculo. Baseamos este pensamento na citação de Ratto (1999):

O teatro não precisa de cenografia; o teatro já contém a cenografia em si mesmo, ele a cria a partir do momento em que o espetáculo está sendo realizado pelos atores, pela magia das palavras, pela riqueza dos pensamentos expressados, pela atmosfera poética, pelos climas dramáticos, pela integração palco-plateia, pela realidade fictícia que duas comunidades em plena comunhão estão vivendo, graças à ausência de tudo que é supérfluo (RATTO, 1999:119).

A cenografia está presente no *lugar teatral* de uma coreografia, na iluminação, na projeção de sons, no figurino. Pinto (2001) cita como exemplos, as imagens criadas sonoramente, como lembranças de paisagens (som do vento, de água) e memórias emotivas (som de um riso infantil); também cita as imagens criadas a partir dos jogos de iluminação⁴⁰.

⁴⁰ O exercício cênico *MARABÁ!* apresentado no Auditório do Instituto de Artes como parte integrante da defesa de mestrado (Agg, 2005), manifesta o cenário mencionado: 1) A cortina abria enquanto se ouvia sons de água e pássaros a cantar, trazendo a lembrança do espaço de uma mata; 2) A poética indígena estava presente na pronúncia de pequenas palavras, nos sons e nos movimentos passíveis de conectar a memória emotiva desta cultura e, ao mesmo tempo, pertencentes a um patamar comum quando pesam as perdas e os ganhos de suas vidas; 3) A iluminação sobre a rotunda branca criou o espaço cênico de uma aldeia, ao dar forma a uma oca e, em outro momento, dar forma aos galhos de uma árvore.

O cenário também é funcional no processo de criação, impulsionando dinâmicas de improvisações, como veremos mais adiante⁴¹ no relato do exercício cênico chamado *Aliança* (2010).

Esta capacidade de relacionamento da composição coreográfica com o espaço cênico durante o processo criativo, em destaque seu caráter de autocriação contínua, permite o colapso de interações onde, além da queda das paredes invisíveis que delimitam os elementos de cena, ocorre uma dança simbiótica e ímpar.

Assim, poderemos fazer uso de mais um hábil recurso cênico, onde a cenografia apresenta-se no corpo do bailarino e por meio deste encontro revela a possibilidade de construção de uma máscara corporal, interferindo e reinventando a corporeidade individual do intérprete no emergir da dança.

2.2.1 – O Cenário/Figurino/Máscara Na Dança

“A cenografia não ornamenta, instrumentaliza” (NERO, 2008:19).

Para exemplificar *como, onde e de que maneira* a máscara corporal está presente na dança, traremos três exemplos que, apesar de suas propostas distintas, nos possibilitará uma maior compreensão deste mascaramento: o *Teatro Bauhaus*, grupo sob a direção de Oskar Schlemmer, com o trabalho coreográfico *Ballet Triádico* (1922); e, a coreógrafa contemporânea, Maguy Marin com dois exemplos dos seus trabalhos coreográficos *Cendrillon* (1985) e *Grossland* (1989).

A *Escola Bauhaus*⁴² é considerada pioneira nos moldes da pedagogia construtivista e seus estudos tornam-se referências mundiais para as artes de modo geral. O traço conceitual exercido nas atividades pedagógicas aparece nas criações dos vários

⁴¹ Ver Capítulo 3.

⁴² BAUHAUS, escola de arte e design, cujo nome significa “casa de construção” (Boccaro e Carvalho, 2008).

segmentos artísticos abraçados pela instituição como design, pintura, escultura, teatro, dança, figurino.

A seguir uma apresentação desta fabulosa casa de construção, feita a partir da leitura de artigos e da visualização do documentário luso *Bauhaus (1919-1933) – Casa de Construção*, com roteiro de Frank Whitford, com reedição de 2008.

A escola alemã *Bauhaus* é criada no ano de 1919, pelo arquiteto Walter Gropius que após retornar da Primeira Guerra Mundial quis realizar seu sonho para esquecer o terror da guerra e para transformar as mazelas por ela deixadas.

Seu lema era a realização, a construção. A ação criativa era incentivada e produzida de fato, não ficando somente no plano do imaginário ou do projeto no papel. Ou seja, nas oficinas que os alunos participavam, havia espaço para a experimentação e criação, inspiradas na proposta principal de unificação das artes, eliminando os limites instalados entre elas.

Esta proposta integralizadora nos interessa e aqui está exposta porque dialoga com a proposta do Intérprete Interativo (ver cap. 3), que se refere ao profissional disponível para vivenciar no próprio corpo as sensações de atrito e/ou harmonia, além da consequente transformação da qualidade técnico-poética, provenientes do mergulho criativo e interativo, do contato e da aderência entre os elementos de cena.

As Oficinas de Teatro na *Bauhaus* eram dirigidas pelo artista Oskar Schlemmer. Nestas oficinas, os alunos faziam experimentações integrando as áreas de arquitetura, figurino e confecção de máscaras. Para o processo de criação, Schlemmer estudava o corpo e sua relação com a sua própria forma, com o espaço e com outros corpos. Desta maneira pensava o corpo humano como formas geométricas que se articulavam entre si e se transfiguravam em verdadeiras esculturas vivas (Whitford, 2008).

A relação do estudo das cores e das formas geométricas primárias provocou o surgimento de nova textura na manufatura dos figurinos/cenografia que compuseram o Ballet Triádico.

O corpo teve seus movimentos limitados pela composição das máscaras totais, impostas pelo figurino volumoso e uso de máscaras faciais, que redefiniram este corpo para um corpo de boneco (Figura 23). Toda a movimentação desse *ballet* foi criada a partir da interferência e da montagem do figurino, segundo suas formas geométricas.

Os figurinos propostos por Oskar Schlemmer eram constituídos dos mesmos princípios da escola: formas geométricas, estudo das cores, abstração. Somado a isso, é notório o estudo corporal desenvolvido pelo diretor e seus bailarinos. A corporeidade que aflora devido ao uso destas máscaras difere do que é (re)conhecido por dança naquele período. A partir do figurino, muda-se o centro de gravidade e com seu reequilíbrio, os bailarinos conquistam o espaço em formas e intenções que nutrem a integração Cenário/Figurino/Máscara.



FIGURA 23: *Ballet Triádico, Teatro Bauhaus, 1922.*

Segundo Boccara e Carvalho (2008), o *Ballet Triádico* tem inspiração do teatro de marionetes presentes na cultura germânica e da *commedia dell' arte*. Também observamos na composição do *ballet*, dividido em três atos, uma primeira parte alegre, burlesca; segunda parte mais séria e solene, por fim a terceira parte heroica e mística. Alguns dos componentes que integralizam este *ballet*:

- Uso das máscaras faciais, feitas de material rígido e/ou pintura.
- Uso de sapatilhas de ponta.
- Predomínio do uso das pernas (dança das pernas). Troncos e braços praticamente sem movimentos.
- Vestimenta da bailarina estilizada, com tutu feito de arames espiralados e outras armações, dando-lhe aspecto futurista.



FIGURA 24: *Ballet Triádico*, Bauhaus.

Em relação às formas, observamos que as figuras geométricas e as cores estão contidas tanto no figurino quanto no cenário, sem oposições. Ora apresentam-se no pano de fundo ora no assoalho e, desta maneira desenharam a trajetória do corpo no espaço. O movimento corporal segue, portanto, esta mesma harmonia. Por exemplo, a bailarina vestida com tutu de saia com arames espiralados, desloca-se com o movimento de *chennê*⁴³ (Figura 24). Assim, figurino, cenário e movimento promovem a percepção da integralização destes corpos.

Por fim, a abstração retratada no *Ballet Triádico* permite levar a plateia para revisitar seus sentidos e apreciar a Dança de outra maneira, sem a necessidade de uma leitura literal, única e linear da arte. A apreciação das formas e dos movimentos estava ligada à relação do figurino com o corpo e o que esta poderia provocar.

Nossos olhos investigadores veem através da relação figurino/corpo do *Ballet Triádico* uma possibilidade poética de mostrar, através do tom de humor, a preocupação do movimento político-social vivido naquele momento, como o desenvolvimento frenético das indústrias, o surgimento de maquinários nunca vistos antes e o período pós-guerra. Como nas comédias italianas, citada como fonte de inspiração deste *ballet*, a comicidade disfarça o tom da crítica e instiga de maneira mais amena uma possível reflexão sobre uma problemática (neste caso, seria a relação máquina X corpo humano).

A limitação dada pelo figurino, a repetição de alguns movimentos, alguns figurinos com representatividade mais “fria”, sem emoção; a qualidade do movimento em algumas cenas e, o fato de que na abstração existe a possibilidade de fazer sua própria leitura, permitem que haja essa interpretação.

Embora com uma proposta totalmente diferente, afinal também são tempos bem diferentes, décadas após o *Ballet Triádico*, ainda assim, é possível fazer alguma analogia do que já foi exposto sobre o *Bauhaus* com o trabalho coreográfico de Maguy Marin (1951-).

⁴³ *Chennê* = movimento do *ballet*. Giro sobre o próprio eixo, contínuo e em deslocamento.

Principalmente nos espetáculos *Cendrillon* e *Grossland*, da coreógrafa francesa, a relação se dá pela referência do uso de um tom de humor, além da composição das máscaras corporais, corpo/figurino/cenário, de modo concreto, de fácil reconhecimento pela estrutura que toma todo o corpo e pela máscara rígida facial.

Em *Cinderela/Cendrillon* há uma revisitação do conto de fadas, porém, Marin deixa de lado toda e qualquer análise do conto, para se preocupar somente no modo de contá-lo, como se faz a uma criança. Assim, busca aspectos do mundo infantil e sem intenções de cair na sistematização acadêmica da técnica do *ballet*, a coreógrafa transforma os bailarinos da companhia em verdadeiros bonecos.

Para tanto, faz uso de máscaras em todas as personagens; modifica a corporeidade dos bailarinos com máscaras corporais concretas: uma espécie de macacão com certo volume desenhava o corpo, além das vestimentas coloridas e alegres como são as roupas de bonecas. Desta forma, não dá oportunidade aos bailarinos de reproduzirem chavões do *ballet*, mas sim os instrumentaliza para divagarem em diferentes formas de expressão.

Para impedir que os dançarinos do balé de Lyon empregassem as expressões miméticas que estavam habituados, Marin fez com que usassem máscaras. As máscaras acabaram sendo expandidas, virando bonecas inteiras e dotaram a interpretação de todo um aparato de fantasia associado à infância [...] Estas máscaras refratavam a visão periférica, dificultando os movimentos dos dançarinos e dando-lhes uma aparência desajeitada (CANTON, 1994:128).

Marin, ainda nos surpreende ao agigantar o cenário em *Cendrillon*, transformando o palco em uma imensa caixa de bonecas, miniaturizando a imagem das personagens. Desta maneira, desconstrói a visão romântica do castelo encantado com seus seres encantadores.

A escolha do maneirismo infantil, pleno de espontaneidade e de ações nem sempre condizentes às ditas “boas maneiras”, reformula o arquétipo, por exemplo, do príncipe encantado.



FIGURA 25: *Cendrillon*, Maguy Marin. Foto de Michel Cavalca.



FIGURA 26: *Cendrillon*, Maguy Marin. Foto de Michel Cavalca

Por outro lado, a escolha do cenário gigante, a nosso ver, remete a grandeza do poder emanado deste lugar lendário chamado castelo, onde tamanha ostentação oprime sentimentos pueris.

Portanto, concluindo esta reflexão, o mascaramento cenográfico e corporal corrobora a desmistificação do lugar comum, criando um *habitat* natural para que todos, na ação cênica, comunguem do conto, do onírico, da essência da infância, da dança.

Maguy Marin promove o olhar curioso da plateia com sutileza, ousadia e bom humor, fazendo com que suas percepções sejam revisitadas na poética desta dança de nova roupagem.

Outro trabalho de Maguy Marin e que deve ser aqui mencionado, é o belíssimo espetáculo *Groosland* (1989), feito para o *Dutch National Ballet*, tem inspiração nas telas e esculturas do artista colombiano Fernando Botero (1932-), seu traço artístico é reconhecido imediatamente. Apreciador das formas arredondadas suas criações são inspiradas em cenas cotidianas da vida moderna protagonizadas por personagens de corpos gordos.

Marin traduz de maneira poética a aura pulsante das obras de Botero, retratadas com cores e formas de humor, sensualidade e temática bucólica nas telas e no palco.

Para a composição dos corpos gordos, a coreógrafa decidiu usar um figurino de “corpo obeso”. Sim, os bailarinos apresentam-se com suas máscaras corporais, fiéis reprodução do corpo humano com volume avantajado. Durante quase todo o espetáculo, regado às composições de Bach, os bailarinos exibem suas máscaras nuas. Somente em algumas cenas coreográficas eles trajam outra vestimenta sobre a máscara.

Se analisarmos o momento sociopolítico e cultural em voga quando *Groosland* é concebido, perceberemos que se trata da transição da década dos anos 80 para os anos 90 do século XX. Neste período, consolida-se a influência das estrelas hollywoodianas que pelo menos por duas décadas, venderam saúde e qualidade de vida em vídeos de ginástica, dicas de beleza e alimentação que visavam, principalmente, o público feminino.

Neste período, portanto, ocorre a mudança do conceito de beleza, com mulheres e homens cada vez mais magros ou atléticos, evidenciando cada vez mais o culto ao corpo. É neste período também que se divulgam os problemas de distúrbios alimentares e psicológicos, como a bulimia e a anorexia.

Será, pois, neste contexto que Maguy Marin cria *Groosland*, de certa maneira uma afronta aos padrões destacados como a tendência de beleza mundial. Na coreografia, a beleza dos corpos rechonchudos aparece na sutileza das relações entre os cidadãos que se mostram felizes, dinâmicos, brejeiros, leves, divertidos, apaixonados, enfim, estes cidadãos se desnudam frente ao mundo, revelando que possuem as mesmas aflições, os mesmos desejos, os mesmos sonhos que qualquer outro ser humano.

Se traçarmos uma analogia entre a relação corpo/figurino no período do Barroco, com o *Comédie Ballet*, por exemplo, e o corpo/figurino em Maguy Marin, nas propostas de *Cendrillon* e *Groosland*, de imediato pode-se fazer o seguinte apontamento: se no *Comédie Ballet* o traje de cena e o traje da moda são os mesmos, onde a cena alimenta e espelha a vida e vice-versa, sem que haja criticidade nessa projeção do exagero e do luxo; com o trabalho de Maguy Marin, a proposta é justamente oposta, ela vai contra os ditados da moda.

Não se trata de uma apologia aos corpos gordos, mas de uma reflexão para que não sejamos escravos da moda, para que não se alimente o preconceito, mas que possamos garantir o nosso direito de ser e mostrar ao mundo nossa diversidade seja ela em relação ao tipo físico ou em relação às preferências de quaisquer ordens.

Maguy Marin, de certa maneira, também se preocupa com a narrativa e com a mensagem dos seus espetáculos, porém não o faz de forma direta, linear. Faz uso dos diversos elementos de cena, explorando o ilimitável diálogo e entrelaçamento entre eles (música, teatro, dança, texto, iluminação, luz, figurino), e assim, compõe a sua assinatura coreográfica.



FIGURA 27: Pintura de Fernando Botero entre as imagens de *Groosland*, por Michel Cavalca.



FIGURA 28: *Groosland*, de Maguy Marin. Foto de Michel Cavalca.

Assim, tanto Oskar Schlemmer quanto Maguy Marin, cada qual na sua época, escapam do lugar comum na dança ao trazerem suas experimentações. Eles revisitam as fronteiras entre os elementos que compõem o espetáculo e nos ofertam com uma corajosa e instigante pesquisa de mascaramento corporal.

Encerramos este subitem, uma vez mais exaltando como estes exemplos retratam a máscara corporal literal e concreta. Eles têm também em comum, o desafio que apresentam aos intérpretes de moverem-se no espaço cênico, vencendo a dificuldade imposta pelo figurino/cenário, reinventando, portanto, outra estética da dança.

2.3 – Iluminação

A dança é a explosão do espaço, que a luz tenta capturar. Iluminar um espetáculo de dança é entender a concomitância das linhas de força, as pré-existent no palco e as que se instauram, a cada segundo. Uma luz muito mais complexa, portanto, que deva comunicar não o visível propriamente, mas o ausente a que o movimento se refere. A dança não mostra, mas conduz, sugere, transporta (CAMARGO, 2000:128-129).

Os primeiros espetáculos dentro de um edifício fechado contavam com a iluminação advinda dos feixes de luz solar que entravam pelas grandes janelas existentes na sala teatral durante as apresentações diurnas.

Já quando as apresentações eram noturnas, diferentes experimentações vão se sucedendo, desde o uso de velas em candelabros ao uso de lampiões e vários tipos de lâmpadas, até chegarmos ao sistema técnico de iluminação conhecido em nossos dias.

Porém, este caminho não foi tão fácil assim de se percorrer... Quantas vidas e quantos sonhos foram destruídos ao longo desta caminhada em busca da iluminação teatral perfeita, devido aos incêndios escandalosamente devastadores... Talvez obra de momentos da ira apolínea ao perceber que o Homem almejava imitar e artificializar sua luz própria...

Mas, passada a fúria do orgulhoso deus, Apolo empresta seus melhores atributos para continuar trazendo luminosidade à ação cênica: eis que a luz alcança sua forma desejada, conquistando seu espaço integrativo junto aos demais corpos que compõe a cena, com simplicidade, objetividade, adequação e equilíbrio.

Tal qual a música que, ao ser iniciada, será interiorizada de maneira plena, uma vez que seus tons e acordes saltam em direção as porosidades da nossa pele, a luz lança seu corpo sutil para adentrar a matéria e, no ato de afetar e ser afetada, revelar a eloquência do movimento.

Segundo Camargo (2000), para os expressionistas a luz é o elemento através do qual se consegue deformar, focar, projetar, sombrear, manchar e dar flashes, como recurso de desnaturalização e expressão do objeto, do sujeito ou da forma em si mesma.

O coreógrafo Alwin Nikolais (1912-1993) é um grande exemplo de quem revela a representação deste pensamento expressionista sobre a luz e que, irá dialogar com o movimento surrealista em seus trabalhos, onde também atua como *designer* de iluminação, cenógrafo e compositor da sua própria obra artística.

No pensamento expressionismo temos a busca pelas leis universais da expressão, as quais vêm das emoções internas. Não há continuidade, imitação do cotidiano, mas sim, um posicionamento crítico de modo a romper com estruturas já cristalizadas. No seu processo de individualismo, o artista expressionista se lança para o lado mais obscuro de si mesmo e também da vida.

O surrealismo tem algumas tendências em comum com o expressionismo, uma vez que também busca uma ruptura com a tradição aceita, com a estética burguesa. Por outro lado, este Movimento interfere na realidade de maneira fantasiosa, irreal. Quando destrói bases já consolidadas, visa a reconstrução de novas bases.

Assim, vemos no trabalho de Nikolais as características tanto do expressionismo como do surrealismo. Seu contato com Mary Wigman em 1933, fez com que seu trabalho tivesse uma potência expressiva ainda mais determinante.

A partir daí foi desenvolvendo o seu estilo onde os corpos são muitas vezes tratados como materiais maleáveis, propícios a criar evocações oníricas, que respondam às exigências do capricho de “um deus que cria um imenso universo organizando a matéria preexistente”, tudo envolvido pela presença do humor, por vezes até macabro ou desesperado, do qual ele consegue se desvencilhar por meio dos efeitos de luzes, som e formas (CAMINADA, 1999: 216).

Alwin Nikolais, o multi-artista norte americano, inovou uma vez mais os rumos da dança com suas apresentações veementemente originais. Uma das maneiras com que inovou a estética da dança, foi com seu trabalho de projeções sobre os corpos dos bailarinos, fazendo desse corpo um corpo máscara que transfigura, dilui o corpo natural para outras formas outras expressões. Na composição da sua máscara corporal, compreende a integração dos elementos iluminação/cenário/figurino.

Deste modo, as metamorfoses ininterruptas, desumanizam o corpo e revelam formas diferentes que, por vezes, nos remetem às imagens alienígenas, microbiológicas e outras de difícil argumentação. Afinal, Nikolais percorre outras esferas às quais não estamos habituados.

Muitos críticos não pouparam injúrias sobre o trabalho de Nikolais, dizendo que não era dança. Porém, o primor e talento implícitos na obra deste artista prevalecem às críticas e nos deixa uma herança imensurável.

Na coreografia, *Crucible* (Figura 29), oito bailarinos, trabalham em trios e uma dupla situada no centro do palco. Somente meio corpo é visto nesta dança e seus movimentos são refletidos inversamente no próprio corpo do bailarino, fruto das projeções realizadas nas malhas que eles vestem. Este espelhamento invertido forma uma abstração que nos faz esquecer que são corpos humanos em movimento. Suas formas saem do orgânico, revelando outro corpo com formas maravilhosas. Vale ressaltar o momento em que os corpos se “dissolvem” como se fossem fluxo de água, com direito a associação

musical para acompanhar esta “diluição corporal”. Indubitavelmente, o destaque é para a iluminação, a chave de toda a magia desta cena coreográfica.



FIGURA 29: *Crucible*, Alwin Nikolais. Foto de Brent Herridge, 2003.

Alwin Nikolais trabalha com muita autonomia as interfaces dos elementos cênicos, transformando corpos em esculturas, que por vezes poderíamos nos esquecer de que o próprio corpo ali se encontra. Porém, a obra de Nikolais é tão perspicaz que nos aglutina ao corpo em cena por meio da via mais sutil, a da emoção.

Para Boucier (2001), o jogo cênico e coreográfico promovido por Nikolais cria um universo imaginário que faz uso da dança, não por seu valor expressivo, mas por sua qualidade enquanto elemento móvel. Neste universo imaginário, a sensação é promovida com tal intensidade que por vezes, segundo o autor, faz nascer o sentimento.

Já Camargo (2000) menciona que a dimensão dramática, emocional dos trabalhos do coreógrafo norte-americano é proveniente da relação luz/figurino. Segundo o autor, “[...] para Nikolais, luz e roupa deveriam fazer parte do ballet, como os próprios bailarinos.” (CAMARGO, 2000:37).

Assim, as declarações destes dois autores confirmam a presença da emoção nos trabalhos de Alwin Nikolais ainda que as notifiquem por diferentes canais.

Todas as considerações sobre o trabalho coreográfico de Alwin Nikolais, advindas de livros, jornais, revistas e vídeos, reportam sua perfeita regência na orquestração do espetáculo, onde os efeitos especiais de luz e projeções reafirmam-se como instrumentos de mediação com o público do seu profundo pensar sobre a natureza humana e os sentimentos que a nutrem.

[...] a iluminação não atua 'sobre' a realidade, mas 'na' realidade que está sendo representada. Ela é parte do cenário, ou melhor, dizendo, parte do mundo representado. Suas mudanças acompanham as mudanças de tempo e espaço desse mundo (CAMARGO, 2000:53).

Assim, resta-nos por hora salientar a importância deste elemento. Além de ter a funcionalidade de criar, delimitar e exaltar ambientes, criando uma atmosfera onírica ou não, a iluminação também influencia na relação e na ruptura entre as personagens.

Mais: a luz ou a ausência dela – por exemplo, a sombra – tem a particularidade de infiltrar-se na matéria, reverberando, durante este instante de imersão e posterior emersão, aspectos sublineares, microscópicos que são somente tangíveis sob a sua atuação.

“A luz transforma o espaço e o anima, criando um espaço dramático que vai sendo aos poucos revelado. A disposição do material cênico e o jogo da iluminação criam o “espaço do drama”, exprimem suas tensões e seus símbolos” (VIANA, 2010: 49).

Ao destacarmos as funções da luz na esfera cênica, traçamos conexões de suas funcionalidades com as dos outros elementos de cena e, assim, teremos outra possibilidade

da máscara corporal⁴⁴. Os trabalhos de Alwin Nikolais anunciam a iluminação direcionando o culminar da fusão cênica e, uma vez mais, tal fusão transforma-se em iluminação/cenário/figurino/máscara.

Neste segundo capítulo, propusemos um panorama geral no (re)conhecimento dos conceitos e das funções de alguns elementos cênicos, dentre os quais, o figurino, a cenografia e a iluminação, culminando na construção da máscara corporal tramada pela flexibilização fronteiriça destes elementos.

A partir do apontamento dos trabalhos com máscaras e máscaras corporais da dança moderna e pós-moderna, procuramos elucidar como a este elemento pode estar presente na dança e seguiremos, no próximo capítulo, para a construção da conceituação da máscara corporal e de que maneira ela instrumentaliza o processo de criação.

⁴⁴O artista plástico Donato Sartori trabalha com o conceito de Máscara Corporal, porém seu referencial de estudo e arte é o mascaramento do corpo ou de partes dele, sem que haja, necessariamente, relação com o movimento. Como por exemplo, a máscara corporal feita pelo escultor da barriga de sua esposa, quando ela estava grávida. No final do processo de construção desta máscara, uma surpresa: o pé do seu filhinho empurra a barriga da mamãe e fica impresso na máscara. Este momento ficou eternizado na arte do escultor (Sartori, 2008. [comunicação viva]).

CAPÍTULO 3

O CORPO SE REVELA E... DANÇA!

O interessante é pensar nesse sentido também da máscara, que é como você lidar com outra pessoa mesmo. Porque não é só você incorporar o sentido dela, ou ela incorporar o sentido que você pretende, mas você acaba tendo que se desincorporar de você para poder incorporar o sentido que também ela traz inevitavelmente, eu não sei qual que é, mas ela tem um sentido ali, que cada um vai ler de um jeito. Mas que você tem que também honrar aquele sentido que ela carrega (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

O presente capítulo será pautado na reflexão de algumas considerações que julgamos serem pertinentes ao contexto da dança na contemporaneidade. Proporemos a construção de um pensamento que parte do intérprete enquanto um agente consciente da sua atuação multifacetada, para aportar na proposta da máscara corporal como fomentadora do seu processo de criação.

A arte contemporânea traz a diversidade como uma marca; seus criadores se embrenham por caminhos distintos nos novos conhecimentos e entendimentos de mundo. Existe uma pluralidade de caminhos pelos quais cada coreógrafo desenvolve a sua especificidade. As propostas são muitas e transitórias: corpo fugaz da nova era. A mudança e a diversidade parecem construir a materialidade do momento (SANTANA, 2002:25).

A autora ainda questiona sobre o fato de considerarmos as várias expressões da dança contemporânea, como se elas fossem um pensamento único. Lançar um olhar uniforme, catalogando linearmente seus diferentes conceitos e objetivos, seria negligenciar a singularidade da dança atual, descartando suas propriedades da diversidade, da (im)permanência, do acaso, do improviso e da simbiose.

Tais propriedades ganharam força, aderindo-se e qualificando o universo da dança a partir, principalmente, do Movimento *Judson Dance Theater*, como já pontuado anteriormente, no capítulo 1 desta tese, e elas vêm se atualizando temporal e espacialmente até os dias atuais.

O *Judson Dance Theater* enquanto representante da liberdade do corpo, do movimento e do método criativo, promoveu o desprendimento de conceitos técnico/poéticos pré-estabelecidos e trouxe, a partir do seu caráter experimental, o desbloqueio necessário para uma vivência criativa, espontânea e singular. Garantiu, desta

forma, uma nova maneira da dança dialogar, não somente com outras artes, mas com outros campos de pesquisa e com o mundo cotidiano, fato que a fez aproximar-se do público:

Executando passos cotidianos, movimentações ordinárias do dia a dia e na maioria das vezes, vestindo-se como um ser comum, o dançarino tornava-se facilmente espelho do seu espectador e a impressão que se tinha era a de estar assistindo à vida em si mesma e não uma coreografia (SILVA, 2005: 114).

Desta proximidade com o corpo cotidiano, desencadeia-se a ruptura com os padrões técnicos do *ballet* e da dança moderna; também o aspecto do experimentalismo se torna o cerne da pesquisa corporal da década de 1960. Tais experimentações iniciaram-se com as propostas coreográficas de Merce Cunningham (1919-2009) e também de Alwin Nikolais, ainda na década de 1950.

Um dos aspectos que podemos citar como relevante neste período de reformas e experimentações, muitas das quais iniciadas por Cunningham e abordadas na década seguinte pelo *Judson Dance*, refere-se à composição do corpo cênico. Cunningham faz uso de aspectos técnicos bastante apurados e as figuras dos corpos em suas coreografias são verticalizadas, com posições e movimentos ainda bastante rígidos, apesar da liberdade do corpo em localizar-se em diferentes pontos do espaço cênico e de revelar o movimento em diferentes ângulos corporais. A angularidade do corpo cênico modifica-se, de fato, quando os movimentos sinuosos e ondulantes da coluna vertebral começam a ser explorados, principalmente nos experimentos da *Judson Dance*, por Trisha Brown.

Esta outra abordagem ao movimento da coluna vertebral possibilita diversas transições de movimentos e de posturas corporais. O corpo, então, ganha a propriedade de ser modelado, ou seja, adaptar-se às inúmeras formas e posturas, as quais passam a serem desfeitas e refeitas ininterruptamente. Desta maneira, imprime-se no corpo a característica da fugacidade e da experimentação do movimento e da sua postura. A técnica é negada pelos adeptos do experimentalismo da *Judson Dance*.

Segundo Silva (2005), foi no final da década de 70 e no início de 80 do século XX, que os corpos profissionais voltaram à cena: o caráter experimental permanece na

dança, porém a técnica volta a ser valorizada. Este fato culmina em uma interdisciplinaridade artística, com grande influência dos conceitos e ensinamentos orientais, como o *Butoh* por exemplo.

Dessa maneira, a percepção para com o corpo cênico no ocidente se modifica, uma vez que os ideais orientais veem o corpo de maneira integralizada e têm a proposta de um estudo minucioso do movimento, buscando a sua essência motora, a sua intensidade. Essa busca compreende a consciência, a fluidez, a intencionalidade do movimento, distanciando-se dos movimentos desenfreados, excessivamente fortes e/ou artificiais.

A massoterapia, a eutonia, a bioenergética, são alguns dos exemplos das técnicas alternativas que instrumentalizaram o artista para um melhor conhecimento corporal, conhecimento este que foi atribuído ao que se chamou de *estudo da consciência corporal*⁴⁵.

Dessa proximidade com as artes orientais e desse aprofundamento pelo conhecimento corpóreo, surge outra estética corporal que resulta na composição de um corpo cênico mais harmônico, visto que os aspectos experimentais e técnicos passam a se engajar sem maiores conflitos.

Além da pluralidade artística despontada em meio a estas influências e da ocorrência do encontro do tradicional com o pós-moderno, temos ainda neste período uma aproximação significativa da dança com as artes cênicas teatrais. O fruto dessas experimentações e desses estudos interdisciplinares trouxe ao corpo cênico a possibilidade de apropriar-se de uma nova dramaturgia.

Ao longo dos anos seguintes da década de 1990, a dança se envolve cada vez mais com os diversos recursos cênicos e tecnológicos, absorve suas influências e amplia as ramificações e tendências pelas quais se expressa.

⁴⁵Os relatos da trajetória profissional dos nossos entrevistados, expostos no Anexo 2, reafirmam as influências e indicações das tendências das artes no período citado por Silva (2005).

Com a mesma velocidade e potência com que eclodem as mudanças promovidas pelo avanço tecnológico e científico no final do século XX, ao bailarino é solicitado um corpo cênico com prontidão para explosões de fisicalidade e força na execução de movimentos inclusive acrobáticos, mas que também sejam portadores de suavidade e fluidez. Ocorre, portanto, o retorno do virtuosismo.

No século atual, vemos a ocorrência de um aprofundamento das propriedades já citadas (improviso, acaso, simbiose, [im]permanência, diversidade), munindo o corpo que dança com motivações múltiplas de temas. A busca pela beleza e pela densidade cênica instala-se no caráter contínuo da investigação corporal, descaracterizando a imponência de uma linearidade criativa exclusiva, tornando o processo singular.

Evidentemente, as sinalizações aqui apontadas como norteadoras da criação em dança no nosso século, não representam cadeias fechadas, pois como já afirmamos anteriormente e em concordância com Santana (2002), é impossível enquadrar a dança contemporânea em um único pensamento. Porém, estas características também constituem a multiplicidade da dança atual.

Uma das adeptas do experimentalismo é nossa entrevistada Anabel Andres que, sobre a tessitura do seu processo criativo, pronuncia-se da seguinte forma: “*Ah, cada processo é de um jeito... Porque esse é o meu jeito de estar no mundo, experimentando, variando muito. Então, não tenho uma organização muito fixa, não tem uma sequência*” (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

A intérprete desconstruiu o corpo formado pelos parâmetros técnicos do *ballet* e da dança moderna Graham, ao incorporar diferentes conhecimentos corpóreos ao longo da sua trajetória artística. Neste mesmo sentido, lança-se em projetos criativos sem temer a descoberta que aquela experiência lhe revelará. Anabel adota a pesquisa, a experimentação como seu modo de vida e de fazer arte.

Ao tecer considerações a respeito da dança contemporânea, Sandro Borelli, cita o quanto acha perigoso o pensamento de que *tudo pode* na dança. Ele se refere àqueles

trabalhos que não buscam uma pesquisa corporal e aponta o quanto este tipo de procedimento, de certa forma, pode afastar o público da dança. Em suas criações, o coreógrafo faz questão de estar sempre se questionando sobre *qual o sentido*, sobre o *porquê* da escolha de determinado movimento ou signo, questiona-se sempre sobre *o que* pretende comunicar... Ele acredita que, provavelmente, venha desta natureza questionadora a proximidade que seu trabalho coreográfico apresenta com o teatro.

O coreógrafo considera que a mensagem que a dança deve levar ao público não precisa ser de compreensão literal, mas necessita tocar, provocar, movimentar as pessoas, de alguma forma:

O público não precisa entender aquilo que você está propondo, mas, precisa mexer com ele (ser tocado)⁴⁶ de alguma forma, tem que acionar alguma coisa nele. Agora, mexeu e para ele aquilo não significa coisa nenhuma, aí não adianta também mexer, entendeu? E a dança contemporânea, ela está nessa encruzilhada, eu acho..Então, criou essa coisa de que a dança contemporânea, não é pra quem é leigo. Quando a gente quer conversar com as pessoas, elas ficam com medo de perguntar alguma coisa (Sandro Borelli, em entrevista realizada em 14 de janeiro de 2012).

A este pensamento do coreógrafo, observamos o quanto é possível identificarmos que, de fato, em alguns trabalhos de dança contemporânea o nível de subjetividade é tão intenso que compromete a aproximação e identificação com o público. Incomodado e frustrado por não compreender e nem se sentir tocado pelo trabalho artístico apresentado, o público se distrai, desiste e esvazia as plateias dos teatros.

Por isso, é sempre necessário que o artista pare em algum momento e repense a sua trajetória criativa. Seria como o cantor que, ao fazer uma apresentação intimista, vê sua plateia dispersa. A ação tornou-se tão intimista que não envolveu o outro. Neste caso, se o cantor não incluir as pessoas na sua atuação, não faria diferença se ele cantasse para si mesmo na sua casa ou em um palco. Estes limites entre um e o outro devem ser estudados e diluídos, para que ocorra a apreciação, o encontro artista/plateia.

⁴⁶ Parênteses da autora.

Deleuze (2007) faz uma proposição sobre a dobra que desdobra e redobra, convidando-nos a pensá-la como se fosse linha de fuga, molaridade potencial que nos coloca em estado de eminente *devenir*. Ou seja, seria o meio pelo qual nós podemos sair de uma posição estagnada ou cristalizada para conhecer, desbravar, evoluir nossas potencialidades, usando a nossa capacidade de mutação no ato do fazer, desfazer e refazer as coisas pertencentes a qualquer ordem.

Assim, quando o artista compreende, reflete e faz da sua arte uma dobra deleuzeana, ela se apresenta como uma possibilidade de desvio do senso comum e como possibilidade de promover a interação e a transformação das pessoas e do entorno.

Pensar sobre o entorno nos traz a conexão com o momento atual que nos alerta para a emergência de acontecimentos que consideram a rapidez, a efemeridade, o pragmatismo, como qualidades essenciais do nosso século. Tais “qualidades” contemporâneas nutrem uma tendência individualista do sujeito que defende seu ponto de vista, muitas vezes, sem que haja uma fundamentação além do senso comum ou daquilo que é modismo. É preciso que seja resgatado o exercício da escuta, do compartilhamento e do altruísmo.

Observamos estas questões atravessarem nosso cotidiano, mas nem sempre paramos e refletimos sobre elas. Ainda que alheios, somos contaminados e, conseqüentemente, esta contaminação reverbera em nossa tessitura profissional. Talvez neste momento, possamos pensar em quão importante também é o papel social exercido pelas artes, no nosso caso particular de estudo, a dança.

Uma imagem, um olhar, uma conexão... E a ponte se dá, apesar da sua efemeridade, ligando e provocando transformações que perduram para além do artista/obra/plateia.

Segundo o autor Coli (2010), o ponto de encontro entre a obra, o artista e o observador ocorre em algum “lugar” fora de seus corpos, criando-se, assim, outro campo, outro “lugar”, onde se instala a experiência estética.

A poética de Susana Yamauchi em seu trabalho coreográfico, intitulado *Wabi Sabi* (2008), é de extrema delicadeza e densidade. Ao propor a materialização do conceito zen budista *wabi sabi* (*Wabi* = beleza da simplicidade e harmonia; *Sabi* = beleza da impermanência e da imperfeição), a artista nos provoca ao longo de treze cenas coreográficas, a reflexão sobre perfeição/imperfeição, permanência/impermanência, não como conceitos antagônicos ou dualistas, mas, assim como as dobras deleuzeanas, como conceitos que “escapam” por meio das porosidades do próprio conceito e, portanto, trazem outra referência estética.

A intérprete comenta que em uma das cenas coreográficas, o palco se transforma no jardim, resgatando os sentidos da natureza. Assim, ela opta por expressar a unidade de cada item que compõe o seu jardim: uma pequena flor que nasce, uma libélula que aparece, uma flor de lótus, uma neve que cai. Segundo a artista, essa economia de imagens foi propositadamente pensada porque a peculiaridade em mostrar uma flor, ao invés de um mar de flores, ajuda a revelar que esta unidade é, ao mesmo tempo, perfeita e imperfeita:

[...] não existe a perfeição. A perfeição está na imperfeição e está na impermanência. Naquilo que um dia vai virar pó, aquilo que um dia vai acabar. [...] É você vê, tanta gente já passou isso pra frente e já falou sobre isso, mas é que nós, hoje em dia, passamos por uma vida quase irreal; é uma vida em clique. Não se capta mais o momento parado. A gente tem pressa de tudo, a gente não percebe o silêncio, a gente não percebe mais as imagens. Por isso é que é importante esse conceito (Wabi Sabi). Nada mais, nada menos do que uma imagem, mas eu acho que é mais que suficiente pra gente acordar (Susana Yamauchi, em entrevista à Jovem Pan Online, realizada em 08 de setembro de 2008).

O despertar selado por uma imagem eternizada na fugacidade do seu instante: eis o Momento da Consagração! Momento esse que se processa ao longo do ato criativo, desde a sua concepção até a sua autocriação em cena.

A compreensão desta natureza acordada com o cenário atual requer um profissional cada vez mais consciente do seu desempenho multifacetado. Embora haja o comprometimento em desempenhar seu papel profissional abrilhantando um determinado foco, não podemos esquecer que as facetas do papel do intérprete compreendem pluralidade e encadeamento.

Proporemos, portanto, a partir da reflexão sobre o perfil do intérprete contemporâneo, focalizar nosso questionamento sobre a maneira pela qual a máscara corporal se relaciona e instrumentaliza o processo criativo.

Diante do exposto, seguiremos com as proposições levantadas nesta introdução do capítulo, sem nos esquecer de que as propriedades componentes da dança cênica pós-moderna são atualizadas continuamente por intermédio, inclusive, das afetações provenientes dos meios tecnológicos⁴⁷, os quais avançam prodigiosamente como marco do início deste milênio.

3.1 – O Intérprete Interativo E A Dança: Reflexões Do Contexto Atual

Se na atualidade o bailarino absorveu algumas conquistas profissionais e expandiu seu campo de atuação, por outro lado ainda existem muitas metas a serem conquistadas para o exercício pleno de sua profissão. Nesta “roda-viva” chamada dança, por sua ação incessante de afetação frente à natureza, da qual é parte, a compreensão do seu pensamento e da sua dinâmica no contexto atual passa também pelos contíguos referenciais do seu passado e da investigação em áreas correlatas.

⁴⁷O aprofundamento sobre as relações entre tecnologia, corpo e dança não foi nosso objetivo na presente pesquisa. Isso não significa que estejamos alheios à crescente aderência entre as áreas artística e tecnológica, principalmente com o advento de novas mídias, compreendendo o quanto esta última é responsável pela noção de interação na qual o corpo e, consequentemente, o corpo cênico, recria outras relações de espaço, tempo e sentido, transfigurando-se em outra forma de estar no mundo e se comunicar.

Podemos observar, a partir desses referenciais, que variados aspectos outrora problematizados refletem-se nas questões contemporâneas, envolvendo reflexões sobre o papel do bailarino nos mais variados campos profissionais de sua atuação.

Se desde o *Ballet de Corte* a dança abarcava um caráter educativo, na atualidade vemos cada vez mais o fazer artístico estreitando sua conexão com o fazer pedagógico, o que de certa maneira, reflete-se na organização, no estudo e na reflexão acerca dos processos criativos, sejam estes individuais ou coletivos.

A atuação artístico-pedagógica, vivenciada em potencial pela expansão da consciência, oferece ao artista a possibilidade de considerar qual seria a maneira plena de exercer o seu ofício. Ademais, ao diluir as fronteiras destes *fazeres* de modo consciente, trabalhamos na composição da identidade da dança atual, tecendo-a com a autonomia, a sensibilidade e a criticidade do ato qualitativo da interpretação, frente à vida e frente à arte.

Ao falarmos em interpretação, lembramo-nos de Jacques Lecoq ao afirmar que “a interpretação é o prolongamento de um ato criador” (LECOQ, 2010:44).

A interpretação apresenta-se como um meio de compreendermos diferentes linguagens de expressão. Exercemos nossa capacidade de interpretar a todo instante: quando vemos uma imagem de um anúncio de *marketing* ou quando observamos a postura corporal de um casal de namorados. Interpretamos as palavras organizadas em um texto poético e, ainda, quando as mesmas são lançadas em uma conversação. Interpretamos olhares, expressões, tons de voz, gestos, intenções...

O ato de interpretar questões cotidianas – compreendendo interpretar como *dar certo sentido a, entender, julgar*⁴⁸ – está relacionado a diversos fatores, tais como o juízo de valor – proveniente das regras sociais, educação familiar e religiosa, enfim, pelas vivências individuais; e, ainda, à tônica emocional que mais se aproxima do nosso estado de humor

⁴⁸Significado extraído do Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2001).

durante o tempo em que é realizada a leitura imagética – textual ou corporal– de determinado fato, obra ou ação.

Apesar de compor uma família advinda de uma mesma formação, aspectos da nossa identidade fazem com que o nosso diferencial se pronuncie e, portanto, dê origem a uma maneira singular de interpretar a ação, a palavra, o olhar e a arte. Ou seja, interpretamos de acordo com um referencial no qual acreditamos e nos identificamos.

Assim, a interpretação não ocorre de maneira homogênea entre os observadores de uma mesma ação, pois o observador tem a qualidade de interferir na ação decorrente. Isso se dá uma vez que cada observador realçará um ângulo elegido da ação, de acordo com sua criticidade, suas crenças, ou seja, de acordo com sua relação com o meio.

Ao se referir à interpretação do artista em cena, o ator/autor Jacques Lecoq (2010) declara que a crença ou a identificação com aquilo que será interpretado não é suficiente para interpretar, ao contrário, tal atitude contribuiria para uma tendência a empobrecer a atuação artística. Ele defende que para interpretar, de fato, é preciso ir além da cópia, da reprodução. Neste processo de interpretar, o autor aponta a necessidade do distanciamento do *eu*:

“O eu é sempre demais. É preciso ver como os seres e as coisas se movimentam e como eles se refletem em nós. [...] A pessoa se revelará a ela mesma em relação a esses apoios no mundo exterior” (LECOQ, 2010:45).

Nesse sentido, podemos frisar que os aspectos técnico-poéticos como, por exemplo, o uso dos elementos cênicos (figurino, iluminação, máscara, entre outros), como as dinâmicas de improvisação, representam ferramentas promotoras de um distanciamento do eu para a composição e emersão do corpo cênico.

A improvisação, prática comum, desde o *Movimento Judson Theater*, é um recurso muito usado nos processos de criação em dança, pois favorece a apropriação consciente do corpo, colocando-o em uma experiência de viver sua plenitude criativa e sagrada, compreendendo esta consciência enquanto uma dilatação do potencial que somos.

Durante as vivências de improvisação em dança é fato comum observarmos, de modo geral, três situações: 1- a ocorrência de uma movimentação desenfreada, em que os movimentos se manifestam numa sequência de energia explosiva (*fazer*); 2- a ocorrência de uma movimentação recatada, em que os movimentos se manifestam sem “cor”, percebe-se um distanciamento do intérprete em relação à proposta, que pode ser proveniente de um desconforto de qualquer ordem e que impede que o mergulho criativo aconteça de fato (*pseudofazer*); 3- a ocorrência de uma movimentação orgânica, cuja *nuance*, da pausa às explosões energéticas, carrega uma intensidade harmônica e criativa, capacitando o resgate de frases e células de movimentos (*fazer consciente / consciência dilatada*).

Esta consciência dilatada no ato improvisacional garante a harmonia razão/emoção, impedindo que fatores relacionados à pré-julgamentos interfiram no momento criativo e, ainda, permite que seja realizada a extração e reprodução de uma célula artística durante e/ou depois da experimentação criativa.

É, portanto, neste estado de *fazer consciente* que a interpretação acontece. Durante a improvisação não é necessário que o bailarino sinta sua própria natureza desnudada, afinal a improvisação pode ser inspirada também pela imaginação.

O estímulo à imaginação criativa passa pelo conhecimento e apropriação do território⁴⁹ corpo, para que ocorra, a partir daí, a *desterritorialização*. Este conceito proposto pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1988), refere-se à dinâmica de sair do território (do senso comum, do conhecido) e entrar em outro território (*reterritorialização*). Os autores defendem que estas ações acontecem de forma continuada:

“[...] não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, *desterritorialização*, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se *reterritorializar em outra parte*” (Deleuze no vídeo “*L’abécédair de Gilles Deleuze*”, filmado em 1988 por Claire Parnet. *Apud*: HAESBAERT, 2004:99).

⁴⁹O conceito geográfico de território, sob a luz da perspectiva integradora, indica que as relações de poder estão imbricadas nos segmentos sociais, políticos, naturais e culturais, estando o simbólico e o afetivo também retratados nesta relação (HAESBAERT, 2004).

Traduzindo este conceito para o processo criativo em dança, diríamos que é preciso retirar o foco de si mesmo, sair da zona de conforto no qual temos o arsenal daquilo que nos é familiar, sendo necessário, portanto, *desterritorializar-nos* para que o reencontro aconteça no campo da criação e atuação.

Podemos compreender a desterritorialização como sendo o ato de lançar-nos àquilo que ainda nos é desconhecido, disponibilizando-nos para sermos afetados por outras possibilidades criativas. Contudo, este processo não ocorre alienadamente, pois como o próprio Deleuze declara no texto supracitado, a desterritorialização ocorre com a intenção simultânea de se chegar, de se integrar a outro território. É uma ação continuada, portanto, que ocorre ao tomarmos os termos do ato da criação, o que representa o processo contínuo da saída do corpo cotidiano, copiador, automatizado, no sentido da transposição do corpo intérprete, criativo, cênico.

Este processo dinâmico não permite que o campo criativo seja definido, uma vez que é um *devenir*, sendo tecido na relação entre o intérprete e os elementos que ali se instalam.

Toda esta reflexão está presente (ou deveria estar) na atuação do intérprete. Anabel Andres, artista convidada para participar das entrevistas que fomentaram esta pesquisa, ao ser abordada sobre esta temática, revela-nos a sua consciência e aspiração em experienciar a verdadeira interpretação, como veremos a seguir no trecho transcrito a partir da sua fala:

A atuação do intérprete compreende um papel mais aberto que vai desde a criação até o estar em cena, aberto para a troca daquele momento, para as mudanças de direção que possam surgir eventualmente. Até para interpretar você precisa estar apropriado, precisa ter construído algo seu, precisa ter criado, precisa ser um pouco autor enquanto intérprete, você tem que ser autor/criador. Pra que a sua interpretação tenha um mínimo de verdade, um mínimo de verdade cênica, se é que posso chamar assim. Porque senão fica aquela coisa fake (falsa), não menosprezando, mas pensando na expressão “descolar”, nesse sentido que não achou ainda o seu lugar (Anabel Andreas, entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

Claramente o pensamento da artista comunga com aquele proposto, de que a interpretação é o prolongamento do ato criador, conforme citação anterior, em referência ao pensamento de Jacques Lecoq (2010).

Ademais, uma vez que o contexto a ser retratado em uma composição coreográfica não necessita ser a expressão do próprio artista, um retrato de si mesmo, o intérprete necessita disponibilizar-se e adentrar por outros caminhos nas artes, fundindo os conhecimentos plurais em sua singularidade.

A este pensamento nos lembramos, uma vez mais, de Isadora Duncan trilhando a sua arte dialogando com artistas do teatro, da literatura e das artes plásticas. Autodidata, Duncan não tinha a preocupação de codificar uma técnica, mas, fixou-se em seu maior sonho, a abertura de uma escola de dança onde pudesse experimentar junto às alunas o seu modo de conceber a dança. A diretriz das indagações e do trabalho de Isadora Duncan dá-se no âmbito do processo e não do produto final, visto que sua dança era nutrida com a liberdade, paixão e veracidade da vida, no ato de reinventá-la e retomá-la em todo e qualquer instante.

3.1.1 – Atuação Artístico-Pedagógica: Transdisciplinaridade

O conceito de transdisciplinaridade ainda é bastante presente nos bastidores e cenários dos diferentes âmbitos educacionais, tamanho o consenso sobre a sua importância no que se refere a uma proposta educativa atual, dinâmica e globalizadora.

Mas, como estaria sendo aplicada, de fato, a sua vivência nas diversas instituições de ensino contemporâneo além das escolas? Estaríamos nós, educadores, gestores, artistas, cidadãos, enfim, todos aqueles que compõem este lugar do saber/fazer e que o alimenta em uma relação de afetação mútua e ininterrupta, preparados e conscientes para tal vivência? Finalmente, como a dança encontra-se neste contexto?

Muitas são as questões que emergem dessa temática. Primeiramente, falar sobre transdisciplinaridade nos remete ao exercício de avançar limites, transpor suas margens e redescobrir o “lugar” de encontro em que há efervescência de sabores e saberes.

Apesar de suas particularidades, os saberes convergem-se e ramificam-se em uma grande teia, cujas intersecções e/ou justaposições promovem o hibridismo e, ainda, o fascínio àqueles que querem conhecê-lo, refleti-lo e revisitá-lo em sua manifestação dilatada.

Porém, a transdisciplinaridade vai além da junção, intersecção ou relação entre temas, estudos, ciências e artes. Ela corresponde ao ensino integrado onde se vivencia a interface das ciências e das artes em prol da formação, do desenvolvimento e da consolidação do caráter investigativo, crítico e devocional dos aprendizes.

Deste modo, acreditamos que o acolhimento dessa perspectiva da educação contemporânea passa pela compreensão, consciência e vivência, também dilatadas, do corpo. É no corpo e pelo corpo que se dá a manifestação potencial dos pensamentos e das virtudes. Também é no corpo e pelo corpo que encontramos caminhos, vias de expressão que comunicam e agem com o meio, com outros seres e com o Mistério. Portanto, é no corpo e pelo corpo que o processo artístico-pedagógico acontece: a educação de corpo inteiro contribui para a formação do cidadão autônomo, crítico e criativo.

Não há como tratar de dança sem refletir sobre o corpo e todo o arsenal que o compõe. As posturas, os gestos, as pausas e os movimentos deste lugar de potência chamado corpo, são manifestações da expressão e do conhecimento advindos da consciência de que não há *o corpo e o ser*, mas sim, o *ser*. Dilatando ainda mais a consciência, encontramos o *ser* em *devir*.

O pensamento ocidental sobre o corpo dualista e fragmentado advém de pensadores como Descartes e Sócrates, ao relacionarem as sensações, os sentimentos, os desejos enquanto elementos próprios do corpo e de caráter inferior. O pensamento liga-se à

alma como uma ponte até o Mistério. Desta maneira, temos o corpo perseguido e a alma enaltecida. Foi assim, por exemplo, na Idade Média, quando o corpo era visto como o reduto dos vícios, das impurezas, logo, associado ao pecado; e a alma, o reduto das virtudes, da perfeição e do divino.

Como não poderia deixar de ser, a dança foi demasiadamente perseguida, principalmente, pelas instituições religiosas. Sua presença atravessou milênios, manifestando-se no modo de vida de civilizações muito antigas, principalmente no ato de celebração da caça, da boa colheita, das manifestações da natureza e de suas forças ocultas.

O corpo, condenado; a dança, condenada. Na tentativa de sacralizar a dança e de controlar e conter a sua propagação, a Igreja desloca as manifestações populares – tidas como profanas, para dentro dos templos – passando a serem consideradas como sagradas.

Se falar do corpo é falar de dança e vice-versa, a relação do mundo ocidental com o corpo, ao persegui-lo e diminuí-lo em importância, igualmente será percebido com a dança, na medida em que era considerada como uma expressão artística marginal.

Muito pela influência do pensamento delsaritano⁵⁰, é que teremos algumas alterações no modo de ver e conhecer o corpo através da dança. À sua maneira, Delsarte defendeu e difundiu a conceituação do corpo uno, ainda na tentativa de romper com qualquer pensamento que contribuísse para a hierarquização corpo x alma. Como já vimos, suas ideias inspiraram muitos artistas da época.

Embora tenhamos passado por dois séculos desde Delsarte e as reflexões sobre o corpo tenham ganhado outras dimensões – seja pela perspectiva do pensamento arbóreo, como raiz-mãe, centralizadora e de estrutura verticalizada; seja pela perspectiva do pensamento rizomático, como raiz descentralizada, de estrutura horizontal e multifocal –

⁵⁰O francês Delsarte deixou-se influenciar pela cultura oriental ao pensar sobre a unidade do corpo (corpo-voz-mente-espírito). Seus estudos iniciaram-se por conta da perda da sua voz. A partir daí, obrigado a interromper sua carreira de artista, enveredou suas pesquisas para o estudo do gesto humano em diferentes situações emocionais.

ainda assim, somos surpreendidos ao constatar a fragmentação e a dualidade com que o corpo, a dança, a educação e a vida são tratados.

O século XXI, tido como o Século da Informação, permite-nos expandir nossas redes e nos conectar, literalmente, com um mundo globalizado, acompanhado da velocidade e da capacidade de mutação das informações. Portanto, este milênio vem se firmando como o tempo das reformulações de crenças, de ideais e de relações sociais.

A atual inversão de valores que descaracterizam o *ser* pelo *ter* destaca o corpo pelo viés da ascensão dos atributos físicos, na tentativa de reafirmar a sua eterna juventude, beleza e presteza. Tal ideal exacerba o culto ao corpo, cujos padrões de perfeição e beleza estão cada vez mais rígidos e extremistas, além de fortemente alicerçados no panorama do consumismo⁵¹.

Curiosamente, podemos observar e refletir sobre como algumas atitudes do comportamento cotidiano das pessoas refletem a dimensão de importância que este ideal atinge em suas vidas. Poderíamos ilustrar, citando a exposição provocada pelas centenas de imagens postadas nas redes sociais, muitas vezes com apelo erotizado, mostrando fragmentos do corpo, enquanto representações de um corpo perfeito.

Outro exemplo seria a criação de avatares, muito comum em variados tipos de jogos e redes de relacionamento. Em geral, a projeção do *ser* virtual é criada a partir da imagem do perfil físico idealizado (cor e tipo de cabelo; cor e formato dos olhos; estrutura física) e que, evidentemente, não corresponde à imagem corporal cotidiana. Atualmente, temos conhecimento da existência de concursos para eleger a personagem avatar mais bela, perfeita, sensual e moderna.

O que denotam tais atitudes? Seja como for, parecem-nos que os parâmetros atuais em relação à imagem corpórea sinalizam para o desejo de sua permanência, de

⁵¹Sobre o corpo, consultar o 1º capítulo da dissertação de mestrado defendida pelo IA/UNICAMP: AGG, Katia. *Contato, Técnica Energética e Improvisação: investigação na construção da personagem Marabá*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

acordo com os ideais de juventude, perfeição e beleza propagados. Paradoxalmente, tudo isso ocorre em meio à era da razão e da verdade científica que prega um ritmo de avanço frenético, nas áreas de robótica e demais tecnologias, incutindo ao corpo os sentidos de fugacidade e “descartabilidade”.

Vemos o corpo nesses contextos sendo o reflexo do meio, no qual não somente é parte, mas mantenedor ininterrupto da relação de afetação. Será o corpo belo, descartável, virtual, efêmero ou o corpo máquina, veloz, pragmático e superficial. Ou ainda, o corpo que nega aos apelos da matéria e condena-se como eterno pecador. Enfim, o que se evidencia nesses corpos? O que as atitudes corpóreas atuais indicam e denunciam? Onde se encontra a dança nisso tudo?

É fato que a dança não é a consoladora de todas as inquietações da natureza humana, porém, a sua inclusão como conhecimento competente na formação do cidadão é crucial devido ao seu importante papel frente a estas e tantas outras reflexões, expandindo a consciência do saber/fazer presente em todos os aspectos da vida.

A dança passa a assumir um papel importante na formação do indivíduo, afinal é pelo corpo que se aprende. É neste lugar de potência que a educação acontece. Sua proposta abrange um diálogo flexível e auspicioso, pois não pretende levar algo pronto e imposto para o aprendiz, mas sim partilhar, trocar experimentações sensório-motoras e culturais. O bailarino contemporâneo é o mediador desta ação educativa e, em nosso ponto de vista vem contribuindo muito bem em sua atuação social.

Assim, trabalhar a proposta da transdisciplinaridade na pedagogia do fazer artístico, considerando os receptores e mediadores deste *saber/fazer*, permite trazer toda essa gama da problemática das territorialidades e possibilita a migração do lugar comum

para lugares criativos, compreendendo os sentidos e sentimentos do contexto de que somos parte⁵². É justamente nesta tensão e conflito que a dança surge (Vianna, 1990).

Como visto, a reflexão sobre o papel atual do bailarino perpassa as relações educacionais e artísticas e denota sua importância na contemporaneidade. Nas páginas seguintes, prosseguiremos na busca pela compreensão deste território corpo que se revela, que se desterritorializa, que afeta e é afetado, que se reterritorializa, que se integra, partilha e... dança.

A dança é transformadora. Não foi à toa que ela sofreu perseguição no passado e foi marginalizada. A sua potencialidade é tamanha ao nos fazer ver, ouvir, degustar, sentir e comunicar com outros sentidos, com outras linguagens, com outros estados e, assim, pensarmos de corpo inteiro!

3.1.2 – O Intérprete Interativo

O século XXI põe em questão a tradição e entra num processo de demolição das referências. O mundo se banaliza e torna as relações superficiais na medida de um tempo roubado em função da produtividade. O artista entra no mesmo mecanismo perverso de ter que sobreviver a qualquer custo e isto, a meu ver, põe em desequilíbrio a relação artesanal que as artes cênicas têm com sua produção. Para entrar e pertencer à mecânica de um aparente mercado, o artista cênico mais reproduz fórmulas do que cria. Quando pretende criar, mais teoriza sobre o fazer do que se arremessa no risco da experimentação. E usa seu tempo mais para arquitetar mecanismos midiáticos de difusão de seu trabalho, do que pra arriscar cair no vazio da sala de trabalho, nas infinitas tentativas de se deparar com o ato de criar o inédito em si. Mas entre esta maioria, sempre existe um “peixe fora d’água”, que insiste em acreditar que para criar é preciso viver o tormento de exaustivamente tentar se expressar buscando a cumplicidade do compartilhamento, em um mundo que nos empurra, cada vez mais, para a solidão (Tiche Vianna em entrevista à autora, realizada em 14 de março de 2012).

É, portanto, em meio a este cenário atual, plural e multifacetado que compreendemos a atuação do bailarino, consciente da multiplicidade do saber/fazer no qual

⁵²Este pensamento vai ao encontro da proposta de “dança no contexto”, sugerido por Marques (2001), articulando as linguagens da dança ao meio e suas relações.

está inserido. Esta interpretação se traduz no nascimento de um perfil de bailarino que iremos denominar de Intérprete Interativo.

O vocábulo *interativo*⁵³ advém do prefixo *inter-* (no interior de dois/ entre/ no espaço de) e do adjetivo *ativo* (que se caracteriza pela ação, ou seja, pela capacidade de agir, de buscar).

Esses dois verbetes (*inter-* e *ativo*), podem aparentar certo antagonismo quando relacionamos o estado interiorizado e contemplativo – referente ao primeiro, a um estado de ação – referência ao segundo. Porém, acreditamos que, na atualidade, a origem motivadora do intérprete está na congruência desses estados.

Interativo é ser, portanto, um artesão do *saber/fazer*, é promover a ação reflexiva, vislumbrando a essência em meio ao caos que se instala no ato criativo. É ser o buscador que vai além, que transgride o momento *Desejo/Ação*, que faz da *Espera* um momento dinâmico, que vive a *Consagração* na autocriação dramatúrgica.

O intérprete interativo busca extrair da diversidade o substrato criativo para enfatizar, ampliar, transmutar sua corporeidade, pois compreende a necessidade do acolhimento das diversas referências advindas do entorno tanto quanto compreende a necessidade do desapego e do desprendimento de ideias pré-estabelecidas.

Nessa perspectiva, caracterizamos o perfil do intérprete da atualidade, sobretudo como agente disponível a interagir com diversos saberes e instrumentais do fazer artístico, contribuindo com o caminho cíclico desenhando pelas pegadas da investigação, da reflexão, do diálogo, da materialização e da ruptura, recriando o caminho com novas pegadas na medida em que investiga, reflete, dialoga, materializa e rompe...

Cremos que, ao desenvolver-se dentro dessa potencialidade criativa e interativa, sejam promovidas ao intérprete a autonomia e a qualidade necessárias para a revelação de um diferencial significativo em seu trabalho cênico.

⁵³ Fonte: Dicionário eletrônico de Língua Portuguesa Houaiss.

As margens que caracterizam as relações de cunho sociopolítico e cultural vêm se apresentando de maneira maleável, borrando seus limites e, assim, formatando outros contornos, cuja flexibilidade acarreta a ruptura de paradigmas para a emergência de outro referencial, ao pensarmos o relacionamento entre homem/ mulher, pais/ filhos, professor/ aluno... Com a arte não poderia ser diferente.

O papel desempenhado pelos agentes de uma companhia de dança, por exemplo, vem sendo modificados e as fronteiras entre bailarino e coreógrafo estão mais tênues, promovendo uma relação de maior parceria e entrosamento, em que por vezes o bailarino se torna cocriador.

Houve um tempo, não muito longínquo, em que a palavra do professor/coreógrafo era soberana e que a resposta a ela seria a reprodução do movimento esteticamente limpo e belo, sem questionamentos. Talvez, por conta desse fato, tenha ficado um rastro pejorativo no imaginário das pessoas onde por algum tempo era comum à ideia de que o bailarino não sabe falar; mas sabe dançar!

Klaus Vianna (1990) foi um revolucionário em vários aspectos artísticos. Aqui faremos menção a sua chamada reflexiva ao bailarino, para que este fosse um Bailarino-Cidadão. Ele defendia que o bailarino deveria ser mais participativo, inclusive politicamente, expressando-se no exercício da sua cidadania.

Klaus foi o precursor de uma nova relação professor-aluno, horizontalizando essa relação numa proposta de escuta, através das partilhas coletivas e improvisações. A escuta do próprio corpo fez com que estudos da Anatomia e da Cinesiologia, por exemplo, fizessem parte da busca por elementos mais orgânicos e, por consequência, de uma dança mais orgânica. A escuta do outro promoveu o jogo de *dançar com*, a atuação do bailarino como intérprete e como cocriador, ou seja, promoveu a reinvenção da experiência estética da dança.

No Brasil, a dança e sua geração de bailarinos dos anos 1970/80, detinha os papéis mais definidos em suas funções. Anabel Andres faz parte desta geração e relata certa dificuldade em usar a nomenclatura *coreógrafa* para si mesma, por não se ver como coreógrafa nos termos em que reconhece a atuação desse profissional no passado:

Então, eu sempre faço questão de esclarecer isso, se eu atuo como coreógrafa é nesse outro sentido mais, do que acontece agora, compartilhado, de criações coletivas. Porque, eu reconheço que existe um trabalho criador, um trabalho de organização de elementos, mas que não é como era naquele tempo em que eu comecei e que ficou muito forte essa imagem em mim, apesar de todas as discussões, apesar de todas as atualizações, de tudo que a gente vê. Eu gosto muito da ideia de concepção. [...] Como autora de uma concepção, criadora, agora o nome coreógrafa, eu sinto uma coisa reducionista... Eu não gosto... Não gosto desse termo (Anabel Andres em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

É fato que a palavra coreógrafo pode denotar a aura de um profissional que outrora era mais centralizador e atuava expressando movimentos a serem copiados pelos bailarinos. Atualmente, a construção coreográfica e o destrinchar dos sentidos que a compõe tende a ser mais compartilhada.

Ainda, que defendamos um trabalho cujas fronteiras entre coreógrafo e intérprete sejam diluídas, minimizadas, não podemos perder de vista o fato de que na contemporaneidade, existem inúmeras maneiras de exemplificar como ocorre este diálogo, esta parceria:

Olha, eu nunca trabalhei com improviso, com improvisação, nunca. Nem sei fazer isso. Qualquer jeito, maneiras, estilos de criar, você precisa da parceria, mesmo daquele jeito mais tradicional de “Olha, faça o que eu tô mandando você fazer”, mesmo assim, já é um trabalho de parceria, porque ele vai precisar de um intérprete pra fazer o que ele está pedindo, o que ele está mandando fazer. Isso pra mim já é parceria. O que ocorre comigo, é o seguinte, geralmente eu penso o movimento primeiro e passo para o intérprete. Aí o que ocorre? No caso seria esta a matriz, a fonte. Então, esse intérprete vai receber essa informação e vai fazer do jeito que ele compreendeu. Sempre é muito interessante do jeito que ele faz. Aí ele faz do jeito dele e me manda de volta, do que ele compreendeu daquilo. Aí, eu pego do que ele pegou de volta e vou fazer também do meu jeito, o que eu acho que tem que ser e mando pra ele de volta. Então, fica esse troca-troca aí e é assim que eu trabalho (Sandro Borelli, em entrevista realizada em 14 de janeiro de 2012).

Na Cia. Mariana Muniz o trabalho com os bailarinos se dá num regime de grande cumplicidade, construída pelo trabalho diário de aulas e ensaios, onde as

discussões sobre as escolhas poéticas e técnicas são parte fundamental do processo de criação (Mariana Muniz, em entrevista realizada em 14 de março de 2012).

Cocriador, com certeza. Acho que hoje em dia, o bailarino tem esse lugar do cocriador mesmo. Demorou a ter esse espaço, porque eram outras estruturas, porque o mundo era outro também, o entendimento de tudo era outro. Agora, cada vez mais é o coautor, eu vejo muito o bailarino autor, criador, enfim, tem uma parceira. O diretor é também o coautor, mas porque se reconhece esse lugar da necessidade de um olhar de fora que te dê a devolutiva e que esteja junto com você dentro ao mesmo tempo. Porque você, dentro de cena, é muito difícil você ter mesmo muitas vezes uma noção do todo, é bacana esse lugar do diretor, mas saindo daquele lugar rígido de um cara que decide, sabe tudo e cria tudo, e leva a fama, enfim, e todo mundo fica só de criado. Enfim, eu acho que esse lugar de cocriador está cada vez maior (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

Os relatos supracitados, extraídos das entrevistas que compõem essa pesquisa, sinalizam a pluralidade pela qual transita a relação intérprete/coreógrafo. cremos que seja aconselhável que o intérprete esteja sempre pronto para corresponder às exigências do diretor/coreógrafo, visto que ao adentrarmos em um campo de atuação em grupo, o querer comum é a prioridade e, ainda que as linhas de criação sigam direções divergentes, deve-se haver a sua convergência para este campo comum.

Acreditamos ainda que, mesmo inserido em um trabalho denominado de “mais tradicional”, cabe ao intérprete encontrar a melhor maneira de fazer emergir a autocriação, interagindo com o espaço criativo apresentado. Cabe a ele criar a sua linha de fuga, essa força, essa resistência que não diz respeito à oposição a algo, mas ao fato de ser possível reencontrar um meio, uma trajetória para recriar-se.

A divergência do perfil da direção/autoria, da mais flexível a mais autoritária, não deixa de representar uma oportunidade para desconectar-se de si mesmo e fazer das vias externas, um meio de eclodir expressões, dada a afetação recíproca que ocorre entre o meio interno e o externo. O intérprete interativo deve estar pronto para atuar em diferentes direções.

Da mesma maneira que a atuação do intérprete deve desenvolver seu caráter interativo, acreditamos na construção cênica de maneira igualmente interativa. Tal

construção almeja, não somente o entrosamento dos eixos que compõem a cena em uma dada harmonia, mas, a sua atuação conjunta na criação da corporeidade cênica. Encontramos aqui um dos princípios para a composição da máscara corporal.

3.2 – Considerações Sobre A Máscara Corporal E O Processo Criativo

Após tecermos alguns apontamentos sobre o modo com que vimos o perfil do bailarino contemporâneo, na ótica do intérprete interativo, intentaremos na sequência focalizar a relação da máscara corporal enquanto agente de força potencializadora do processo de criação. De que maneira ela o instrumentaliza? De que modo ela pode se apresentar na Dança da atualidade? De que maneira o corpo pode ser colocado em máscara? Como iremos compor este mascaramento?

Pra mim, o cênico pressupõe a presença física em ato diante da presença física em ato. Isto é a materialidade de um encontro. Não há nada mais material na cena do que o corpo físico dotado de energia cênica ou extracotidiana. Este é o elemento primeiro que estabelece contato com os olhos de quem vê a cena e os captura para compartilhar um fenômeno artístico. Um corpo cênico é uma composição e esta composição já é em si uma máscara. A questão é: que máscara eu quero compor e mostrar, que relações ela me oferece e em quais situações ela me coloca? Bem, se considero que o ator é o veículo da expressão teatral e que seu corpo é a materialidade da cena, é no encontro entre corpos que o teatro se dá. Então, todos os elementos cênicos (e não sei exatamente o que você chama de elementos cênicos) como espaço, ritmo, objetos, luz, som e silêncio, só se presentificam no encontro com o corpo do ator que deverá ser afetado por cada um destes elementos e reagir a esta afetação transformando-se através do movimento, do gesto, da ação, da diversidade rítmica, etc. O modo como ele se transforma atribui significado a cada coisa que é feita e ressignifica cada elemento que se presentifica. É aqui, neste ponto que a máscara corporal se constrói (Tiche Vianna, em entrevista realizada em 14 de março de 2012).

Os elementos atuam no corpo como provocadores do ato criativo, desenhando labirintos internos que nos possibilitam encontrar diferentes saídas para a manifestação da subjetividade do movimento.

A este olhar, propomos um entendimento da máscara corporal enquanto um caminho dramaturgico, considerando a dramaturgia enquanto a escrita coreográfica, que envolve a concepção da ideia, a escolha técnico/poética, o trabalho com os elementos em fluxo com o corpo e a elaboração da composição do corpo cênico, no processo criativo.

A dança trabalha por ela mesma [...] ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço, trabalha o tempo, trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo deste trabalho múltiplo, deste entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação (GATTI, 2005:58).

Sendo assim, a máscara corporal não seria somente uma parte, mas o próprio processo potencializado nas várias possibilidades de sua apresentação. Ela é busca, é processo, logo, é ação. A máscara corporal é uma tessitura dramaturgica que promove o afastamento do corpo cotidiano para a emersão do corpo cênico.

Para este fim, e uma vez que tenha sido feita a escolha da sua composição, faz-se necessário lançar-se às provocações que a máscara incita e traduzir essa relação de afetação, interior/exterior, em investigação corporal constante.

A expectativa da máscara corporal passa pelo princípio da interação, sendo por isso, um processo de investigação latente aos intérpretes interativos. A ânsia por sua tecedura, de uma maneira também intuitiva, conecta-se com a essência das máscaras ancestrais sagradas. Esta essência transmuta-se em outro tipo de mascaramento que se apresenta não somente pelo objeto máscara, mas que pode ser despontado na relação do corpo com outros elementos:

A primeira imagem que me vem são aquelas máscaras africanas. Que é uma história com o sagrado [...]. Que é representar de alguma maneira o divino. Que é tentar uma conexão com o que você não conhece e quer incorporar de alguma maneira ou quer se aproximar desse divino, desconhecido, invisível, impalpável. [...] Aí depois disso, como imagem de máscara mesmo, me vem muito sempre o corpo como um todo. É pensar que a máscara é um... Talvez, como eu vou colocar... Não é um vestir, mas é! É você incorporar um conceito qualquer, seja pra comunicar com o outro, seja para orar. Enfim, de algum jeito você está fazendo uma mediação de algo pra além de só estar expressando você, você está fazendo uma mediação de algo além daquela sua ideia, sua impressão, seu conceito (seu conceito tá lá também), mas é algo que você tem que incorporar

também de fora pra dentro (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).

Pensar a máscara corporal enquanto elemento dramático pertinente à Dança é instigante e provocador. Ainda mais se considerarmos que os trabalhos coreográficos com máscaras teatrais (Neutra, Expressiva, Abstrata)⁵⁴ ainda são bastante pontuais.

Traremos a seguir, uma indicação em potencial acerca das possibilidades de presentificação das máscaras corporais em dança, vislumbradas a partir da observação dos trabalhos coreográficos citados no Capítulo 2 e das informações coletadas em nossas entrevistas. Indicaremos, portanto, uma primeira classificação⁵⁵ das máscaras corporais na dança, enquanto elemento atuante no passado e na dança cênica da atualidade.

⁵⁴ Amaral (2002) classifica as máscaras de acordo com suas funções:

Máscara Neutra: sem expressão, branca. Proporciona que o ator entre no “vazio”, é o “ponto zero”, simbolizando o momento de energização e de escuta que antecede a ação, a criação. Representa um estado de pausa. Sua neutralidade é fugaz, pois mediante qualquer estímulo externo, a máscara reage e a neutralidade cessa.

Máscara Expressiva: assinala o personagem tipo, portanto, exige postura, gestos e movimentos próprios que comuniquem os estados de ânimo e o caráter da personagem em questão.

Máscara Abstrata: sua estrutura figura formas geométricas que não trazem alusão ao humano nem ao animal. Transcende formas conhecidas, leva o personagem para algo além das qualidades sociais. Neste tipo de máscara são *ênfatizados* o jogo de movimentos acrobáticos e as formas corporais abstratas.

⁵⁵ Acreditamos ainda, que o aprofundamento dessas classificações poderiam caracterizar motivos instigantes para pesquisas futuras.



FIGURA 30 e 31: Ballet da Cidade de São Paulo, *Lac*, de Sandro Borelli.

A) *Máscara corporal natural* – Presentifica-se cenicamente no próprio corpo, ou seja, sua composição é dada tendo o corpo como referencial. Os demais elementos cênicos dialogam com o corpo, ratificando a máscara construída *no* corpo e *pelo* corpo, na busca da harmonia da experiência estética. O aspecto essencial desta máscara corporal, é a busca de uma transformação corpórea macroperceptiva, através do próprio movimento, ou seja, na tessitura do potencializar das micropercepções.

Para Gil (2005) as micropercepções derivam do movimento interno, quase imperceptível ao olho nu. Porém, nesse movimento real e vital, peculiar a cada indivíduo, não se permite existir duas manifestações macroperceptivas iguais. Deste modo, podemos pensar no movimento cênico, da pausa ao jogo de improvisação e, constatar que toda e qualquer ação de cena se torna singular devido às micropercepções.

Nessa perspectiva, pensemos no *Movimento Judson* com seus experimentos de improvisação, provocando fissuras e desconstruindo paradigmas na busca de “viver” o *corpo sem órgãos*, ou seja, na busca por outra organicidade interna dos sentidos e das percepções do movimento, conectando-se à relação mútua entre micro/macropercepção.

No que compete à interpretação, Nijinsky representa a ruptura dos parâmetros convencionais aclamados no momento histórico em que viveu. Ele desbravou suas próprias zonas de fronteira vencendo sua personalidade introspectiva e fazendo emergir uma poética

singular, externando suas criações e despreocupando-se com possíveis polêmicas ou com os sentimentos que pudesse desencadear:

“Nijinsky entregou-se em uma maravilhosa performance como Petrushka. E de um jeito nunca visto antes. [...] Nijinsky parecia, de fato, uma marionete que tentava tornar-se humano⁵⁶” (Tradução livre de GREEN, SWAN, 1986:67).

Os vários relatos, a que temos acesso, sobre as *performances* de Nijinsky, caminham no mesmo sentido das palavras traduzidas dos autores Green e Swan (1986). Nijinsky exprimia uma forte presença cênica, ousada, delicada e verdadeira. Seus desdobramentos técnico/poéticos garantiam a singularidade da sua interpretação.

Entre tantas referências do passado, traremos novamente Isadora Duncan, que revelou estados intrínsecos à transparência da alma feminina, compreendendo que “[...] a dança, não é só parte que exprime a alma humana através do movimento, mas o fundamento de uma concepção completa de vida, mais livre, mais harmoniosa, mais natural” (DUNCAN, 1989:45).

Esse corpo *duncaniano* é um corpo de resistência, assemelhando-se ao corpo nu. No início do século XX, o ato de mostrar as pernas, como Duncan fazia, representava algo extremamente provocativo, semelhante à conotação de protesto social, dada na atualidade, pelo corpo nu. Tanto os tecidos transparentes e esvoaçantes quanto a túnica grega simbolizavam, na tecedura de suas tramas, um manifesto à doutrina dos espartilhos e àquilo que eles representavam à mulher, vislumbrando a possibilidade de negação e libertação àquele corpo idealizado e aprisionado.

Quando Isadora Duncan mostra uma corporeidade original e singular na dança, não se trata da revelação do corpo em uma nova roupagem representada pela vestimenta, por exemplo, mas da potencialidade corporal microperceptiva expressa na visão do macro, ou seja, dos movimentos que, enquanto extensões de intensidade das percepções corporais

⁵⁶*Nijinsky delivered a marvelous performance as Petrushka, but of a kind never seen before. [...] Nijinsky really looked like a puppet trying to become human* (GREEN, SWAN, 1986:67).

no encontro com os meios, interno e externo, se reimprimem poeticamente e sempre de diferentes maneiras.

Tiche Vianna ao ser questionada, em nossa entrevista, sobre a primeira imagem que lhe vem à mente ao tratarmos de máscara e dança, declarou: “*Corpo em movimento. Escolha dos movimentos. Dramaturgia do Corpo. Uma narrativa através do corpo numa relação com o espaço e com o tempo no desenvolvimento das intensidades*” (Tiche Vianna em entrevista realizada em 14 de março de 2012).

Sobre este mesmo questionamento, Sandro Borelli responde – “*a cara limpa*”:

Você cria outro tipo de máscara quando você tira. É como o nu, quando você diz: “Vou dançar nu”, você não deixa de estar sem figurino porque você está nu. Você está com um baita de um figurino também, mas é outro tipo de entendimento de figurino. [...] Então, quando você fala em máscara, essa máscara para mim é estar despido, é estar totalmente sem artefatos (Sandro Borelli em entrevista realizada em 14 de janeiro de 2012).

B) Máscara corporal concreta – Compreendemos esta classificação de máscara corporal como sendo aquela que apresenta uma visibilidade literal do mascarar.

Algumas vezes, podem se apresentar dificultando a execução dos movimentos da dança, se a eles creditarmos o interesse da progressão e da conquista espacial externa. Como nos exemplos de máscaras já comentadas no capítulo 2, o *Ballet Triádico*, do Bauhaus; *Parade*, dos *Ballets Russos*; ou ainda, *Cendrillon* e *Groosland*, de Maguy Marin⁵⁷:

Durante meu processo de estágio [na Cia. Maguy Marin] não cheguei a participar dos ensaios destas peças. Assisti a estreia de Cendrillon e fiquei bastante espantada com a qualidade técnica e a coragem dos bailarinos de “esconderem” seus rostos, a partir da radical e ousada utilização das máscaras pela coreógrafa (Mariana Muniz, em entrevista realizada em 08 de abril de 2012).

⁵⁷Imagens disponíveis no Capítulo 2.

A radical e ousada máscara de *Cendrillon*, a que se refere Mariana Muniz, faz-nos imaginar o controle técnico/poético que os intérpretes tiveram que estabelecer para exercer a sua interpretação. O mascaramento neste espetáculo é total, estendendo-se por todo o cenário, na representação de uma caixa de boneca gigante, onde também estão dispostos objetos cênicos de tamanho infantil, como um carrinho cor de rosa e objetos bem menores do que o tamanho normal dos intérpretes.

Temos em *Scenario* (1987), outro exemplo de máscara corporal concreta. A desconstrução e reformulação corpórea foram apresentadas no trabalho conjunto do coreógrafo Merce Cunningham, com a estilista japonesa Rei Kawakubo.

Essa obra traz a reflexão sobre um novo corpo contaminado pelo mundo. É inspirado em corpos extraídos das ruas, onde muitas formas estão acopladas ao corpo dos indivíduos em diversas situações cotidianas, a exemplo das mochilas e bebês nos *babyslings* (Santana, 2002).

Nesta proposta coreográfica foram utilizados volumes em algumas partes do corpo, texturizados por tecidos de listras ou xadrez nas combinações das cores branco/verde e branco/azul, ou ainda, inteiramente na cor preta ou vermelha. Estes figurinos preenchem o espaço, transformando-se nos próprios corpos.

Diante da rotunda e do linóleo brancos, o volume, as cores e as listras dos figurinos/corpos, foram intensificados pelas luzes fluorescentes, deixando tudo ainda mais surpreendente. Ainda segundo a autora, o diferencial nessa obra coreográfica está no fato de que os movimentos foram criados para aquelas vestimentas, algo diferente nas criações do coreógrafo. “*Cunningham utiliza malhas como vestimenta, pois o objetivo sempre foi o de observar o corpo para se ver a dança, já que é ali que ela se encontra*” (SANTANA, 2002:102).

Extraídas do *Ballet Petrushka*, as figuras 32 e 33 demonstram as máscaras Urso e Bode com Violino, que desumaniza o intérprete e humaniza a personagem, conferindo-lhe uma aparência distante da nossa realidade na criação de uma atmosfera fantasiosa e lúdica. Tais máscaras cabem aqui, como exemplos do que denominamos como máscara corporal concreta.



FIGURA 32: O Urso, Petrushka, 1911.



FIGURA 33: O Bode com Violino, Petrushka, 1911.

C) *Máscara corporal de transporte* – Nesta classificação incluímos as máscaras que se apresentam pela interface de um ou mais elementos cênicos e que se entremeia no corpo. Sua presença é mais subjetiva, por isso, nem sempre será reconhecida como uma máscara logo em um primeiro contato. Apresenta-se como forte referência em cena para a materialidade de uma imagem, ao compor e salientar uma atmosfera dentro da atmosfera cênica. Em seguida, se dilui, podendo ou não retornar ao longo da *performance*. Portanto, atribuímos à *máscara corporal de transporte* o princípio da impermanência.

Para exemplificar uma das possibilidades manifestadas em relação ao que propomos chamar de máscara corporal de transporte, recorreremos à Loie Fuller. Em suas Danças Serpentinadas, outro corpo toma forma, ao passo que o próprio corpo da bailarina é posto em segundo plano. Durante a dança ela fica em um estado “quase ausente⁵⁸”. A exaltação fica por conta de outra forma corpórea, neste caso, aquela desenhada pelo figurino e esculpida pela luz. Aqui o figurino apresenta-se como uma extensão do corpo. Luz e figurino dançam na composição desta máscara.

Outro exemplo nos é dado com o espetáculo *A Metamorfose* (2002). Sandro Borelli conta que fez uso de um casaco/sobretudo que transitava por entre os bailarinos, trazendo a imagem do espírito de Gregor Samsa, personagem principal da obra de Kafka:

⁵⁸Os profissionais do cinema fazem uso do termo *Espaço off / campo-extra*. Quando o corpo está presente e atua, entrando e saindo do campo visual registrado pelos olhos da lente. Por exemplo, a cena é de uma menina que vê seus pais dançando uma valsa. A câmera fecha o close na reação da criança e não na ação dos pais. Embora não esteja vendo o casal que dança, o espectador sente a presença, “vê” a dança através das sensações da criança. Outro exemplo a ser dado: um corpo que dança somente sob o strobo, continuará seu trajeto, mesmo quando não está sendo iluminado. O público acompanha o seu percurso e “vê” a sua dança, na presença e na ausência da luz (VERAS, Alexandre e BARDAWIL, Andrea. Oficina Corpo e Mídia. Dança em Foco/ 2008. SP: SESC Pinheiros, 19 de agosto de 2008 [comunicação viva]).

Na minha visão era mais simples. Eu pensei no Gregor Samsa, personagem principal da Metamorfose, que é o cara que acorda transformado em inseto, no caso em barata, e que aquele sobretudo, me lembra um pouco. Ele se movimentando lembra um pouco o inseto. Foi por isso, pensei que ficaria interessante esse figurino preto, não, era marrom, passando pelos bailarinos. Vai passar a impressão dele como espírito, que ele vem, agarra esse e tal e transforma o bailarino nesse personagem que é o Gregor Samsa, que é esse sobretudo. Foi assim, não pensei no que isso poderia gerar corporalmente, não. Foi um momento muito mais simples, onde eu cheguei, o de criar uma imagem. [Mas, se este casaco poderia ser uma máscara?] [...] talvez, nesse espetáculo, talvez um pouco, porque quando você estava com este sobretudo, o próprio intérprete, ele se sentia diferente, fatalmente... (Sandro Borelli em entrevista realizada em 14 de janeiro de 2012).



FIGURA 34: Cia. Borelli de Dança, *A Metamorfose*.
Intérprete: Marcos Abranches. Foto: Gal Oppido.

Em *MARABÁ!* (Agg, 2005), a máscara corporal de transporte apareceu em três momentos: no uso do cabelo que cobriu a face que representava o encontro da personagem em estado meditativo com o sagrado; no uso de um adereço para a cabeça – uma coroa natural – portal para a presença de outra personagem, a mãe de Marabá, presentificada no mundo dos sonhos da personagem principal e, por fim, no uso da pintura facial – ato libertadora personagem.



Figura 35: Laboratório de Pesquisa, *MARABÁ!* (2005). Foto: Dolores Biruel.

Apropriando-nos desse entendimento da máscara corporal de transporte, surge o exercício cênico *Aliança*. O desafio proposto neste exercício de criação se deu a partir da provocação dada pelo uso da saia e da luz negra, procurando-se harmonizar as diferentes forças que atuam no corpo, em momentos distintos, do cotidiano ao cênico.

3.3 – A Máscara Corporal No Processo Criativo Do Exercício Cênico *Aliança*

Neste subitem apresentamos alguns apontamentos do Laboratório Corporal motivado pelo exercício cênico *Aliança*, com o objetivo de melhor situar e esclarecer os aspectos que ainda não foram citados ao longo da tese, bem como melhor ilustrar as reflexões até aqui percorridas.

3.3.1 – Sobre Os Laboratórios Corporais (LabCor)

Ao longo do processo de pesquisa, foram realizados dois Laboratórios Corporais (LabCor 1 e LabCor 2). A idealização desses laboratórios teve como motivação a realização de um exercício cênico que fomentasse, por meio da partilha reflexiva e do processo de criação, a composição da máscara corporal enquanto um caminho dramático desbravador das potencialidades criativas e da interpretação cênica.

LABORATÓRIO CORPORAL 1 – Ocorreu no primeiro semestre de 2009, com a realização de dezesseis encontros, totalizando uma carga horária de 48h. Cada encontro semanal teve a duração de três horas. Seu objetivo principal foi o de destacar fluídos inspiradores para a reflexão, composição e experimentação da máscara corporal, para a elaboração poético/expressiva da personagem do exercício cênico *Aliança*. Para este fim, apropriamo-nos das leituras de livros e de reportagens de revistas, de filmes, das imagens de noivas e seus vestidos, além da aplicação de um pequeno questionário⁵⁹ para, aproximadamente, vinte mulheres de diferentes idades e estado civil. Esse arsenal reunido, sobre casamento, amor e sonho, foi discutido com Renata Leite, intérprete interativo do exercício cênico proposto, traçando um perfil para a personagem. Os centros expressivos foram ativados pela Técnica Energética, de acordo com o objetivo proposto em cada encontro.

⁵⁹O modelo do questionário aplicado durante o LabCor 1 encontra-se no Anexo 3.

LABORATÓRIO CORPORAL 2 – Também com encontros de três horas semanais, o LabCor 2 foi realizado no segundo semestre de 2010, totalizando dezesseis encontros com carga horária de 48h. Nesse momento, o objetivo foi o aprofundamento da composição da personagem: a intenção primeira foi a de observar diferentes pontos de vista sobre a mesma questão (o casamento), na tentativa de afastar as referências pessoais da intérprete e da autora, promovendo espaço e disponibilidade para que a personagem se apresentasse com seu olhar próprio. O aprofundamento da composição da Máscara Corporal se deu a partir da simbiose dos elementos cênicos eleitos no LabCor 1 – saia, banco e tecido, que foram reafirmando a sua presença em cada encontro, motivando as improvisações e definindo-se enquanto extensões do próprio corpo. O LabCor 2 foi marcado pela introdução da Luz Negra⁶⁰, conforme ilustra a Figura 37, em que são ilustradas quatro cenas coreográficas e a Figura 38, evidenciando um instante poético da luz negra.



FIGURA 36: *Aliança* (2010). Concepção: Katia Agg. Interprete: Renata Leite. Foto: Fernanda Gomes.

⁶⁰ A luz negra foi escolhida levando em consideração a experiência prévia da autora com este tipo de iluminação em trabalhos coreográficos junto a Cia. Éxciton, da Unesp – Rio Claro.

3.3.2 – Exercício Cênico *Aliança*



FIGURA 37: *Aliança*. Foto: Fernanda Gomes

Aliança é o nome do projeto coreográfico iniciado em 2000 e estruturado como um solo interpretado por Renata Leite, quando ainda era uma das alunas do curso de Dança Moderna e integrante do Grupo Arte Corpo Movimento⁶¹. Na ocasião, este trabalho coreográfico teve como primeira versão, um solo de curta duração (3'40''), com música de Bizet, *Habanera de Carmen*, apresentada em diversas Mostras de Dança nos municípios de Osasco e São Paulo.

A sinopse da personagem era a de uma nubente, abandonada no altar e que, desiludida, dá vazão a sua emoção ao dançar seu sonho e a sua dor. A coreografia transita entre o sonho e a realidade da personagem. A imagem criada na dramaturgia de *Aliança*, nessa primeira versão, foi rica e intensa. Assim, persistiu-se o desejo de retomada e aprofundamento deste projeto em outro momento, o que foi possível durante o percurso da pesquisa de doutoramento.

⁶¹ No período de 1999 a 2002, a autora atuou como diretora e coreógrafa do Grupo Arte Corpo Movimento, juntamente com Alessandra Gomes, que trabalhou em outros projetos coreográficos.

A proposta de *Aliança* adentrou esta pesquisa como parte integrante dos laboratórios, enquanto exercício cênico com o intuito de, como a própria nomenclatura sugere, exercitar o manuseio dos elementos cênicos enquanto possibilidade de descoberta e aperfeiçoamento no ato criativo. Buscamos pensar o processo sob a perspectiva da máscara corporal, analisando os aspectos facilitadores ou não, na composição cênica.

3.3.3- Características Gerais De *Aliança*

Motor: O Amor e A Loucura

Cortei o dedo quando você se foi e ainda não sarou, só quando você voltar meu amor, aí eu paro de sangrar – Rita Ribeiro em Cortei O Dedo.

Porque o amor é como o fogo, se rompe a chama, não há mais remédio – João Bosco em Das Dores De Oratórios.

Chakra: Cardíaco e Laríngeo

Mensagem: Podem tirar tudo de mim e, ainda assim, terei o sonho em meus braços.

Considerações sobre os Laboratórios Corporais 1 e 2: Uso dos princípios do Contato, Técnica Energética e Improvisação para a composição coreográfica; Estudo da Técnica Energética como recurso poético na construção da personagem; Estudo da luz negra (LabCor 2); Registro, por meio de desenhos, dos lugares imagéticos revelados durante o mergulho criativo; Participação permanente dos elementos cênicos elegidos (saia, banco e tecido) durante todo o processo de estudo da composição da Máscara Corporal.

Locais dos encontros: Sala de *Yoga* – casa da intérprete em Osasco/SP; Núcleo Artístico Pedro Costa/ SP; Teatro Grande Otelo em Osasco/ SP.

Ações gerais que compuseram os Laboratórios: 1) Reuniões sobre o projeto; 2) Pesquisa do projeto e organização do Laboratório; 3) Levantamento de textos, livros, músicas, vestimentas e acessórios para os encontros; 4) Solicitação e montagem da luz negra; 5) Montagem do Diário de Criação; 6) Confeção da saia; 7) Encontros prático-reflexivos; 8) Encontro Aberto I: Convidamos pessoas conhecidas para participar do encontro e conversar sobre a proposta; 9) Encontro Aberto II: Apresentação do processo criativo no Núcleo Artístico Pedro Costa/SP; 10) Encontro Aberto III: Apresentação fechada do processo criativo para registro fotográfico e videográfico.

3.3.4 - Composição Da Máscara Corporal Em *Aliança*

O processo dramatúrgico instaurado em caráter experimental para o exercício cênico *Aliança*, foi motivado essencialmente pela luz negra e pelo figurino, simbolizado pela saia.

Com o intuito de dar ao corpo um figurino com capacidade de neutralidade, algo que fosse básico e que remetesse ao corpo despido de apetrechos, foi escolhido um *short* e um corpete (algumas vezes substituído por um top), de cor natural. Com essa composição, a imagem assemelha-se a um corpo nu, tal qual uma tela em branco no qual a cada interação dada pelo movimento, pela luz ou por outro elemento, temos outras cores, texturas e intenções para a tela/corpo.

A ideia da tela/corpo não remete a um espaço vazio, inerte, mas sim, a um lugar pleno de devires, dinâmico, onde tudo já está dado, bastando incitar e experienciar algumas possibilidades que evoquem a desterritorialização do corpo cotidiano, desprendendo-o dos referenciais seguros e conhecidos, para que haja a reterritorialização, dada pelo corpo cênico.

Desse modo, o figurino básico também possibilitou que outros elementos (no caso, a luz negra, a saia e o tecido vermelho) fossem a ele sobrepostos, interagindo na

tela/corpo em uma relação contínua de afetações com o propósito de manifestar o corpo cênico, a partir da suspensão da *persona* da intérprete.

Um dos elementos que desempenhou com propriedade, e de maneira análoga à máscara, a função de promoção desse espaço, desse silêncio entre a personagem e a intérprete foi, essencialmente, a saia.

Símbolo da feminilidade e da erotização que o homem projeta na mulher, a saia é uma vestimenta que ganhou, ao longo dos séculos, inúmeras variações, quase sempre, sob a perspectiva do olhar masculino em relação à mulher.

Ximenes (2009), a partir de estudos sobre variados aspectos da vestimenta feminina no século XIX, conta-nos que no cenário oitocentista, a produção da vestimenta feminina estava focada no investimento de despertar o desejo nos homens e, assim, através do bom gosto, da beleza e da luxúria ostentada em suas vestimentas, conseguir um pretendente para desposar-se. Por outro lado, as damas que já eram casadas produziam-se com esmero para valorizar e notificar o poder social e financeiro do marido.

Outra curiosidade, ainda destacada pela autora, é a relação da vestimenta, seja ela feminina ou masculina, enquanto representação da função social vivida pelo homem e pela mulher nesse período. Os homens vestiam peças mais soltas que promoviam o movimento livre e confortável, de acordo com seu papel junto à sociedade; já as mulheres:

“[...] estavam em dupla prisão: ficavam trancadas em um espaço privado e, também, em suas roupas, verdadeiras embalagens de tortura, cujo exemplo mais significativo é a roupa interna, composta por espartilho e saiotas” (XIMENES, 2009: 42).

O corpo da mulher era esculpido pela roupa. Esta, por sua vez, era criada pelo olhar masculino que, portanto, valorizava os atributos que os homens projetavam na mulher. A saia, por exemplo, teve diversos tipos de armações, pois o volume destacava o quadril, que era a referência da feminilidade e da sensualidade das mulheres. Estas armações estão registradas no quadro a seguir, inspirado nas informações extraídas de Ximenes (2009):

PERÍODO	CONSIDERAÇÕES	IMAGENS ⁶²
1830/1850	No Romantismo as saias tinham várias camadas de anáguas.	 Extraída de: www.modadesubculturas.blogspot.com
1850	A crinolina, armação em formato de gaiola, ocupa o espaço das anáguas.	 Extraída de: www.modadesubculturas.blogspot.com
1860	O volume desloca-se para as nádegas, com as chamadas anquinhas.	 Extraída de: www.modafeminina.com.br
1870/1880	Os babados e enormes laços tomam o lugar das anquinhas e mantêm o volume nas nádegas.	 Extraída de: www.modaspot.brasil.com.br

FIGURA 38: Variações das armações das saias no século XIX.

⁶² As imagens apresentadas no Quadro 1 foram extraídas de *sites* de moda que não citam as suas fontes.

A pesquisa realizada sobre a saia colaborou com o exercício cênico *Aliança*, uma vez que pudemos observar que, analogamente, estas mesmas relações estão projetadas nos vestidos de noiva. Simbolicamente, as tramas esculpidas nos mais diversos modelos dos vestidos de noiva, reafirmam a atmosfera em que o sonho, o encantamento, a beleza, o luxo, a sensualidade e o poder, aproximam-se daquilo que se tem enquanto ideal feminino.

Na realidade, a saia utilizada pela personagem nubente em *Aliança* é um saiote, o que nos permite criar a imagem de algo verdadeiramente íntimo da personagem, como uma visão de raios-X. Aqui, mostrasse imprescindível a dissipação da aura voluptuosa ostentada pelo signo *vestido de noiva*, para uma correspondência do seu avesso, presentificando o conflito estabelecido na relação da personagem com o arquétipo feminino, diante do acontecimento do casamento.

A saia também fomenta o trabalho coreográfico *2Mundos*⁶³ (2011) de Mariana Muniz, apresentando uma versatilidade que permite à interprete construir uma corporeidade singular ao interar-se das afetações provenientes do encontro entre figurino e corpo, potencializando o foco da expressividade das mãos, conforme apontamento da artista em entrevista, quando diz “*Em 2Mundos minha roupa serviu de máscara para que minhas mãos fossem protagonistas das ações*”. A artista vincula a máscara “[...] à necessidade de tornar concretas as visões interiores da imaginação” (Mariana Muniz em entrevista realizada em 08 de abril de 2012).

Soares e Ximenes (2007) retratam, no artigo *A influência do figurino na dança*, a influência da vestimenta no processo criativo de *As Troianas*⁶⁴. A presença da figurinista durante o processo de criação coreográfica foi essencial para um princípio colaborativo. Igualmente, a presença de figurinos pilotos como parte integrante dos laboratórios de pesquisa, trouxe outros referenciais para a corporeidade das personagens e, por sua vez,

⁶³ Ver Figura 45. *2Mundos* (2011) – Concepção, interpretação e dramaturgia: Mariana Muniz. Direção de Claudio Gimenez. Supervisão Geral de Eduardo Tolentino de Araújo. Figurino: Tânia Marcondes.

⁶⁴ *As Troianas* (2007), de Eurípedes. Grupo AR Cênico. Adaptação, Concepção Coreográfica e Direção: Marília Vieira Soares. Figurino: Maria Alice Ximenes.

esses pilotos sofreram transformações, recebidas do fluxo de afetação dos movimentos e das intenções das personagens, até a culminância daquele que seria o figurino final, pronto para a cena.

Durante esses laboratórios todo o trabalho era realizado junto, não havia um trabalho isolado; o nascimento de cada figurino tinha que ser carregado da essência do movimento, da emoção juntando-se à da beleza plástica e que dependendo da forma ou tecido sobre o corpo, os bailarinos tinham uma proposta de desenhar junto o figurino com seus movimentos (SOARES, XIMENES, 2007:613).

Ainda na proposta desse espetáculo, foi criado um figurino básico (malha marrom), para que fosse atendida a necessidade da montagem e desmontagem dos figurinos em cena. Assim, a malha fez o papel de figurino secundário, não afetando o figurino principal.

Outro importante elemento que participou da composição da Máscara Corporal no exercício cênico *Aliança* foi a luz negra. Aqui, a opção foi a de utilizar a luz em algumas cenas coreográficas, como veremos adiante, permitindo que o corpo fosse por ela afetado, na representação do mundo dos sonhos, pelo qual a personagem nubente divagava.

O princípio da luz negra ou violeta é o mesmo da lâmpada fluorescente, com a diferença na emissão da luz. No caso das lâmpadas fluorescentes, elas precisam converter a energia das ondas ultravioletas em luz visível. Para isso, fazem uso dos fosforosos, substâncias que tem a capacidade de fluorescer quando expostas à luz. Neste tipo de lâmpada, o fósforo emite a luz branca que podemos ver.

Já na luz negra ocorre basicamente o mesmo princípio acima relatado, porém a ocorrência do bloqueio de grande parte das ondas ultravioletas promove a emissão da luz visível com pequena propagação, ocorrendo a reação da luz emitida com os fosforosos presentes no ambiente⁶⁵.

⁶⁵ Sobre o assunto consultar o site < <http://ciencia.hsw.uol.com.br/luz-negra.htm>>.

Portanto, a luz negra ou violeta é um tipo de iluminação que destaca a cor branca e as cores fluorescentes. A cor preta não brilha sob a sua exposição porque os pigmentos escuros absorvem a luz ultravioleta.

Assim, a luz violeta tem a propriedade de tornar visível o invisível, de destacar um objeto, separando-o do todo. É um recurso que pode se estender sobre a poética da cena que, dependendo da proposta, exigirá um ambiente totalmente vedado da entrada de qualquer outro tipo de iluminação para um melhor efeito desse tipo de luz.

A atuação com luz negra exige um conhecimento detalhado do espaço, pois com o ambiente pouco iluminado, a visão fica limitada. Assim, o estado de atenção exigido é total. Quanto ao movimento, é necessário um estudo minucioso da sua qualidade e da sua trajetória espaço-temporal, evitando que a parte iluminada seja ofuscada ou que sofra interferência da silhueta da parte corporal ou de outro corpo não iluminado (quando não for esse o efeito desejado).

O efeito da luz negra possibilita que o corpo dance em um estado de quase ausência. O corpo todo dança, é fato, mas, aos olhos da plateia destacam-se somente partes do corpo ou objetos que ganham vida e dançam enquanto cenário ou ainda, enquanto prolongamentos corpóreos.

Este elemento é um interessante recurso experimental, no qual podemos brincar com a dança das partes do corpo, por exemplo, ou ainda, criar cenários, personagens sobrenaturais. A luz negra nos permite uma infinidade de possibilidades cênicas, expondo o corpo de uma maneira diferenciada.

Na escuridão do palco, o referencial do bailarino (que normalmente usa uma meia-calça fina de cor preta cobrindo toda a cabeça sob um capuz também preto) é a própria luz negra e aquilo que ela reflete no cenário. É interessante o fato de que não é possível para o intérprete saber qual é a imagem que realmente chega até a plateia.

A Cia. Éxciton⁶⁶ apresenta experimentações com luz negra como uma das marcas do seu trabalho artístico. Atualmente, o grupo alterna ano a ano a criação de espetáculo com luz negra. *Surpresas* (1994), uma cena coreográfica realizada com luz negra e presente no espetáculo *Enigma Reto, Enigma Redondo* da Cia., apresenta um corpo vestido todo de branco e que ao som do *blues*, realiza um *strip-tease*. A brincadeira se instala quando cada parte do corpo “desaparece”, conforme as vestes são despidas.

Embora fosse uma coreografia estruturada, cada apresentação despertava no público, mesmo naqueles que já conheciam o espetáculo, uma curiosidade natural para saber qual integrante havia interpretado aquela cena. Interessantemente, a cena coreográfica tinha sempre a mesma intérprete.

As suposições levantadas pelo público em saber qual intérprete estaria por detrás daquele corpo em cena, elucidam o quanto a corporeidade é modificada na presença da luz, bem como o quanto, com ela, se instaura a dramaturgia da Máscara Corporal.

A luz negra ou violeta, também adentrou o processo de *Aliança* no LabCor 2, com a ideia de focar a simbiose corpo/figurino/luz, representando a exaltação do sonho materializado pela saia. O corpo ficou na penumbra: era possível vê-lo, portanto, ele se fazia presente através da exposição da sua silhueta. Entretanto, a sua presença ficou em um segundo plano, em que a saia e sua simbologia era o motivo de destaque.

Estudo, silêncio, atenção, acuidade visual, excelente noção espacial. Somado a tudo isso, fez-se necessário o desprendimento para que o corpo dançasse sem que fosse o foco de destaque. Portanto, nesta *quase ausência* do corpo, ocorreu a imersão e a suspensão em sua máscara corporal.

⁶⁶Grupo de dança oficial da Universidade Estadual Paulista, criado em 1993 e ainda ativo em suas atividades, está instalado no campus universitário da UNESP de Rio Claro, Departamento de Educação Física. A autora foi uma das integrantes fundadoras da Cia. Éxciton, permanecendo no grupo por cinco anos.

“Naturalmente a forma do objeto no espaço se modifica com o corpo e, consequentemente, o corpo se modifica com o objeto vestível e não há uma real separação entre espaço, corpo movimento e figurino; todos fazem parte de uma mesma energia” (SOARES, XIMENES, 2007: 613).

3.3.5 - Motores Técnico/Poéticos



FIGURAS 39 e 40: *Aliança* (2010). Foto de Fernanda Gomes.

A proposta dessas práticas corporais não compreende a sistematização metodológica para a criação em dança. Não existe aqui a proposta de sistematizar a prática em Máscara Corporal.

Na verdade, temos o propósito de tecer, por meio da experimentação, a reflexão sobre um possível caminho dramático, a partir da proposição da máscara corporal.

Assim, os motores técnico/poéticos podem ser caracterizados como o conjunto de práticas que, a partir da sua eleição e do seu encadeamento, promoveram o sustentáculo do momento criativo. Configurou-se, deste modo, a reterritorialização dos agentes desse processo investigativo – autora e intérprete interativo – no *lugar* de encontro com *Aliança*.

Ao considerarmos as técnicas corporais vivenciadas pela intérprete ao longo da sua instalação na dança – técnicas estas que passam pelo *Ballet*, pela Dança Moderna e *Yoga*, e também pela autora – técnica do *Ballet*, Dança Moderna e Contato Improvisação, procuramos incitar um desvio na mecanicidade instituída no nosso corpo adaptado a sua zona de conforto.

Portanto, nos desterritorializamos quando nos ofertamos a um estado de suspensão promovido pela investigação da máscara corporal, enquanto um *lugar criativo*.

A intencionalidade desta ruptura das referências já conhecidas foi enveredada pelas práticas técnico/poéticas inspiradas na Técnica Energética (TE), em que o princípio da prática da improvisação é inerente.

A Técnica Energética (TE) tema de pesquisa da professora Dra. Marília Vieira Soares (IA/Unicamp), é uma técnica corporal sistematizada para o intérprete a partir do estudo do Método Energético (método de direção teatral proposto pelo Prof. Dr. Miroel Silveira – ECA/USP):

Trata-se da utilização dos centros energéticos do corpo humano – os chakras – no desempenho do ator/dançarino. Utilizam-se dois sub-chakras: pés e joelhos, e sete chakras principais: Básico, Plexo-Solar, Sub-Plexo Solar, cardíaco, Laríngeo, Terceira Visão e Coronário (SOARES, XIMENES, 2007: 610-611).

Dessa maneira, a instalação do *chakra* expressivo era realizada sempre no início dos encontros dos Laboratórios Corporais, definido de acordo com o motor da poética do dia:

A T.E. dirige-se não só ao mundo exterior e a relação do indivíduo com os espaços externos, mas também à aquisição e manutenção dos espaços internos, a boa utilização da energia vital e a consequente boa disposição para o diálogo total, predispondo a memória corporal a serviço da criatividade (SOARES, 2000: 17-18).

Neste campo de atuação criativa, faz-se necessário o estímulo dos canais perceptivos auditivo, sinestésico e visual. Desta maneira, variados estímulos – como os textos, imagens, filmes, música, além dos elementos de cena já expostos anteriormente, impulsionaram as práticas técnico-poéticas, fomentando o exercício da criação em *Aliança*.

Quanto à escolha da sonoridade do exercício cênico aqui relatado, houve uma inclinação poética natural ao silêncio e aos sons naturais do ambiente – o som do banco em contato com o chão, o riso, os murmúrios, o grito interrompido, a respiração ofegante...

Embora algumas imagens tivessem sonoridade, nem sempre elas se materializavam. Preferimos desta forma, não promover um recorte para a sonoplastia de *Aliança*, permitindo que a cada prática deste exercício a manifestação sonora pudesse eclodir em uma correspondência natural e intuitiva da expressividade da personagem:

“O som é a presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue” (WISNIK, 1989:18).

3.3.6 - Diário De Criação

O diário de criação é uma ferramenta muito utilizada pelos intérpretes interativos da atualidade. Personalizado ou um simples bloco de anotações, ele representa um fiel retrato das angústias, das reflexões, das alegrias e das descobertas que compõem o processo.

Miller (2007) revela que a escrita passou a fazer parte do seu processo criativo e que, muitas vezes, durante seus laboratórios de pesquisa, mesmo após fazer o aquecimento

corporal, entregava-se exclusivamente à escrita do seu diário. As anotações são livres, podendo exprimir toda e qualquer ideia e reflexões sobre a prática.

Assim, o seu uso no exercício cênico *Aliança*, não foi diferente: enquanto um instrumento fomentador da tessitura criativa possibilitou a abertura de um canal de diálogo a mais entre a autora/diretora e a intérprete interativa, revelou problematizações e, ainda, destacou o crivo norteador do trabalho quando tudo parecia estar demasiadamente caótico ou mesmo estagnado.

O registro escrito complementa os registros videográficos e fotográficos. Esse material deve ter seu feitiço incentivado, assim como deve ser revisitado durante todo o processo de criação.

Porém, até que se torne um hábito, é normal que encontremos certa resistência para a sua realização. Um dos maiores equívocos, no nosso entendimento, é deixar o preenchimento do diário para dias depois do encontro criativo. Certamente, a rotina cotidiana será a desculpa perfeita para o “não tive tempo”. E, principalmente, as provocações despertadas pela efervescência criativa poderão ser moldadas pela razão e, até mesmo, poderão ser esquecidas.

Vale reservar alguns minutos a serem dedicados para o preenchimento do relato no diário de criação, dentro do total de horas destinadas ao laboratório diário e, ainda, não se deixar vencer pelo cansaço físico do encontro nem deixar que algo interrompa este momento. Afinal, ele não deve ser considerado uma parte opcional ou descartável do laboratório, pois representa o mesmo grau de importância da pesquisa corporal.

Outros diferenciais adentraram na criação do diário do exercício cênico *Aliança*, foram eles: uma pequena sinopse do encontro criativo, com diretrizes pré-estabelecidas⁶⁷ e o registro de desenhos.

⁶⁷ O modelo desta sinopse está disponível no Anexo 4.

Uma das nossas entrevistadas, a intérprete e coreógrafa Mariana Muniz, menciona na passagem de um dos seus relatos publicados há alguns anos, como a prática de registro está incorporada ao seu processo de criação:

Tenho como prática, durante os meus processos de criação, o hábito de anotar e descrever as minhas descobertas de movimentos e de utilização do espaço cênico. Faço desenhos e comentários sobre os mesmos, os quais me ajudam a ter clareza sobre o sentido e a direção do trabalho (MUNIZ, 2006:58).

Os desenhos compreendem uma das manifestações artísticas mais antigas que se tem registro. Um dos exemplos que poderíamos citar seria o desenho das pinturas rupestres encontradas nas cavernas francesas, como citado no Capítulo 1:

“Contemplar e pensar o movimento no desenho é falar de refletir sobre o processo, é entender a expressão no desenho” (BECK, 2010:8).

O objetivo do desenho como parte do diário de criação deve ser o resgate da imagem mais significativa ao longo da vivência improvisacional do laboratório. Metaforicamente, corresponde a um salto projetado para um patamar acima da cena vivenciada, na observação do corpo dançante nas coordenadas tempo/espaço, para que então, sejam resgatadas as percepções diluídas nesse momento de atuação cênica.

Esse distanciamento requer uma consciência dilatada e expandida, para que seja promovido o apontamento daquela imagem que essencializa a cena coreográfica. Coincidentemente, quando pudemos unir nos laboratórios a presença da fotógrafa, foi surpreendente notar que, mesmo sem informações prévias, muitas dessas imagens elegidas, tanto pela intérprete quanto pela autora, foram destacadas pelo olhar fotográfico, conforme ilustrado nas imagens a seguir, e apresentados conjuntamente com os desenhos e, ainda, com alguns trechos dos diários de criação:



FIGURA 41: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.



FIGURA 42: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.

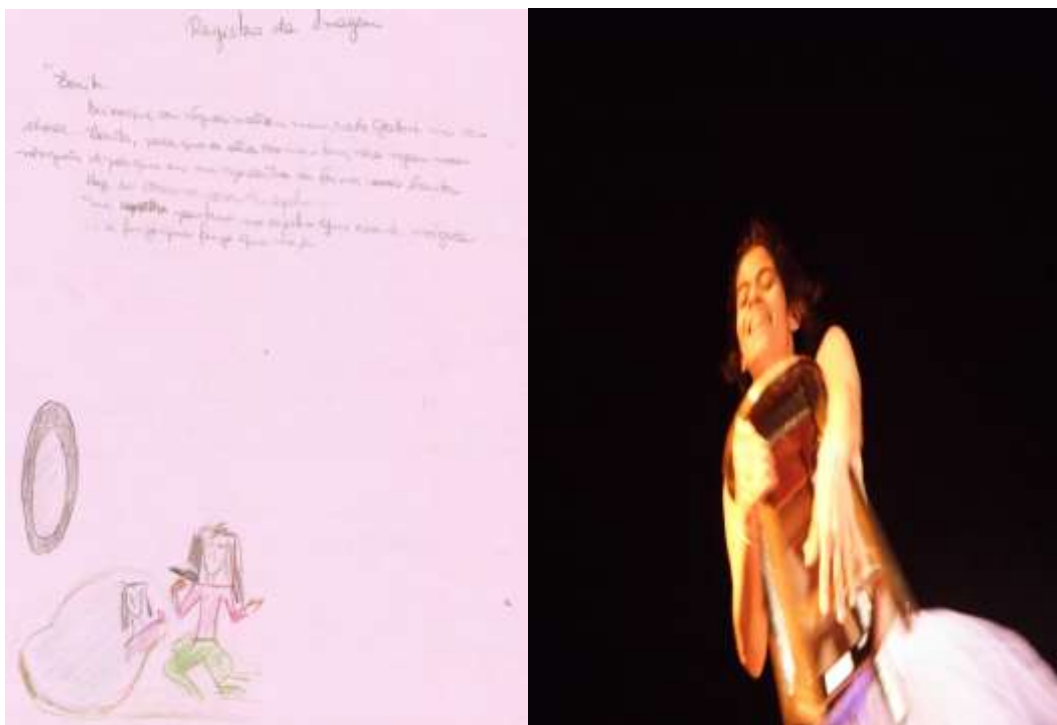


FIGURA 43: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho do Diário de criação.

“Música ‘A Mais Bonita’ – Chico Buarque. Essa música ficou martelando na minha cabeça durante um tempo da improvisação, quando a energia expressiva saía pelo cardíaco”.

& Não solidão, hoje, não quero me retocar

Nesse salão de tristeza onde as outras penteiam mágoas

Deixo que as águas invadam meu rosto

gosto de me ver chorar

Finjo que estão me vendo

Eu preciso me mostrar

Bonita, para que os olhos do meu bem

não olhem mais ninguém

quando eu me revelar

da forma mais bonita [...].

Hoje eu arrasei na casa do espelho [...]

e finjo que finjo que não sei... &



FIGURA 46: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes.

“A luz negra: A quase ausência do corpo e o sonho gritaram através do símbolo da saia que surgiu única, iluminada, energizada e dançante. O corpo dançou sempre presente na sua quase ausência; o sonho infiltrou-se nos poros de todo o corpo, este que ficou em segundo plano, permitiu ao sonho tornar-se maior, tornar-se o próprio corpo. E o sonho dançou...”



FIGURA 47: *Aliança* (2010). Desenho extraído do diário de criação.



FIGURA 48: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.



FIGURA 49: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.



FIGURA 50: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.

Com o uso das máscaras, damos forma aos nossos sonhos, medos e fantasias. Trabalhando com elas, construímos pontes dimensionais, estendemos nossos limites e reconhecendo através dos espíritos exteriores os que habitam em nosso interior. Dando forma ao desconhecido, estamos retratando nossos medos, possibilitando assim, um maior aprendizado sobre nossas emoções. (VOLPATTO, 2006: 1)

Tomando as palavras da autora, vemos a máscara corporal instrumentalizando significativamente o processo de criação, contribuindo para a exposição de um “eu” diferente de si mesmo.

Na dança, este impulso (de representar a si mesmo) também é presente e constante. A investigação do intérprete interativo deve passar pela consciência dilatada de si mesmo e do entorno, compreendendo os aspectos múltiplos que muitas vezes o desencorajam a seguir em frente.

Na compreensão dos bloqueios, do encorajamento existente, é possível encontrarmos impulsos, as alavancas necessárias para persistirmos na criação. Altos e baixos do processo criativo são nutridos pelos anseios de satisfação e insatisfação que se mesclam, em uma constante cobrança de sermos bons, belos e perfeitos!

Uma imagem... Imagem como aquela da unidade das coisas estampada no espetáculo *Wabi Sabi*, e nós despertamos para a compreensão de que somos um ser, em meio a muitos outros, singularmente perfeitos em nossa imperfeição. Este passo consciente é como o som de um clarim a ressoar quando descobrimos que o que realmente importa é a busca contínua da desconstrução do belo que denota um vazio em sua forma. Somente esta consciência nos fará seguir adiante, rumo ao encontro de uma reconstrução cênica que passa, além de outros fatores, pela centralização e domínio das emoções.

Godoy (2003) enfatiza que o ator/intérprete deve saber demarcar muito bem a força da personagem, tendo o controle da situação enquanto profissional que utiliza máscaras para representar papéis. Quando as tira, continua sendo ele mesmo. É preciso saber administrar as emoções, reconhecendo-as enquanto elementos que constituem uma poética corpórea.

A autora ainda nos faz recordar que a partir das bases orgânicas, o intérprete pode desenvolver a habilidade de explorar e comunicar emoções. A respiração é um exemplo, conforme nos mostram vários autores das artes da cena.

A máscara transforma a respiração e, neste transformar ocorre à expansão dos espaços internos que, por sua vez, dominam o corpo, expandindo-o e revelando-o em outro corpo, potencializando seus sentidos e expressões.

Essa é uma ação que provoca a travessia para além das referências preexistentes no corpo. Portanto, no momento da criação, o desejável, não é necessariamente o aceito nem o automatizado. Daí o processo criativo ser paradoxalmente instigante e assustador:

Eu comecei a gostar mais do processo [...]. Mais do que quando ia pra cena, aliás, eu sou assim até hoje, eu curto mais o processo de criação. Que é o envolvimento, que é onde tudo vale, você se alimenta de tudo e essa questão de ética não conta, sabe, ética, moral, então, isso aí é muito interessante no processo de criação (Sandro Borelli em entrevista realizada em 14 de janeiro de 2012).

Nesse sentido, há uma importante conexão com o mascaramento corporal, no sentido de alicerçar o uso das emoções para o benefício daquilo que se quer expressar, beneficiando o aprimoramento do trabalho técnico/poético.

Acreditamos que, com a apresentação deste panorama, seria possível ilustrar o considerável valor da experimentação de novos desafios a partir da multiplicidade artística àqueles que procuram a oportunidade de partilhar suas dúvidas, suas descobertas e seus sonhos:

Lidar com a máscara é considerar o outro. É considerar toda a sua teceitura. Um ser mesmo. Um sentido que é muito maior. Tem que ter muito cuidado quanto ao uso de máscara. Pra não ficar neste lugar do artifício, mesmo. Ou de ser um artifício, mas que seja um artifício que você quer fazer disso um artifício. Mas, não ficar só fazendo um arremedo de algo. Acho muito bacana a proposta de um estudo disso numa universidade... (Anabel Andres, em entrevista realizada em 11 de abril de 2011).



FIGURA 51: *Aliança* (2010). Foto: Fernanda Gomes. Desenho extraído do diário de criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa foi impulsionada pelo sentimento de encantamento e de poder pertencentes ao elemento máscara. Seu poder de comunicação e de transmutação do *ser* compõe a sua sacralidade. É no espaço entre o homem e a máscara que se configura um *lugar* de estranhamento, suspensão, conflito e ação. Configura-se, assim, um *lugar* de criação onde se abre o precedente para um *Quem* que se manifesta diante da presença física do corpo.

O elemento máscara vem aportar-se nesta pesquisa enquanto referência para a composição da máscara corporal, dilatando o seu entendimento no sentido de alcance da transformação corpórea e da construção do corpo cênico, mediadas pela aderência de outro elemento cênico que na sua tessitura poética também é máscara.

Trazendo a essência da máscara enquanto estímulo provocador do ato criativo em dança, o corpo é instigado a um estado de prontidão, de silêncio e de escuta. Uma vez imbuídos desse estado, damos um passo para trás de nós mesmos, e nos colocamos em um estado de suspensão.

Atrelado a esse estado, surge para nós a imagem de um abismo: primeiramente, a escuridão e o silêncio. Aos poucos, entregamo-nos à queda até que não a possamos mais sentir. Somos, então, atravessados pela sensação do planar. Conseguimos ter uma visão amplificada visto que estamos em suspensão. O abismo nos atravessa e já não nos assusta mais, afinal, neste instante percebemos a aderência mútua: somos um.

“E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (NIETZSCHE, 2005:70).

O silêncio da máscara aproxima-se da ideia do abismo presente na conhecida frase de Nietzsche. A extensa contemplação do abismo favorece o convite ao mergulho, pois a profundidade, o mistério e o silêncio do abismo se espelham na alma do observador. Há de certo modo um chamado indizível, cujo grito ecoa na alma.

O abismo existente entre o corpo vestido e a máscara não requer confronto nem resistência. No tempo da criação, não se pode evitá-lo. O Momento Desejo/Ação impulsiona esse encontro e anuncia o Momento de Espera em que ocorre a entrega e o “abandono” do *Eu* para a manifestação do *Quem*.

Paralelamente à ideia de que não vestimos a máscara, mas de que é ela que nos veste, no caso do abismo é como se não nos lançássemos nele, e sim de que fôssemos atravessados por ele. A este pensamento temos uma imagem de suspensão e não de queda. Uma vez suspensos, desprendemo-nos do *Eu* para darmos vazão ao *Outro*.

Quando nos referimos ao abandono, ao desprendimento do *Eu*, não tratamos da ausência das referências pessoais do intérprete, mesmo porque isso seria impossível de acontecer. Referimo-nos à relação de afetação, ou seja, de estarmos disponíveis para afetarmos e sermos afetados por este outro corpo que a máscara traz.

Essa disponibilidade é fator indispensável para que o intérprete encontre a justa medida entre si mesmo e o outro durante o tempo da criação:

O tempo é um esplêndido filtro para os nossos sentimentos evocados. Além disto, é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuda em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas (STANISLAVSKY, 1996:192).

O ator deve usar a sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser (Ibidem, p.197).

Portanto, esse encontro consciente almeja a comunhão, o Momento de Consagração da emersão do corpo cênico, de caráter mais libertador do que julgador, no sentido do desfrute do prazer da criação.

O Momento de Consagração, aqui proposto, refere-se aquele instante em que ocorre um encontro sagrado, um equilíbrio das emoções entre o intérprete e o *Quem* que se aflora, formatando o ato criativo. Compreendemos o sagrado enquanto um estado de convergência das possibilidades criativas e constritivas, ou seja, das forças que nos libertam

e que nos aprisionam, e que no seu paradoxo, descartam a dualidade, promovem a complementaridade e se manifestam em expressão.

Estar em máscara compreende, portanto, estar nesse *lugar de fronteira* (lugar de criação), nesse estado de suspensão. À medida que a consciência dilata, podemos ser a personificação do poder: o poder da vida, o poder da morte, o poder do amor...

Dessa maneira e frente ao pensamento aqui exposto, essa pesquisa buscou em um primeiro momento identificar a presença da máscara na dança cênica ocidental.

Ao percorrermos dados históricos sobre os principais centros disseminadores da dança ocidental, como a França, a Rússia, os Estados Unidos e a Alemanha, por intermédio de personalidades que modificaram a estética da dança, traçamos um percurso de sobreposição da presença e investigação da máscara na dança e no teatro.

Nesse percurso, observamos que, no final do século XVII e início do século XVIII, a máscara (elemento) caiu em certo esquecimento tanto na dança quanto no teatro, retornando à cena no início do século XX, muito por influência do interesse ocidental pelas artes e máscaras orientais.

No teatro, o retorno da máscara foi naturalmente se direcionando para uma sistematização técnica em seu uso cênico, principalmente pela pesquisa de Jacques Copeau e, posteriormente com Jacques Lecoq e o artesão Amleto Sartori.

Na dança, sua trajetória foi outra. Observamos que o mascaramento do corpo na dança também se deu pelo uso de outros elementos cênicos, como: maquiagem, figurino, cenário e iluminação. Essa atuação conjunta dos elementos foi responsável por uma estética diferenciada em sua trajetória.

No início do século XX, temos a emergência da Dança Moderna e sua rápida evolução. No seu desenvolvimento, a dança reviveu o vanguardismo de pensamentos e ideais como os de Noverre, Wagner, Delsarte, Duncan, Laban, Wigman e vários outros

nomes e escolas. Sua evolução também está associada às conquistas advindas das novas percepções relacionadas ao corpo, figurino, cenografia e iluminação.

Desta forma, ao longo desta tese foram observados casos em que o elemento cênico extrapola sua função e contribui para a composição coreográfica, mostrando-se atuante na configuração da modelagem corpórea a ser esculpida em cena.

É notável que as manifestações artísticas que divergem dos modelos pré-determinados de artista e de arte/dança, tenham grande dificuldade em serem aceitos. O processo iniciado por Fuller, Duncan e Saint Denis teve continuidade pelas mãos de seus contemporâneos que venceram o pré-conceito e contribuíram para o reconhecimento da dança moderna. Assim, suas raízes foram ramificadas e suas sementes espalhadas, culminando na abertura de várias escolas de dança pelo mundo afora.

A partir da década de 1960, as proposições da *Judson Dance Theater*, precedidas por Alwin Nikolais e Merce Cunningham, repelem o exagero dramático e a narrativa na dança. Defende-se a aproximação do corpo cotidiano com o corpo cênico, em um apelo contra tudo o que fosse artificialidade. “*Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não as transformações mágicas e ilusionistas*” eram alguns dos brados declarados por Yvonne Rainer em um manifesto em nome do *Movimento Judson* (Au, 1988).

O contexto sociopolítico definido nas décadas de 1960 e 1970 mostra uma ebulição de movimentos sociais que tomaram as ruas em diversos países, em protesto à ordem opressora, ditada pela violência e pela discriminação. Tais Movimentos proclamavam o cair de certas máscaras sociais, defendendo a liberdade de expressão, os direitos igualitários, o *não às armas*, o amor livre. É, portanto, nesse ambiente que o *Judson Dance* propõe seu manifesto à dança.

Esse Movimento pós-moderno negou toda e qualquer artificialidade dada ao corpo em cena e, por isso, os excessos em relação ao figurino, luz, cenário e movimento

foram excluídos. A dança acontece *no* corpo e *pelo* corpo dos artistas. Sua experimentação é fundamentada na simbiose de várias correntes e de suas práticas corporais.

Com ares de rebeldia, os participantes do *Judson Dance Theater* marcaram a transição para um momento pós-moderno e, ainda que pudessem manifestar algumas posições bastante radicais para a época, suas propostas resistiram ao tempo, culminando até a atualidade em desdobramentos significativos para a dança.

No que compete à máscara corporal, percebemos que as propriedades da dança, postas em evidência desde o *Judson Dance* (como a [im]permanência, o improviso, o acaso, a diversidade e a simbiose) ganham novas representatividades no cenário da dança atual.

A presente pesquisa se direciona no sentido da expansão do entendimento da máscara enquanto máscara corporal, tecida pela interface do corpo com os demais elementos cênicos. Buscamos referências para os questionamentos de *como*, *quando* e *de que maneira* a máscara corporal atua no processo criativo e potencializa o corpo cênico.

Ainda durante o percurso dessa pesquisa, propusemos tecer o conhecimento da máscara corporal a partir da visita ao passado histórico, da experimentação dos elementos e na relação que estabelecemos com o elemento máscara, bem como a partir do uso das entrevistas com algumas personalidades do cenário artístico atual. O diálogo promovido com esses artistas, da dança e do teatro, a respeito dos seus processos de criação, sobre o modo pelo qual percebiam a presença da máscara na dança e sobre o papel do bailarino na atualidade, revelou-se como algo bastante enriquecedor.

O entendimento que foi sendo esboçado ao longo desses anos de pesquisa, sob a perspectiva da temática da máscara corporal na dança cênica ocidental, desponta-se no instante atual como a perspectiva de dois caminhos: no primeiro, observa-se a sua presentificação na construção realizada através do elemento corpo e/ou das interfaces com

os elementos cênicos, aspecto bastante elucidado no transcorrer da tese, especificamente nos dois capítulos iniciais.

A partir da observação e investigação promovidas pelos dados históricos e pelo diálogo com os artistas entrevistados, indicamos uma primeira classificação dos modos pelos quais a máscara corporal se apresenta na dança: *máscara corporal natural*; *máscara corporal concreta* e *máscara corporal de transporte*.

O segundo caminho se configurou como um entendimento da máscara corporal contendo um sentido dramático mais amplo. A dramaturgia na dança foi entendida não somente como a escrita, a partitura coreográfica, mas como uma força em processo – que vai da concepção à manifestação expressiva, da escolha e organização dos elementos técnico/poético fomentadores do ato criativo à autocriação cênica.

A dramaturgia da máscara relaciona-se tanto no artefato quanto à construção atoral resultante da confluência do objeto com o corpo-mente do ator, gerando uma tessitura fundamentada na ação cênica, à qual se entrelaçam diversos princípios. [...]. Elaborar a priori a dramaturgia ou descobri-la no ato são duas possibilidades e optar por uma ou outra é uma escolha pessoal. Em ambas, a ação é a travessia ou a ponte de mão dupla que configura o movimento. Durante as experimentações para a construção do texto há um momento em que elas se organizam numa estrutura e ganham um corpo (em diversos sentidos). Esse texto (ou corpo) fixado, porém maleável, executa uma dança cuja escrita é função de como, a cada vez, o ator se relaciona com o público. Neste sentido a escrita é fundamental, pois proporciona o estar em ação presente no espaço-tempo (COSTA, 2006:26-27).

Desse modo, a máscara corporal desponta-se como uma tessitura dramática que busca na interação e coexistência dos seus sentidos, o afastamento do corpo cotidiano e a emergência do corpo cênico singular.

A construção reflexiva desse *saber/fazer* foi tramada em uma relação artesanal, uma vez que consideramos a intuição e a sensibilidade como aspectos motivadores e que atuaram conjuntamente com as proposições dos nossos entrevistados, com o olhar reflexivo dado pela bibliografia e videografia, pelas imagens, pelas aulas da pós e laboratórios corporais, e ainda, pelos diálogos provenientes dos encontros de orientação. Igualmente,

essa construção foi alimentada por minha experiência ao longo dos anos de dedicação à dança.

Não buscamos impor categorias rígidas de mascaramento na dança, tampouco rotular os trabalhos coreográficos ou os artistas. Ao contrário, a expectativa da presente pesquisa visou trazer à luz da consciência essa reflexão sobre o poderio dado à máscara e que, também, pode ser experimentado pela via de outros elementos de cena, potencialmente provocadores de uma atuação criativa e cênica singular. Não é somente o elemento máscara que transforma o corpo.

A criação em máscara corporal é concebida pelo tear contínuo permeado pela interface das experimentações do corpo com outros elementos, promovendo-se a escuta, a prontidão, a autonomia, a conexão e a relação dos meios, interno e externo. Essa seria uma das maneiras de construção da tessitura dramatúrgica, a que aqui chamamos máscara corporal.

O laboratório corporal *Aliança* contribuiu para refletirmos sobre os efeitos da máscara corporal *no* corpo e *pelo* corpo, provocados a partir do uso da saia e da luz negra.

Ainda na perspectiva da máscara corporal, faz-se necessária uma efetiva interação do intérprete com o campo criativo:

Nosso século está repleto de possibilidades diversificadas de atuação, talvez como jamais houve em qualquer outro, devido às mudanças aceleradas nas condições tecnológicas. Hoje, o artista cênico conta com possibilidades, até bem pouco tempo, inéditas para a comunicação cênica (Mariana Muniz, em entrevista realizada em 08 de abril de 2012).

Desponta-se, na atualidade, a necessidade de um intérprete interativo, munido pelo princípio da interiorização e da ação. Esse intérprete interage com o entorno, com os meios tecnológicos, com a problemática e o encantamento dos variados assuntos da vida. Ele faz da sua atuação artística um rico diálogo com o momento atual.

É também nesta perspectiva integralizadora e interativa da atuação do intérprete que ocorre a possibilidade de pensarmos no mascaramento corporal no ato criativo. Tal ação interativa promove a autonomia e a densidade necessárias para vivermos com maior plenitude as nossas experimentações, a partir do reconhecimento do vasto território a ser investigado nos corpos atuantes.

Lembrando-nos de que a desterritorialização é parte relevante do processo criativo, na medida em que a ruptura com referências pré-estabelecidas é essencial para a reterritorialização na criação e, conseqüentemente, a notificação de outras referências. Esse paradoxo culmina em constante afetação, garantindo à dança, em todos os seus segmentos que a compõe, o constante *devir*.

Esperamos que essa pesquisa venha a contribuir com pesquisas futuras, provocando e desdobrando-se em novos questionamentos sobre o corpo em ato criativo, visto que:

O movimento constitui o cerne da máscara e da sua dramaturgia. Onde nos movemos, existimos!

Todas as demais implicações decorrem desse ato! (Costa, 2006:27).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Editora Ouro, 1998.

AGG, Katia. *Contato, Técnica Energética e Improvisação: investigação na construção da personagem Marabá*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2005.

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

AU, Susan. *Ballet & Modern Dance*. London: Thames and Hudson, 1988.

BARBA, Eugenio and **SAVARESE**, Nicola. *The secret art of the performance*. 2ª edição. NY: Routledge, 2006

BARROS, Ivon Mendes. *A maquiagem e o teatro de animação*. Artigo apresentado na disciplina *Más(caras) & BonecObjetos: Animação no Teatro Contemporâneo*. Programa de Pós Graduação da ECA/USP, em 29 de maio de 2008.

BECK, Ana Lúcia. *Dança Desenho: Metodologia em Movimento*. IN: O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes/FAP. Curitiba, n. 3, p. 1-20, jan/junho de 2010.

BOCCARA, Ernesto Giovanni, **CARVALHO**, Agda Regina de. *Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição*. In: *Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, realizado de 08 a 11 de outubro, p. 1182-1192, 2008. Acesso: 06/10/2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*/ Matteo Bonfitto. SP: Perspectiva, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984, 2ª edição.

BRECHT, Bertolt. *Teatro 4*. Lisboa: Cotovia, 2006.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Paul Bourcier; tradução Marina Appenzeller, 2ª ed. SP: Martins Fontes, 2001.

CAMARGO, Roberto Gill. *Função Estética da Luz*. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2000.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança – evolução cultural*. RJ: Sprint, 1999.

CANTON, Katia. *E o príncipe dançou... – o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Katia Canton; tradução Cláudia Sant’Ana Martins. SP: Ática, 1994.

CARLES, Ana Abad. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. Filme de: Luiz Fernando Carvalho, adaptação da obra de Raduan Nassar. Brasil: Vídeo Filmes, 2001. Duração: 163 min.

COLI, Jorge. *O invisível das imagens*. In: Muito Além do Espetáculo. Adauto Novaes (Org.). SP: SENC São Paulo, 2005, p. 80-92.

COSTA, Felisberto Sabino da. *A dramaturgia e a máscara*. In: Anais do IV Congresso da ABRACE. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

COSTA, Leila de Aguiar. O poder real em figuração: a écfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien. In: Revista USP. Nº71. São Paulo: USP, novembro de 2006. Disponível em: <www.revistausp.sibi.usp.br> Acesso: 17/03/2011.

DELEUZE, Gilles . *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B.L. Orlando. 4^a ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

DUBOIS, Philippe et **WINKIN**, Yves. *Rhetorique du Corps*. In: Prisme Textes/Société, v. 7. Université de Virgínia: De Boeck Université, 1988.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Tradução Gastão Cruis. 11^a edição. RJ: José Olympio, 1989.

ERTÉ. *ERTÉ'S Theatrical costumes in full color*. New York: Courier Dover Publications, 1979.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. RJ.: Jorge Zahar Editora, 4^a ed, 1986.

FELDMAN, José. *Teatro*. Disponível: <<http://singrandohorizontes.blogspot.com>> Acesso: 18/02/2011.

FERRACINI, Renato. *Teoria das Artes*. Campinas: disciplina oferecida na Universidade Estadual de Campinas, Curso de Pós, 1^o semestre de 2009 [comunicação viva].

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Organização de Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. SP: SENAC São Paulo, 2^a edição, 1999.

GATTI, Daniela. *Medéia: um experimento coreográfico*. Dissertação de Mestrado, Unicamp: Campinas, 2005.

GIL, José. *Movimento Total – o corpo e a dança*. José Gil. SP: Iluminuras, 2005.

GODOY, Ana Paula Yamakawa *Desmascarando os eus: a utilização de máscaras em grupos de terapia expressiva*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp / IA, 2003.

GOEBEL, Reinhard. *Le Roi Danse*. Filme de: Gérard Corbiau. França: France 2 Cinéma, 2000. Duração: 110 min.

GREEN, Martin and **SWAN**, John. *Diaghlev and Commedia Ballet*. In: The thrimph of Pierrot: the commedia dell'arte and the modern imagination. NY: MacMillan Publishing Co. 1986, p. 54-78.

GULLAR, Ferreira. *Traduzir-se*. In: *Na vertigem do dia*. 2ª ed. Brasil: José Olympio, 2004.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: “o fim dos Territórios” à Multiterritorialidade*. RJ: Bertrand Brasil, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua portuguesa*. Brasil: Editora Objetiva, 2001.

KLEIN, Natália. Disponível:< www.rabisco.com.br>. Acesso em: 07/01/2008.

LACROIX, Christian. In: Catálogo da Exposição *Christian Lacroix: Trajes de Cena*. SP: Fundação Armando Alvares Penteado e Museu de Arte Brasileira, 2009.

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

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. SP: Summus, 2007.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. 1ª edição. SP: Editora Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MOURA, Katia C. F. *Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?* Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2001.

MUNIZ, Mariana. *Tempos de criação em dança*. In: Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.

Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, nº 17, outubro de 2006. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2006.

NERO, Cyro del. *Cenografia: uma breve visita*. SP: Claridade, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo José Souza. SP: Companhia das Letras, 2005.

PINTO, Maria Cristina. “*Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor*”. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: 2001.

PRITCHARD, Jane. In: Catálogo online da Exposição: *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*, ocorrida de 25 de setembro/2010 a 09 de janeiro/2011, no *Victoria & Albert Museum*, Londres. Disponível: <www.vam.ac.uk> Acesso: 27/02/2011.

RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. SP: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SANTANA, Ivani. *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. SP: Edusc, 2002.

SARTORI, Donato e PIZZI, Paolla. *A máscara teatral na arte dos Sartori: da commedia dell'arte ao mascaramento urbano*. Masterclass oferecido pelo Ponto de Cultura Teatro Commune/SP, 2º semestre de 2008 [comunicação viva].

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: Edufba, 2005.

SOARES, Marília Vieira *Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. Tese de Doutorado, Campinas: Unicamp, 2000.

SOARES, Marília; **XIMENES**, Maria Alice. *A influência do figurino na dança: roupa, movimento, espaço, corporeidade*. IN: Caderno do III Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007, p. 610- 615.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator/ Constantin Stanislavski*. Tradução Pontes de Paula Lima. RJ: Civilização Brasileira, 13^a edição, 1996.

SUQUET, Annie. *CENAS – O corpo dançante: um laboratório da percepção*. In: Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques e Vigarello, Georges (Org.) *História do corpo: As mutações do olhar. O século XX*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.509-540.

TEGEDER, Ulrich. *A Vida e a Arte de Kurt Jooss. Mesa Verde (1932)*. Alemanha: s/d. Duração: 42 min.

URSSI, Nelson. *A linguagem da cenografia*. Dissertação de mestrado. SP : ECA / Universidade de São Paulo, 2006.

VERAS, Alexandre e **BARDAWIL**, Andrea. *Oficina Corpo e Mídia*. Dança em Foco/ 2008. SP: SESC Pinheiros, agosto de 2008 [comunicação viva].

VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. SP: Estação das Letras, 2010.

VIANA, Fausto. **AZEVEDO**, Elizabeth. *O Espetáculo Não Pode Parar: A Indumentária Em Cena E Fora Dela*. Programa de Pós-Graduação da USP: São Paulo, 2º semestre de 2009 [comunicação viva].

VIANNA, Klauss *A Dança/ Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho*. SP: Editora Siciliano, 1990.

VIANNA, Tiche. *Dramaturgia da Máscara*. Disponível em: <www.primeirosinal.com.br> Visitado em:17/03/2011.

VOLPATTO, Rosane. *A Dança dos Mascarados e A Dança Sagrada e as Máscaras*. Disponível: <www.rosanevolpatto.trd.br>. Acesso em: 21/11/2007.

WHITFORD, Frank. *Bauhaus (1919-1933) – Casa de Construção. Alemanha*: 2008. Duração: 60 min. Disponível em: <www.youtube.com>.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. SP : Companhia das Letras, 1989.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e Arte na Reinvenção do Corpo Feminino do Século XIX*. SP : Estação das Letras, 1ª edição, 2009.

YAMAUCHI, Susana. *WABISABI*. Entrevista dada à Jovem Pan Online, por Patrícia Rizzo. SP: <<http://jovempan.uol.com.br>>, 08/09/2008. Duração: 19 min 13 seg.

BIBLIOGRAFIA

AGG, Katia. *As interlinearidades vanguardistas dos figurinos de Loïe Fuller e Isadora Duncan/ The avant-garde interlinarity of the costumes of Loïe Fuller and Isadora Duncan*. IN: *Diário das escolas: cenografia PQ'11/ School diary: scenography PQ'11*. Fausto Viana (Org.); Rosane Muniz (Coord.); Matheus Rinaldi, Denise Tavares, Ana Paula Severo Biasus (Trad.). RJ: FUNARTE, 1ª Edição (bilíngüe), 2011, p. 222-227.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____ *Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: COM ART, 1994.

_____ *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

ARONOFSKY, Darren. *Cisne Negro*. Filme de: Mark Heyman, John McLaughlin e Andres Heinz. EUA: Fox Filmes, 2010. Duração: 108 min.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. SP: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette; **BABLET**, Denis (orgs.) *Le Masque. Du Rite au Théâtre*. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1988.

BABLET, Denis. *D'Eduard Gordon Craig au Bauhaus*. In: *Le Masque du Rite au Théâtre*. Paris : CNRS, 1985.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh – dança veredas d'alma*. SP: Palas Athena, 1995.

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. Dança no século XX. In: www.webartigos.com. Acesso: 06/10/2009.

BELTRAME, Valmor (Org.) *Teatro de Bonecos: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática*. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____. *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.

BIANCHI, T. *Seu Corpo, Sua História- Dramatização: técnica sensibilizante*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BONFITTO, Matteo. *A pregnancy do vazio: o ensino e a prática do kabuki – uma tentativa de modelização*. Tese de Mestrado. Itália, 1994.

BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*/Coordenação Geral Núcleo de Artes Cênicas. SP: Itaú Cultural, 2001.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. RJ: Editora Vozes Limitada, 1970.

CATARIN, Cristiano. Disponível www.historianet.com.br. Acesso em: 15/01/08.

COSTA, Felisberto S. *A Poética do Ser e não Ser: Procedimentos Dramatúrgicos do Teatro de Animação*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2000.

DALDRY, Stephen. *Billy Elliot*. Filme de: Lee Hall. Inglaterra: [distribuição não definida], 1999. Duração: 111 min.

DANI, Sandra. A Máscara, seu sentido e seu uso no Treinamento do Ator. In: *Porto Alegre – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Ano 1, nº1. Porto Alegre: UFRGS, 1990, p. 83-90.

DANTAS, Monica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. S. Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. & **GUATTARRI**, Felix. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munhoz. SP: Editora 34, 1992.

_____ *Como construir para si um corpo sem órgãos?* In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. SP: Editora 34, 1996.

DUARTE, Luís Sérgio. *O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy*. In: *Textos de História*, v.13, n. 1/2, 2005, p. 17-25.

ESMERALDINO, Cristine Medeiros. *Um olhar semiótico sobre o teatro de animação*. In: *Teatro de Bonecos: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática*. Valmor Níni Beltrame, org. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 123-130.

FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança Moderna e Contemporânea*. RJ: Sprint, 1990.

FARGELL, Roger W. Müller. *Figuras da dança*. Roger W. Muller Farguell; tradução Maria Filomena Molder. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

FERRACINI, Renato. *Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções*. Disponível: <http://www.renatoferracini.com>. Acesso: 22/04/2010.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. *O texto como pretexto para a dramaturgia na dança*. In: *Humus 4*. Sigrid Nora (Org.). Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011, p. 149-160.

GAMSON, Annabelle. *On Dancing Isadora's dance*. Concepção: Annabelle Gamson. EUA: Dance Solos, 1988. Duração: 30 min.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Prefácio de Maurice Béjart; Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GATTI, Daniela. O corpo através da máscara neutra e os instantes poéticos. In: *João Pessoa – Revista Moringa – Teatro e Dança* – Instituto de Artes da Universidade Federal da Paraíba. Vol. 1, nº 2. João Pessoa: UFPB, jul./dez. 2010, p. 69-76. Acesso: 17/01/2011.

_____. *Medéia: um experimento coreográfico*. Dissertação de Mestrado, Unicamp: Campinas, 2005, edição: Régis Rodrigo.

GIANNINI, Danielle. Disponível: www.lugaresdomundo.com. Acesso em: 10/12/07.

GRAHAM, M. *Memória do Sangue*. SP: Siciliano, 1993.

GREBLER, Maria Albertina. *Corpo e encenação: os instrumentos do ator e do bailarino*. In: www.portalabrace.org/pesquisadanca/ IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Acesso: 05/10/2009.

HUMPHREY, Doris. *Construire La Danse*. Traduction Jacqueline Robinsos. Paris: L'Harmattan, 1998.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell* / Stanley Keleman. Tradução Denise Maria Bolanho. SP: Summus, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. SP: Summus, 1978.

LAUNAY, Isabelle. *Laban ou a experiência da dança*. IN: Lições de Dança 1. RJ: UniverCidade, 1999, p. 73-89.

LEAL, Patrícia Garcia. *Respiração e Expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2006.

LECOQ, Jacques. Rôle du Masque dans la formation del'acteur. In: *Le Masque – du Rite au Theatre*. Paris: CRNS, 1988, p. 265- 269. Tradução: Valmor Beltrame.

LOBO, Lenora. *Teatro do Movimento: um método para um intérprete-criador!* Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2003.

LOPES, Aline dos Santos. *Ballet Clássico e Dança Moderna na Primeira Metade do Século XX: a Imagem do Feminino*. Dissertação apresentada na Universidade São Marcos: SP, 2007.

LOPES, Elizabeth Pereira. *Copeau e a Máscara*. In: *A Máscara e Formação do Ator*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.

MARQUES, Isabel A. Ensino de dança hoje: textos e contextos. SP: Cortez, 2001.

MOITARÁ, Grupo. Disponível: www.grupomoitara.sites.uol.com.br/encontros. Acesso: 04/09/2008.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2004.

MURRAY, Louis e **NIKOLAIS**, Alwin. *Dance as an art form*. IN: *The Nikolais/Louis – Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*. Chicago: Chimera Foundation for the Dance, 2005. Duração: 90 min.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª edição. SP: Companhia das Letras, 1999.

NAVAS, Cássia D. L. *Dança Moderna*. SP: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. *Imagens também se lê*. SP: Rosari, 2005.

OSSONA, Paulina. *Educação pela dança*. SP: Summus, 1988.

OZANIEC, N. *O Livro básico dos chakras*. SP: Cultrix, 1990.

PORPIRO, Karenine de O. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: Edufrn, 2006.

POSNER, Bruce (Curador). *Viva La Dance – the beginnings of ciné-dance*. DVD Producer by David Shepard. New York: Unseencinema e Anthology Film Archives, 2005.

PRÓCHINO, Caio C. S. C. *Corpo do Ator: metamorfoses, simulacros/* Caio César Sousa Camargo Próchino. SP: FAPESP – Annablume, 1999.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste – Perspectivas para um teatro total*. Editora Perspectiva, 1986.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Inaicyra Falcão dos santos, 2ª edição. SP: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Encenação e cenografia para dança*. IN: www.fsba.edu.br/diálogospossíveis. Diálogos Possíveis, 2007, p. 19-32.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. *As origens da Modern Dance: uma análise sociológica*. SP: Annablume, UCAM, 2009.

SKY, M. *Respirando: Expandindo seu Poder e Energia*. SP: Gente, 1990.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem/* Constantin Stanislavski. Tradução Pontes de Paula Lima. RJ: Civilização Brasileira, 8ª edição, 1996.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Profissão professor de dança: uma breve cartografia do ensino de dança no estado de São Paulo*. IN: Texto, Cena e Formação, Revista Moringa, v. 2, n. 2, João Pessoa, jul./dez. de 20112, p. 27-40.

STRAZZACAPPA, Márcia e **MORANDI**, Carla. Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

VERNANT, Jean Pierre. *O Universo, os Deuses e os Homens* – Jean Pierre Vernant. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. SP: Companhia das Letras, 2000, 5^a edição.

VERSAILLES, Chateau de. *L’Histoire – Versailles au cours des siècles*. Disponível: www.chateauversailles.fr. Acesso em: 16/11/2010.

WIGMAN, Mary. *Le language de la danse*. Mary Wigman, tradução francesa Jacqueline Robinson. Paris : Papiers, 1986.

ANEXOS

ANEXO 1 – Roteiro Semi-Estruturado Para Entrevista

- 1) Poderia relatar, em linhas gerais, os aspectos mais significativos da sua formação profissional (escola de formação; influências adquiridas; parcerias, etc.).
- 2) Quando falo em máscara e dança, qual a primeira imagem e qual o primeiro pensamento que te vem em mente?
- 3) Você faz uso ou já fez uso de máscaras teatrais nos seus trabalhos coreográficos, como bailarino e/ou coreógrafo? Como foi a experiência?
- 4) Em sua opinião, qual seria a principal função/funções da máscara na dança?
- 5) Nos trabalhos em que você participa, como autor e/ou bailarino, como você lida e interage com os elementos cênicos na composição coreográfica?
- 6) Em seus trabalhos ou mesmo em algum outro trabalho coreográfico que você tenha conhecimento, você consegue identificar os elementos cênicos atuando com a mesma função que você considera como a função da máscara? Comente.
- 7) Ao passar pequenos trechos de vários trabalhos coreográficos, gostaria que observasse e comentasse se você consegue visualizar a máscara como elemento deles.
- 8) Se for autor/coreógrafo: como se dá a participação dos bailarinos junto às suas concepções no processo de criação coreográfica? Se for bailarino: como se dá a sua participação junto às concepções trazidas pelo autor/coreógrafo durante o processo de criação coreográfica?
- 9) Como você vê o bailarino do século XXI?

ANEXO 2 – Entrevistados



Por Anabel Andres⁶⁸

A minha formação tem esse monte de vertentes, não tem muitas especificidades... Tem muito da música, meu viés artístico principal, até os meus 20 e poucos anos era a música. Tudo que eu buscava era a música. Eu compunha, tinha bandas, enfim, formava grupos e tal. E, também paralelamente sempre dancei. Comecei no *ballet* com a Yolanda Verdier, depois eu o abandonei por algum tempo até que, na faculdade, onde me formei em Licenciatura em Artes Cênicas, conheci a proposta de Laban e o viés da Dança Educativa, o processo de criação e tal. Dali pra frente, eu fui cada vez mais trazendo de volta a dança... Vivi um ano em Londres, onde pude fazer alguns cursos no *Laban Center*. Mas também aprendi muito ao assistir inúmeras performances nas ruas, porque lá acontece muita coisa nas ruas. O *Butoh* era muito forte nesta época, final dos 80 e início dos 90, e vinha influenciando sobremaneira à dança contemporânea. De volta ao Brasil, reencontrei os amigos Claudinei Roberto e a Sueli Andrade que fizeram parte comigo do grupo artístico Cristal, nos tempos de faculdade e, nós resolvemos de novo trabalhar juntos, fundando o Paris 68, um grupo que associava Dança e Teatro. Anos mais tarde, quando deixei o Paris 68, fui estudar Eutonia. Achei muito bacana essa história de entrar pelos ossos e sentir; eu fiz um monte de coisas de Feldenkrais, enfim, toda essa linha do que hoje em dia a gente chama de educação somática e que era, sei lá, trabalho de consciência corporal, na época.

Neste mesmo período, conheci Stênio Mendes e o conceito da música espontânea, aí foi um *insight* na minha vida porque, na época, a proposta dele era muito mais para o Teatro. Então, era muito aquilo do diálogo, da troca, das reflexões, das construções, dos coros, a gente criar coros com os outros, de percussão corporal e percussão vocal, não tinha tanto esse lado rítmico que vem se sobressaindo mais de um

⁶⁸ A entrevista de Anabel Andres foi concedida à autora em 11 de abril de 2011.

tempo pra cá, principalmente com Barbatuques e Bobby McFerrin. Tem isso também, mas tem essa coisa da polifonia⁶⁹ mais orgânica mesmo. Não tinha uma busca de se chegar a um conceito convencional, ele era bem toda essa história da música contemporânea. Eu me encontrava muito nessa busca do corpo que canta e que batuca, do corpo que dança e que tá lá em cena, enfim, tudo isso foi mudando essa concepção do dançar pra mim, sabe? Foi nesse contexto que conheci a Cláudia de Souza nas aulas de Graham com a Penha de Souza⁷⁰ e, em 1995, participei do nascimento da Cia. Danças, dirigida pela Cláudia. A *Cia. Danças* tinha o trabalho de Graham como base principal, mas também tinha algumas influências muito fortes do *Cirque du Soleil*, em relação a essa busca da dança em dialogar com coisas virtuosísticas, meio circenses e, da Capoeira, com as aulas do Bartô. Vimos muitas coisas em comum entre Capoeira e Graham, onde tudo é espiral, é o círculo, a respiração, o estado de atenção do aqui e agora que é um meio para o estado da oração, da meditação, da presença, né. A presença no estado do jogo, que é esse estado que, por mais que você tenha a coreografia lá desenhada, para cumprir, não estar naquele cumprir com aquele olhar perdido que muitas vezes via e ainda vejo, no *ballet*, na dança contemporânea, enfim, onde as pessoas estão fazendo somente o desenho da dança e não vivendo aquilo que está acontecendo de alguma maneira, presente.

Enfim, foi a partir daí que a Cláudia propôs fazermos um projeto. Conseguimos a bolsa da FUNARTE e nos embrenhamos na pesquisa da Graham com a Capoeira, dessa fusão, que era assim que a gente falava na época e que foi, novamente, o descortinar de um universo, da coisa do ritual todo que tem também na Capoeira. Eu fiquei na *Cia. Danças* por uns 16 anos. Deixei a *Cia.* em 2009, mas na verdade até hoje eu sou um pouco de lá, a gente troca muita ideia. Foi um lugar de formação muito profundo pra mim.

⁶⁹ Segundo o dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa, polifonia em música seria o “efeito que resulta do conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente”.

⁷⁰ Penha de Souza é carioca, criada em Bauru/SP. Em sua trajetória ao longo de cinco décadas de atuação profissional, passou do *ballet* ao Alongamento Corretivo Postural, método que criou a partir de aspectos do *ballet*, da dança moderna e das técnicas de *Yoga*, *RPG* e *Pilates*. Como bailarina, trouxe de Nova York a técnica da dança moderna de Martha Graham e foi coreógrafa no nascimento da Cisne Negro Cia. de Dança, onde criou o primeiro espetáculo do grupo: *Pulsacion*, em 1977 (Fonte: www.cisnenegro.com.br).

Agora se eu te disser o lugar que faz entrar em mim este estado de oração, foi muito com a Penha. A Penha de Souza tem uma forma de ensinar que, pra mim, a Penha de Souza foi uma das grandes mestres. Sabe, de estar aqui e conectar o contrair e expandir com o símbolo do TAO, com a criação do Universo, com poesia cosmológica, sei lá. Eu saía da aula da Penha como se tivesse feito uma meditação.

Tive formação, ainda, em Terapias Corporais, no CETAS, cujo foco principal é a medicina tradicional chinesa e visões Reichianas do corpo. Então tinha, além de todas essas abordagens holísticas desde o uso da cor, das frequências em todos os sentidos, né, do sutil, das ervas, mas, tinha principalmente a massagem, a acupuntura, o *tai chi*, a *yoga* e a bioenergética, de Alexander Lowen e toda aquela proposta dele de desencouraçamento. Maravilhoso reconhecer que, como bailarino, a gente também tem muitas travas, imagina a gente constrói um corpo também, né. É um corpo muito construído. Enfim, foi toda essa busca dos meridianos, junto com o trabalho do desbloquear, principalmente, o diafragma, pescoço e virilha...

A Penha dialoga muito com essa linguagem, como posso dizer, com uma visão sistêmica mesmo, com o Oriente. A própria Graham desenvolveu sua técnica com referenciais, inclusive do *Yoga*, por influência da sua formação na Denishawn, enfim, tem toda essa história. Então, nas aulas com a Penha de Souza, ela ficava contando essas coisas todas tão em sintonia que eu me reencontrava comigo mesma nas aulas de Graham, mas sem intenção da impecável destreza técnica, sem querer ser a “graham” total, mas de um jeito mais leve.

Falando ainda em formação, agora eu estou passando por uma nova fase desse processo. Faço parte do Projeto da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Departamento de Expansão Cultural chamado Vocacional, que começou com o Teatro em 2006 e que, ano a ano, foi adentrando uma a uma das linguagens artísticas até todas estarem ali representadas. A proposta do Projeto Vocacional é fomentar as manifestações artísticas que existem na cidade de São Paulo de uma forma geral e que nós, enquanto artistas-orientadores, observamos, trocamos, trazemos e levamos o nosso repertório sim, mas

tentamos fomentar aquilo que existe ali na comunidade, enquanto linguagem, cultura. Vemos quais são as temáticas, as construções que são pertinentes àquelas pessoas. A proposta é sair desse lugar do professor, no sentido automatizado de levar, ensinar o caminho e fazer uma coreografia no fim do ano. Porque as pessoas têm coisas pra dizer, as pessoas têm cultura. Essa coisa de pensar que eu vou levar cultura, não! A gente busca um estado de troca.

Eu atuei no Vocacional Dança desde 2007 e este ano⁷¹ estou na frente do Vocacional/Aldeias, junto à comunidade indígena. Tinha interesse em integrar o Aldeias porque, além de uma busca minha sim, com essa história de família de corpo indígena, do estado de dançar, do estar aqui conectado com o sagrado, conectado com o universo, também tem a consciência de que o meu corpo não é um corpo que transita em cima de um planeta, é um corpo que faz parte desse organismo *Gaya* e, então, pra mim é muito básico pensar que quando eu danço, eu não estou dançando ou quando eu faço qualquer coisa eu não estou fazendo qualquer coisa como um corpo que faz um negócio de escola, eu afeto e sou afetada por tudo o tempo todo. Enfim, toda essa visão do lixo, da reciclagem, tudo isso ganha outra dimensão porque você não está fazendo uma coisa com o lixo que vai sobrar ali, você está fazendo com o seu corpo. Você está desprezando, tratando mal o que é você. Aquilo é reverberação, é tudo frequência se você pensar assim.

Enfim... Essa pesquisa do modo de ser, estar no mundo indígena, está comigo desde 2002, inclusive, com essa história das Vozes Bugras⁷² e tal, do corpo bugre brasileiro.

⁷¹ A entrevistada refere-se ao ano de 2011, data que foi realizada a entrevista.

⁷² Grupo vocal feminino, do qual Anabel Andres é integrante. Nascido em 2002, Vozes Bugras apresenta uma rica pesquisa de repertório, onde está presente o resgate de canções, contos, ritos, mitos e lendas que remetem à nossa identidade bugra-caboclamulata-mameluca-cafusa brasileira. Em síntese, o trabalho do grupo é o de acolher, reencantar e renovar o sentido de rituais ancestrais, na sementeira de uma atitude de força feminina que amplia o seu sentido de doçura e delicadeza, tornando visível, por essas vias, a riqueza e a diversidade das raízes culturais brasileiras, a cada canção entoada em cada encontro. (Fonte: www.sescsp.org.br)



FIGURA 53: *Secret Axis* (2010). Foto extraída da filmagem do Loop B.



FIGURA 54: *Secret Axis* (2010). Foto extraída da filmagem do Loop B.



Por Mariana Muniz⁷³

Quando em finais dos anos 60, ainda aluna da Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, conheci Klauss Vianna, abriu-se para mim um mundo de possibilidades poéticas e criativas através da dança. Numa simples conversa, onde sua consciência crítica do fazer artístico discorreu sobre o sentido de trabalhar com o movimento corporal e a poesia de João Cabral de Melo Neto, minha concepção de dança começou a passar por um processo de revisão e reestruturação. Ao findar o curso de formação na Escola de Danças, me inscrevi nas aulas de Expressão Corporal e Dança Clássica, ministrados por Klauss e Angel Vianna e que revelaram as potencialidades da linguagem da dança sob um ponto de vista absolutamente renovador.

Centrado no estudo do "corpo" enquanto fonte principal do saber, imprescindível a uma prática criativa de qualidade, o trabalho desenvolvido pelo casal Vianna, me permitiu os primeiros exercícios de criação coreográfica.

Até então, havia dançado em muitos balés, coreografada em diferentes estilos de dança [...]. Meu corpo nascia híbrido para a criação [...]; minha formação envolvia diversas correntes e não tinha uma referência corporal constitutiva.

Se houve uma técnica em que me senti envolvida numa construção subjetiva, diria que a dança clássica, exercitada ao extremo no meu corpo, até

⁷³ A entrevista de Mariana Muniz foi concedida à autora em 08 de abril de 2012. Para a sua apresentação, Mariana Muniz indicou a leitura do seu relato *Tempos de Criação em Dança*, aqui transcrito na representação de algumas passagens. Seu texto integral encontra-se também disponível no endereço eletrônico: <https://phpsistemas.cpd.ufv.br>

hoje, mostra sua influência no desenho de certos movimentos, pelo alinhamento corporal e certa maneira de olhar a trajetória de um gesto ou movimento dançado.

Mas, foram os anos de trabalho com consciência corporal e experiências criativas com o grupo Teatro do Movimento, dirigido por Klauss e Angel, e também o encontro com Graciela Figueroa, de cujo grupo fui integrante (Grupo Coringa), que deixaram as marcas mais visíveis e reconhecíveis nos meus processos de investigação e criação coreográficas.

O universo das sensações corporais se revelava numa tal intensidade, como nunca havia experimentado; o prazer de movimentar-me pelo simples desejo de obter uma sensação de "presença" em meu corpo, tão treinado, diria mesmo, adestrado, em técnicas extremamente codificadas.

No final dos anos 70, abria-se a possibilidade de um espaço para investigações e questionamentos referentes ao sentido das coisas sobre o corpo, em paralelo com as criações inovadoras de Graciela Figueroa. E o resultado foi um prêmio de melhor dançarina no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea de Salvador.

Para mim o corpo era o meio, o lugar, através do qual a comunicação de uma inquietação, uma questão, poderia ser expressa.

Com o grupo Coringa, a palavra surgiu em meu trabalho como fonte de inspiração e elemento constituinte da cena. Éramos atores e bailarinos e, em muitos dos trabalhos atuávamos, independentemente das formações técnicas, como atores-bailarinos.

Foi depois de uma viagem à Nova York, logo após minha despedida do grupo, quando fiz aulas com Merce Cunningham, que a minha relação com o movimento e o processo de construção coreográfica sofreram um abalo.

O aspecto técnico, o treinamento exaustivo de sequências de movimentos em tempos que não deixavam espaço para a percepção do como se poderia executá-los de uma forma mais econômica ou mesmo mais ajustada às capacidades das articulações do corpo, promoveu uma revolução em meu interior. Aquele treinamento era profundamente coerente com o processo criativo do mestre Cunningham, ele era não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos. Apesar de meu fascínio pela disposição que essa técnica gerava em meu estado interno – me sentia capaz, hábil e disposta a me propor e a vencer desafios corporais sempre maiores, voltei para o Rio de Janeiro.

Exatamente nesse período, Klauss Vianna se aproximou e fez um convite que me pareceu irrecusável: participar do Grupo Experimental do Balé da Cidade – um espaço aberto para pesquisa e criação coreográficas.

Sob a direção de Emilie Chamie (supervisão coreográfica de Lia Robatto) e também de José Possi Neto, participei da elaboração de dois trabalhos – "Bolero" e "Dama das Camélias".

Os anos 80, em São Paulo, redimensionaram a minha relação com a dança e a construção da cena. A influência do teatro, onde, sob a direção de Antônio Abujamra participei do espetáculo "Uma caixa de outras coisas", além de coreografar e atuar em muitos trabalhos para diretores conhecidos pelo seu envolvimento com a dança como Márcio Aurélio (Pássaro do Poente), Naum Alves de Souza (Nijinsky) e Ulisses Cruz (Corpo de Baile), deixaram-me marcas profundas na maneira de pensar e realizar a criação cênica.

Em 1989, "Paidiá", meu primeiro solo em território paulistano, apresentado no SESC Anchieta, inaugura uma nova fase no que diz respeito ao trabalho de concepção e elaboração cênica.

Um fato muito anterior a esse trabalho que exerceu profunda influência sobre mim, foi a ideia de Klauss Vianna de que as cordas vocais são como todos os músculos do corpo e devem ser trabalhadas. Lembro-me que ao me ver numa aula de dança clássica, aproximou-se da barra e disse: "Só falta falar".

Meu envolvimento com a palavra tornou-se uma fonte de inquietações que exigiam uma resolução. As questões relativas às possíveis implicações de um relacionamento cênico da palavra com o movimento me direcionaram para a elaboração de um modo de construção do qual não tinha conhecimento até o momento. Uma espécie de síntese de minhas experiências teatrais em contato com as potencialidades de abstração do movimento dançado resultaram num trabalho híbrido, uma mistura de dança e teatro. Tanto foi esta a realidade do que havia ocorrido que, por este trabalho, fui premiada como autora-intérprete pela APCA.

Em "Paidiá", há um encontro com os textos de Mário de Andrade e Paulo Leminsky. Mas, são textos de um grande reformador do teatro, Jerzy Grotowski (1933-1999) que, por sua vez, se inspirou nas ideias de outro grande pensador do sentido do fazer teatral: Antonin Artaud. São esses textos que, até hoje, me acompanham e recordam de ideias fundamentais para a criação cênica.

É de Grotowski a ideia de que a voz é um prolongamento dos impulsos do corpo, de que podemos retomar o sentido de fluxo ditado pelo nosso próprio corpo, enraizado em sua totalidade como "corpo - memória".

É necessário que diga o quanto estas ideias estavam presentes nos ensinamentos do mestre Klauss Vianna que, do ponto de vista do treinamento do bailarino e ator, priorizava o desenvolvimento do senso de observação das sensações e memórias inscritas no corpo. Instigava a exploração criativa e expressiva das sensações que vivem na nossa memória muscular e cinestésica.

A improvisação era a nossa ferramenta básica de investigação de novas possibilidades de vivenciar materiais que estavam incorporados em nossos corpos e de descobrir movimentos dos quais não fazíamos ideia que estivessem na nossa memória muscular.

Tanto a improvisação, como procedimento para a composição coreográfica e a ideia da unidade corpo/mente – um dos princípios norteadores de seu trabalho de formação do bailarino, intérprete e criador –, estão presentes em toda minha trajetória de criadora e intérprete. O acaso e a sistematização de movimentos a priori convivem na cena de todos os meus trabalhos, participando da composição de seu tecido coreográfico.

Ainda desse tempo de elaboração do solo "Paidiá", data o meu envolvimento, por questões de saúde, com as técnicas de terapia corporal de origem chinesa; uma influência que se exerce até hoje na minha maneira de conceber e estruturar um trabalho de criação coreográfica. Especialmente visível na maneira como penso e sinto a fluência dos movimentos, a quantidade de esforço para a sua execução e também no repertório de gestos.

O pensamento chinês, iminentemente prático e carregado de imagens de natureza mítica, está impregnado pela ideia de que a prática é o fundamento da teoria. Este ponto tem sido crucial para me manter em contato com inquietações e buscas no território da criação cênica. Como professora e estudante das técnicas orientais – Lian Gong em 18 terapias e Tai ji quan – cujos treinamentos apontam na direção de uma interação e integração entre corpo e mente, percebo que meus trabalhos cênicos refletem a utilização desses procedimentos em meu cotidiano.

Desde os anos 90, quando conheci meu atual companheiro de vida e trabalho, a minha relação com a criação cênica passou a ser intermediada pelo olhar estético do arquiteto Cláudio Gimenez Filho. A elaboração de "Dantea", solo inspirado na poetisa portuguesa Florbela Espanca, foi influenciada na

dramaturgia e na construção espacial por Cláudio Gimenez, na sonoridade plástica da trilha pela composição de Denise Garcia, integrante do grupo de pesquisas teatrais Lume e, na luz e figurinos pelos olhares especiais de Guilherme Bonfanti e Fábio Namatame, respectivamente. Após meses de estudo dos poemas, entre leituras das obras completas e seleção dos textos, em poesia e prosa, comecei o trabalho de dar corpo a um material que, aparentemente, não sugeria a implicação do corpo em movimentos dançantes. Dança e literatura, corpo e palavra; mais uma vez, estava buscando uma nova forma de organização e investigação das tensões relevantes para a construção de uma síntese entre os meus conhecimentos do fazer teatral e a diversidade de linguagens gravadas no meu corpo-memória.

Penso que o gosto pela pesquisa de linguagem, a curiosidade, a vontade de saber mais sobre como dar voz e movimento aos processos e percepções internas seja o motor de todos os meus trabalhos de criação. Há cinco anos, professora das Faculdades de Teatro e de Dança e Movimento da Universidade Anhembí-Morumbi, venho desenvolvendo trabalhos de orientação coreográfica que me impulsionam a refletir sobre a importância de saber pensar e falar sobre os procedimentos criativos, envolvidos numa montagem cênica.

A questão da qualidade do que se comunica através da cena, além do compromisso com a ideia que impulsiona a criação, tem sido fundamental como motivação para a minha continuidade como criadora e intérprete.

Peter Brook tem sido uma referência importante, tanto que, meus alunos, em processo de criação, o têm como leitura obrigatória. Suas ideias sobre o sentido do desenvolvimento da sensibilidade, como preparação para a comunicação cênica, tornam-se essenciais na medida em que o processo evolui, e influenciam, inclusive, a escolha dos procedimentos coreográficos, como ao trabalhar com a intérprete-criadora, Cláudia Palma, da Cia 2 do Balé da Cidade, em outubro de 2004.

Continuo em processo de acabamento; incompleta, inquieta e profundamente curiosa a respeito dos intercâmbios entre corpo e mente e seus diversificados reflexos cênicos na contemporaneidade. Atenta aos trâmites culturais e suas ressonâncias na minha pele, músculos, ossos e nervos. Sinto-me um corpo atravessado, vazado e intermediado por uma natureza que me revela como bailarina, atriz, coreógrafa e performer, em constante MOVIMENTO.



FIGURA 56: *2Mundos* (2011). Concepção e Interpretação: Mariana Muniz. Foto: Claudio Gimenez



FIGURA 57: *2Mundos* (2011). Concepção e Interpretação: Mariana Muniz. Foto: Claudio Gimenez.



Por Sandro Borelli⁷⁴

Eu sou natural de Santo André, Grande São Paulo e, eu comecei a dançar por conta da minha irmã que na época começou a aprender *ballet* e ela levava algumas revistas para casa, revistas de dança... Eu me lembro muito bem da primeira vez em que vi uma revista de dança, de ballet, tal, eu fiquei muito impressionado com aquilo. Com as imagens dos bailarinos, com os corpos e tal. Aquele foi o meu primeiro contato, mas foi de um jeito meio narcisista. Eu disse: “*Eu quero ter o corpo desses caras aí*”. Eu comecei a dançar por conta disso e tal. Então, conheci a professora de *ballet* clássico, lá em São Caetano, Toshie Kobayashie, e aí, começou o sofrimento (risos). Eu muito apaixonado por aquela coisa nova, eu tinha 17 pra 18 anos, uma coisa assim, totalmente apaixonado pela coisa e pela coisa física, pela transformação física que vai ocorrendo, principalmente quando se é adolescente, né, a mudança corporal ocorre mais rápido ainda.

Depois fui parar no Ballet Guaíra, meu primeiro grupo profissional. Fui pra Curitiba e foi bastante valioso porque saí de casa, tinha 20 e poucos anos. Depois voltei pra São Paulo, enfim, a minha carreira profissional começou mesmo a acontecer em mim, como noção de uma carreira de dança, o que é ser um bailarino e tal, aqui em São Paulo, quando eu voltei pra cá.

Dancei em vários grupinhos e depois ingressei no *Ballet* da Cidade de São Paulo, onde fiquei uns quatro anos. Na época quem era meu diretor era Luís Arrieta e com ele que eu comecei a participar das criações, eu era bailarino dele e tal. Através dele eu comecei a tomar gosto pela coisa, observava a maneira dele criar e me encantei pela criação.

⁷⁴ A entrevista de Sandro Borelli foi concebida à autora em 14 de janeiro de 2012.

Os mistérios da criação. Na época quando ele ia criar alguma coisa e tal eu, aqui dentro, já sentia mais paixão de ficar de fora vendo e ouvindo o que ele falava do que estar lá dançando como bailarino. Quer dizer, eu comecei a gostar mais do processo, mesmo como bailarino também, sabe, quando ele estava criando e também me usando corporalmente como intérprete dele. Mais do que quando vai pra cena, aliás, eu sou assim até hoje, eu curto mais o processo. Que é o envolvimento, que é onde vale tudo, você se alimenta de tudo e essa questão de ética não conta, sabe, ética, moral, então, isso aí é muito interessante no processo de criação.

Então, quando você vai para o palco, aí você já não é mais dono da coisa. Quando você expõe para o olhar do outro você já perdeu a autoridade. A autoridade tida vai por água abaixo, sempre é a opinião do outro, por mais que você discuta, discorra, a opinião do outro, eu pelo menos acho isso, acaba prevalecendo sobre a sua.

Bom, o que mais... No meu processo final lá no Ballet da Cidade, como intérprete, eu já estava experimentando algumas coisas com alguns amigos lá da Cia. Quando eu saí de lá, eu disse a mim mesmo: *“Bom agora eu preciso decidir: se eu sigo a minha carreira...”* É complicado você ficar dentro de um grupo dito oficial, essa coisa toda, porque você tem um carimbo nas costas. Sabe, Sandro, Ciclano, bailarino **do** Ballet da Cidade de São Paulo. Nananã **do** Ballet da Cidade de São Paulo. E aí, quando você sai de lá, geralmente, a grande maioria sucumbe a carreira porque quanto mais tempo você passa lá, mais dificuldades você tem quando você sai de lá.

Porque se você quiser seguir a carreira da criação, eu digo na criação, você fica naquela rotina diária, sempre recebendo informações de vários coreógrafos, sempre sendo adestrado, aquele mesmo tipo de aula, aquele mesmo tipo de orientação lá da direção, do assistente e tal. Você não consegue, lá dentro, formatar uma coisa sua criativa. Geralmente quando você tenta fazer algo, fica muito parecido com o que é feito lá.

Você é intérprete e acabou! Então, pra você romper com isso... Isso até que é normal, até porque qualquer funcionário público, que trabalha anos dentro desse universo,

quando ele sair de lá e for para outro trabalho ele terá uma dificuldade imensa pra se adaptar. Aí, eu saí de lá, fui pra marginalidade, esse termo nem é mais usado, e, finalmente comecei a criar as minhas coisas.

Formei um núcleo, um pequeno grupo com algumas pessoas que haviam saído antes de mim e que me procuraram do Ballet da Cidade. Eu comecei a criar com eles, porque eles também queriam dançar. Aquela coisa sai de lá, bailarinos qualificados e tal, e vai fazer o quê? Vai dançar onde? Quem não cria quem não tem essa veia criativa, de criar espetáculos e tal, fica sem saber o que fazer. Fica esperando ser convidado pra participar de algum trabalho. Foi aí que começou a criação. Fiquei pouco tempo, uns dois anos assim.

Depois, fui pra Diadema com a Ivonice Satie, pessoa fantástica e extremamente importante na minha carreira. Na época ela fundou a Cia de Diadema e me convidou para dirigir a cia. com ela. Então, ela fazia a direção geral do grupo e eu fazia a direção artística, quer dizer, artística era dela também, mas quero dizer, eu ficava mais com os bailarinos ali. Foi meu primeiro grupo, não oficial porque não é oficial até hoje, mas foi uma experiência fantástica.

Foi com Diadema que eu senti a necessidade de tentar encontrar alguns bailarinos e entrar num esquema de trabalho diário com eles. *“Montar um grupo que acredite no meu trabalho”*, eu pensava comigo. Entrar nesse ritmo de trabalho diário que é necessário, eu acho isso. Trabalhar diariamente, x horas e tal. Quando eu saí de Diadema, disse a mim mesmo: *“É agora que vou fazer isso! Vou tentar implantar, criar, codificar uma assinatura coreográfica”*. Foi quando eu saí de Diadema que eu comecei com esse grupo que está até hoje. A Cia. Borelli de Dança surgiu em 1997.

A veia artística, criativa, eu acredito, essa minha relação com o teatro sempre foi instintiva. Nunca fiz teatro, foi instintivo. Desde o meu primeiro trabalho, lá no Ballet da Cidade com os amigos de lá, sempre teve um jeito de fazer tal, que tinha uma pegada de teatro, sabe, uma pegada teatral. Aí veio aquela coisa, né *“Dança-teatro. O Sandro faz*

Dança-Teatro!” Eu não sei o que é isso até hoje. O que é dança-teatro ou teatro-dança, enfim... É Dança e acabou, é Dança e pronto!

O estilo sempre foi instintivo também; essa coisa do Universo Humano, esse Homem falido que nós somos. Eu nunca fui para o lado glamoroso, sempre o lado obscuro do ser humano. Agora se você me perguntar “*Por quê?*”, é muito simples, não sei ou então porque eu gosto. Sei lá, eu acho que quando eu era garoto eu gostava muito de ver revistinhas de PB, terror, vampiro, Drácula, monstros e sei lá. Morei nos anos 70 na região do ABC, região de trabalhadores e a classe trabalhadora... Vim parar aqui na Barra Funda que lembra muito Santo André, ambiente mais urbano, enfim, essa visão meio de proletário.

Neste sentido seria inevitável falar de Kafka com esse jeito de ver a coisa, de sentir a coisa, eu teria que um dia fazer Kafka. Quando eu fiz Kafka pela primeira vez foi *A Metamorfose*, aí não consegui parar mais. Virou vício, sabe. Então é um autor que é muito forte em mim... Fiz Augusto dos Anjos também, seria inevitável também fazê-lo. E seria inevitável fazer Che Chevara também. No ano retrasado (2010) a gente fez o Che Chevara. Então tem esta colheita nos três autores: no Che não tem como, o Che é explícito a questão política, social e humana; no Augusto dos Anjos tem essa questão de fragilidade, carne perante todo esse sistema do Universo; e, o Kafka é essa fragilidade perante o Sistema de Governo, sistema de família, é a família que oprime, é o sistema de governo que te oprime, é a religião que te oprime... Ele deixa muito claro isso, quando ele começa *A Metamorfose*, onde ele acorda transformado em um inseto, que ele não consegue se levantar. A gente compreende, metaforicamente, que ele não consegue se levantar porque toda aquela culpa, aquela opressão, não o deixa movimentar-se.



FIGURA 59: Cia Borelli de Dança. Concepção e Direção de Sandro Borelli. Foto: Gal Oppido.



FIGURA 60: Cia. Borelli de Dança, EstadoIndependente, de Sandro Borelli. *Foto de Gal Oppido*

Por Tiche Vianna⁷⁵



Formei-me atriz pela Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo (USP), em 1987 e no ano seguinte fui para a Itália estudar máscaras e *commedia dell'arte* na Universidade de Bologna e no Alice of Papier Machê (Firenze). Meu interesse por esta linguagem se deu pelo contato, ainda na escola, com o diretor italiano Francesco Zigrino, com quem tive o primeiro aprendizado das máscaras italianas. Formamos um grupo só de mulheres onde eu e a atriz Cristiane Paoli Quito, compartilhávamos a direção e a investigação sobre as máscaras teatrais. Quito depois seguiu a vertente do palhaço e eu prossegui nas máscaras expressivas e nas máscaras de *commedia dell'arte*. Em 1998, juntamente com o ator Esio Magalhães, fundei o Barracão Teatro – espaço de investigação e criação teatral, em Campinas, onde as bases são as máscaras, a *commedia dell'arte*, o palhaço e o ator como veículo da expressão teatral. O Barracão tem sido nosso centro de pesquisa e apresentações por onde passam artistas de diversas regiões do país interessados em compartilhar metodologias, pesquisas e criações teatrais.

⁷⁵ A entrevista de Tiche Vianna foi concedida à autora em março de 2012.



FIGURA 62: Espetáculo: Freguesia da Fênix. Grupo Barracão Teatro.
Direção: Tiche Vianna. Máscara: Beijinho.

ANEXO 3 – Modelo Questionário Piloto *Aliança* (LabCor 1)

Todas as perguntas a seguir referem-se ao casamento e relacionamento. São perguntas simples e as informações fornecidas servirão apenas como pesquisa para a composição coreográfica intitulada “ALIANÇA”. Tanto a sua identidade quanto as respostas aqui escritas, serão mantidas em sigilo. Grata por sua colaboração.

1- Qual a sua idade? _____ anos

2- Atualmente você está:

() Solteira () Noiva () Casada () Divorciada Outro: _____

3- Há quanto tempo você está ou esteve casada?

4- Qual a importância que você dá à cerimônia de casamento?

() Nenhuma () Pouca () Importante () Muito importante () Extremamente

5- Sonhos pessoais casam com sonhos de casal? () Sim () Não

6- Seu casamento proporcionou a você:

() o adiamento de algum sonho pessoal

() o abandono de algum sonho pessoal

() a realização de algum sonho.

7- A velhice está no seu sonho de casamento? () Sim () Não

8- Se você pudesse relacionar a sua história de amor a um conto de fadas, qual conto você escolheria? _____

9- Qual a sua maior expectativa quanto ao casamento? _____

10- Qual a sua maior frustração quanto ao casamento? _____

11- Cite três coisas boas e três coisas ruins do casamento:

12- Cite um episódio hilário vivido no casamento:

13- Cite três mudanças pessoais marcantes após o casamento/ após a sua separação:

14- Defina o casamento em:

Uma sensação _____
Uma cor _____
Um cheiro _____
Um sabor _____
Um som _____

Data: ____/____/____

ANEXO 4 – Diário de Criação: Modelo Aplicado Como Sinopse Do Encontro Criativo

Refletindo sobre o encontro... Resumo:

Facilidades: _____

_____.

Dificuldades: _____

_____.

Dos recursos utilizados: _____

_____.

Marco do dia: _____

_____.

Corpo: _____

_____.

Imagem: _____

_____.

Espaço Livre...

