

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTE E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**A ESTÉTICA DO GROTESCO E O MASCARAMENTO
NA MONTAGEM DE “OS MAMUTES” DE JÔ BILAC**

Licélia Fabrício Gonçalves

**Ouro Preto - MG
2024**

Licélia Fabrício Gonçalves

**A ESTÉTICA DO GROTESCO E O MASCARAMENTO
NA PEÇA “OS MAMUTES” DE JÔ BILAC**

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – modalidade Interpretação – ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes

Ouro Preto - MG
2024



FOLHA DE APROVAÇÃO

Licélia Fabrício Gonçalves

A estética do grotesco e o mascaramento na montagem de "Os mamutes" de Jô Bilac

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas

Aprovada em 9 de setembro de 2024

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Raquel Castro de Souza - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 27/01/2025



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 27/01/2025, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0847012** e o código CRC **6D3A8158**.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo explorar a estética do grotesco e o mascaramento como ferramenta de construção do corpo cênico na montagem da peça “Os Mamutes”, de Jô Bilac. A pesquisa se concentrou na utilização do grotesco como dispositivo para criação corporal, bem como na exploração das relações entre corpo/máscara e corpo/objeto no processo de construção cênica. As máscaras, embora utilizadas para o treinamento dos atores, não foram incorporadas ao espetáculo final, sendo empregadas exclusivamente como instrumentos pedagógicos para a preparação do ator. A fundamentação teórica do estudo se apoia na pedagogia de Jacques Lecoq e no conceito de grotesco de Vsevolod Meyerhold, além de contribuições de autores como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser.

Palavras chave: Mascaramento, Grotesco, Máscara Neutra, Corpo/Máscara, Meia Máscara, Teatro, Máscara Expressiva.

ABSTRACT

This article aims to explore the aesthetics of the grotesque and masking as tools for constructing the stage body in the production of the play “Os Mamutes”, by Jô Bilac. The research focuses on the use of the grotesque as a device for physical creation, as well as the exploration of the relationships between body/mask and body/object in the scenic construction process. Although the masks were used for actor training, they were not incorporated into the final performance, serving exclusively as pedagogical tools for actor preparation. The theoretical foundation of the study is based on Jacques Lecoq's pedagogy and Vsevolod Meyerhold's concept of the grotesque, along with contributions from authors such as Mikhail Bakhtin and Wolfgang Kayser.

Keywords: Masking, Grotesque, Neutral Mask, Body/Mask, Half-Mask, Theater, Expressive Mask.

SUMÁRIO

Introdução	5
O mascaramento como treinamento para atuação	7
A linguagem da máscara neutra	10
A máscara grotesca	13
O mascaramento e o grotesco na dramaturgia de Os Mamutes de Jô Bilac	16
O processo de criação a partir do objeto-máscara	17
A Máscara em Cena: Explorações do Jogo Cênico e do Texto Dramático	22
Considerações Finais	23

Introdução

A atuação teatral busca, através de inúmeras técnicas e linguagens, chegar a um corpo-mente predisposto a viver personagens tão distantes do “eu” cotidiano, que podemos denominar “corpo cênico”. Para conquistar esse corpo cênico, os atores e atrizes necessitam desenvolver uma preparação ou treinamento. A presente pesquisa tem como objetivo analisar a relação entre a estética do grotesco, as máscaras expressivas e a máscara neutra no processo de construção cênica da peça “Os Mamutes”, de Jô Bilac¹. O foco está em como esses elementos podem ser integrados para a criação do corpo cênico, explorando a dramaturgia e a fisicalidade dos atores. Através do treinamento com a máscara neutra – técnica desenvolvida por Jacques Lecoq – e da exploração das máscaras expressivas inspiradas no trabalho de Vsevolod Meyerhold, investigamos as possibilidades estéticas e corporais que contribuem para a construção das personagens na peça.

A máscara teatral desempenhou um papel significativo na história das artes cênicas, mas a máscara surge muito antes do teatro. Na Grécia antiga, por exemplo, era fortemente utilizada nos rituais dionisíacos e festividades voltadas para os deuses, despertando a teatralidade dos povos. Posteriormente, as máscaras foram usadas como parte do figurino, possibilitando ao ator representar personagens tanto do sexo masculino quanto do feminino. Na Europa, durante a Idade Média e o Renascimento, as máscaras foram amplamente empregadas nos festejos populares, tais como os carnavais e festas consideradas “profanas” pela igreja católica, pois ligadas à religiosidade popular. Na Commedia dell’Arte², as máscaras teatrais foram utilizadas na criação de personagens tipificados.

Tendo grande importância nas culturas asiáticas, a máscara aparece seja nos rituais seja nas formas artísticas que podemos aproximar do teatro de matriz ocidental, e são comumente chamadas de teatro clássico oriental ou dança clássica oriental ou teatro-dança clássico oriental. Essas máscaras “teatrais” podem ser objetos (em geral, de madeira) que fazem parte da caracterização cênica das personagens, como acontece no Teatro Nô³ japonês

¹ Dramaturgo carioca conhecido por suas obras que exploram temas sociais e políticos com humor ácido e críticas perspicazes. Fundador da Cia. dos Atores e autor premiado por suas peças como as obras Savana Glacial (2010) e Popcorn (2013).

² Primeira forma de teatro profissional da Europa, surgiu na Itália no século XVI, com personagens-tipo fixos como o Pantaleão e o Arlequim, onde muitos deles utilizavam máscaras. A dramaturgia se baseia na improvisação, a partir de um roteiro chamado canovaccio, que guiava os atores sem definir diálogos completos.

³ Forma clássica de teatro japonês, onde havia a combinação de música, dança e drama poético. Conhecido como teatro de máscaras, onde os atores possuíam movimentos estilizados e narrativas tradicionais, muitas vezes inspiradas por temas espirituais e históricos.

ou no Topeng balinês⁴, ou podem ser criadas a partir de pinturas faciais animadas pelo trabalho com os músculos da face, como no Kathakali⁵ indiano, no Kabuki⁶ e na Ópera de Pequim⁷. No século XX, com as inovações no teatro europeu, a máscara ressurgiu e ganhou um novo aspecto e uso para os artistas, junto ao seu uso tradicional: o mascaramento começou a ser usado para a formação e treinamento na atuação. Dentro da pedagogia da máscara teatral desenvolvida por Jacques Lecoq, uma das principais referências nesse campo, temos diferentes tipologias: a neutra, a geométrica, as larvárias, a máscara expressiva, a meia-máscara e o acento (que trabalha apenas uma parte do rosto). Dentre essas máscaras, temos diversas investigações e contextos em que cada uma se encaixa no trabalho da atuação. As três primeiras focam no treinamento do atuante e as outras funcionam para a construção estética da personagem.

Nesta pesquisa, abordamos o trabalho prático a partir do conceito de corpo poético de Jacques Lecoq⁸ e da metodologia do Grupo Moitará⁹ para o treinamento do ator com a linguagem da máscara teatral, a qual teve um acesso introdutório durante uma oficina realizada em 2023¹⁰. Em conjunto com esse processo, abordamos a estética do grotesco explorada a partir dos aspectos teóricos e práticos das máscaras expressivas, inspiradas nas máscaras grotescas de Vsevolod Meyerhold.

⁴ Forma de teatro tradicional originado em Bali, na Indonésia, que mescla dança, música e máscaras, em principal tem-se a máscara de Siddha Karya que está presente em todas as cerimônias pois representa o sucesso, o trabalho realizado.

⁵ Teatro-dança originário do estado de Kerala, no sul da Índia. Em sua pesquisa sobre a atuação no Kathakali, Ricardo Gomes (2008) afirma que no Kathakali (assim como em quase todas as formas de teatro-dança clássico indiano) o ator não verbaliza o texto teatral, mas utiliza todo o corpo em harmonia (sendo protagonistas as mãos, o rosto e os olhos) para expressar as palavras do texto no ritmo da música, usando uma linguagem gestual codificada.

⁶ Uma das quatro formas do teatro tradicional japonês, onde se utiliza o canto, a dança e o drama. Surgiu no Japão, durante o período Edo, no século XVII.

⁷ É uma forma de arte tradicional chinesa com raízes no século XIII. Combinando música, dança, teatro, acrobacias e artes marciais. Em seu enredo são apresentados histórias, mitos e contos clássicos chineses.

⁸ Foi fundador da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq em Paris, em 1956. Voltada para o estudo da interpretação a partir da observação da vida cotidiana, da natureza, dos movimentos e do ritmo do corpo.

⁹ O Grupo Moitará fundado em 1988 desenvolve uma pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, buscando compreender os princípios que fundamentam sua arte, tendo nos estudos dos aspectos e funções da Máscara Teatral a base para a elaboração de uma metodologia própria.

¹⁰ Oficina “Treinamento do ator a partir da linguagem da máscara teatral” realizada pelo Grupo Moitará durante os dias 06 ao dia 10 de novembro de 2023, com carga horária das 9h às 10h, realizada pelos professores, diretores e atores Venício Fonseca e Erika Retzl em Rio de Janeiro - Brasil.

O mascaramento como treinamento para atuação

No século XIX, o modelo predominante de interpretação teatral na Europa ainda era o teatro burguês, que havia alcançado seu ápice no século XVIII, impulsionado pela ascensão da classe burguesa. Esse teatro foi caracterizado por uma representação convencional, onde existiam gestos e poses codificados, entre outros códigos de fácil leitura pelo público. A prosódia da atuação baseia-se em uma declamação impostada e a dramaturgia seguia um sistema de personagens-tipo, nos quais os atores e atrizes se especializavam ao longo de suas carreiras. Essa linguagem estilizada e artificial determinava a forma como atores e atrizes das companhias teatrais atuavam e criavam as personagens.

Entretanto, no século XIX, esse modelo teatral começou a perder força, principalmente devido às mudanças socioculturais e artísticas que questionavam as formas tradicionais de representação e a própria ordem burguesa. A classe artística percebe a necessidade de reformular a prática teatral e surgem novas propostas de formação para atores. Entre eles, Jacques Copeau (1879-1949), grande diretor-pedagogo e mestre da arte, que se opôs ao exibicionismo da cena parisiense, começou a manifestar seu desejo pela renovação do cenário artístico daquele período. Foi contra o “industrialismo¹¹” e o “cabotinismo¹²”, ele acreditava que essas duas correntes impediam a criação e a autenticidade da classe artística e foi assim que fundou o Teatro de Vieux-Colombier e logo depois a École du Vieux Colombier, lugar onde começou a desenvolver um treinamento para a formação do ator. Em sua pedagogia buscava principalmente a presença interior do ator e uma forma de arte mais pura e autêntica, onde o ator era o cerne do espetáculo. Indo de forma contrária ao naturalismo, enquanto este buscava uma reprodução fiel a vida cotidiana, Copeau buscava uma forma de arte mais poética e simbólica. Dentro de suas pesquisas está sua contribuição com a máscara neutra. Para ele, juntamente com o “o palco nu¹³”, a máscara possibilita ao ator a presença desejada para a representação dos textos dramáticos.

O ator que atua com máscara recebe desse objeto de papelão a realidade da sua personagem. É comandado por ela e a ela obedece irresistivelmente. Assim que a põe, sente surgir nele uma existência de que (...) nem sequer suspeitava. Não é somente o seu rosto que se modifica, mas toda a sua pessoa, o próprio caráter dos seus reflexos, em que já se pré-formam

¹¹ Naquele período, com as transformações sociais causadas pela revolução industrial, Copeau percebeu que o teatro não deveria apenas servir como entretenimento para a burguesia, mas deveria ser usado para refletir a precariedade social tida como consequência dessas mudanças na Europa.

¹² Era para Copeau tudo aquilo que o ator não deveria ter naquele período: exibicionismos.

¹³ Copeau priorizava a simplicidade da cena no que se refere ao cenário físico.

sentimentos que ele era igualmente incapaz de experimentar e de fingir com o rosto descoberto (COPEAU, 1929 apud FALEIRO, 2009, p. 109).

A redescoberta do corpo no teatro no início do século XX, não foi um evento isolado, refletiu as transformações culturais e políticas dessa época. Partindo de diversos fatores, como a revolução industrial e as duas guerras mundiais que provocaram a busca pela expressão física e emocional surgida da crise existencial. A rejeição ao naturalismo que manifestou para muitos dramaturgos e teóricos e que trouxe a redescoberta do corpo como busca pela expressividade, como também os movimentos de vanguarda especificamente o teatro dança e o teatro épico. Além do teatro físico e os movimentos feministas e civis foram alguns dos fatores que tornaram o corpo um instrumento de pesquisa (DUARTE, 2009, p. 28). A volta da máscara ao teatro surge atrelada a essa necessidade de encontro do ator com as possibilidades corporais buscadas através do movimento. É nesse contexto que Copeau introduz a máscara teatral no treinamento voltado para a atuação na Escola do Vieux Colombier, fundada em Paris no ano de 1913. Saint-Denis (1897-1971) conta que em uma das aulas, Copeau cobre o rosto de uma atriz com um pano e então pede para que a atriz repita a sua cena, a partir daí ele inicia uma exploração do trabalho com a máscara. O trabalho de ator realizado por Jacques Copeau não visava, portanto, tornar o ator um virtuose do músculo, um atleta ou um saltimbanco, mas um ser humano consciente de suas possibilidades expressivas. Adquirida a expressividade física, tratava-se de pôr o corpo do ator a serviço do poeta dramático e do encenador (FALEIRO, 2009, p. 108). Em 1924, Copeau se instala em Borgonha, a fim de estabelecer um laboratório de pesquisa e produção; projeto de período curto por questões financeiras, seu objetivo era a busca por uma comédia nova com tipos fixos como Arlequim, Colombina, Pierrô, entre outros.

Na segunda metade do século XX, Jacques Lecoq (1921-1999) enveredou pela trilha do trabalho com a máscara teatral iniciada por Copeau, tal como Decroux e, posteriormente, Ariane Mnouchkine, entre outros. Como já tinha contato com os esportes, iniciou associando os gestos e movimentos esportivos ao teatro. Depois dos primeiros anos de aprendizado e experiências no teatro amador, foi convidado, no final dos anos 40, por Jean Dasté para se juntar à companhia que estava sendo formada, a Les Comédiens de Grenoble, foi ali que começou profissionalmente como pedagogo no teatro. Por influência de Jean Dasté, que havia sido aluno de Jacques Copeau, descobriu a interpretação com a máscara e o teatro Nô, e começou a usar a máscara “nobre” conhecida atualmente como máscara neutra.

A partir de 1948, Lecoq se transferiu para a Itália onde viveu por 8 anos; lá conheceu a Commedia dell'Arte e o escultor Amleto Sartori¹⁴, que depois de observar Lecoq criar as máscaras a partir da técnica de Dasté, se prontificou a desenvolvê-las. Em suas visitas às feiras e espeluncas na periferia da cidade de Pádua, Lecoq pôde observar os modos de vida do povo italiano, em sua luta pela sobrevivência, que ele percebia estarem presentes no gênero da Commedia dell'Arte. Decide então encenar o texto “La Moscheta”, de Ruzzante, autor do Renascimento italiano, nascido em Pádua no século XV, que retratava em suas comédias a vida dos camponeses italianos. Neste trabalho, é influenciado pelo ator veneziano Carlo Ludovici, que representava o Arlequim em uma companhia dialetal e lhe ensinou as atitudes do personagem, a partir das quais criou os movimentos da ginástica de Arlequim, importantes para a continuidade de seu trabalho (LECOQ, 2010).

Depois dessa temporada italiana, quando, dentre vários outros trabalhos, colaborou com Giorgio Strehler e Paolo Grassi, participando da fundação da Escola do Piccolo Teatro di Milano, Lecoq decide voltar para Paris, em 1956, e nesse mesmo ano funda, com um pequeno grupo de atores, a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, que se desenvolveu rapidamente. Sua pedagogia se iniciou com a máscara neutra, expressão corporal, Commedia dell'Arte, pantomima branca¹⁵, coro e tragédia grega, figuração em mímica, máscaras expressivas, música e como base técnica, a acrobacia dramática e a mímica de ação. Logo depois, surgiu o trabalho com a máscara larvária, o clown, os bufões¹⁶ que fizeram com que surgissem novos territórios como o grotesco, o mistério e o fantástico (LECOQ, 2010).

¹⁴ Amleto Sartori foi escultor de Pádua, famoso por suas máscaras de teatro. Foi ele o primeiro a redescobrir a fabricação de máscaras de couro para a Commedia dell'Arte, que havia praticamente desaparecido.

¹⁵ “O mimo branco silencioso fez suas aparições na década de 20 do século XIX, quando Jean-Gaspard Debureau tornou-se o ator mais popular de seu tempo com suas pantomimas de Baptiste”. (Thomas Leabhart)

¹⁶ Bobo da corte espécie de palhaço que é caracterizado pelo grotesco. Criticava os setores dominantes da sociedade.

A linguagem da máscara neutra

A partir do estudo das trajetórias de Copeau, que em seu tempo percebia a necessidade da formação da memória corporal dos atores, e de Lecoq, que começou a buscar através da máscara neutra o estudo dos movimentos e sua importância no teatro, percebemos que o corpo do ator é dotado de uma fisicalidade intrínseca. Possuímos na vida cotidiana diversas máscaras sociais, com as quais assumimos personagens e papéis que se diferem dependendo dos diferentes ambientes e relações. Partindo dessa noção corporal, percebemos que o treinamento da atuação tem o objetivo primordial de despir o artista dessas máscaras sociais, automatismos que adquirimos ao longo da vida para que a “persona teatral”, o “eu criativo”, possa emergir.

Desse modo, podemos afirmar que o mascaramento é uma dessas formas de treinamento, onde a máscara neutra tem como objetivo “limpar” nosso corpo dessas manias e máscaras sociais, realizando a “decupagem dos gestos”. Buscar a neutralidade não significa que perderemos nossas memórias emotivas, mas que criaremos um espaço onde essas memórias corporais possam emergir de forma potente e despida das máscaras sociais.

Pedagogicamente, as máscaras funcionam atuando como um grande articulador corporal, funcionando como um dispositivo de potencialização técnica para a construção estética de um personagem. A máscara neutra, que antecede qualquer outra máscara como estímulo para o trabalho corporal, tem uma importância crucial. Essa máscara, se usada adequadamente, pode libertar o ator de amarras muito comuns no exercício da profissão. Ela possibilita um reconhecimento da análise corpórea, e é a partir da análise do movimento que o ator passa a compreender seu corpo (NAPOLEÃO, 1999). A máscara neutra, acima de tudo, busca a sensibilidade do movimento corporal; quando a usamos para o treinamento da atuação conseguimos obter uma maior consciência corporal.

Inicialmente, o trabalho com a máscara neutra tem a intenção de um encontro do artista com a neutralidade corporal. Quando nos referimos a esse estado neutro, estamos nos referindo ao estado inicial de uma ação. Antes de usar a máscara, o atuante procura criar uma relação com o objeto que está na sua frente. Depois de ser reconhecida, quando a máscara é colocada no rosto do ator, ele incorpora um ser desprovido de história ou futuro, tornando-se um veículo para alcançar um estado de presença, um estado primordialmente pré-expressivo. Estamos colocando em nosso rosto um objeto que exige que nossa energia se espalhe das pontas dos dedos dos pés até a cabeça, somente assim a máscara consegue nascer, crescer, correr e escutar. É um ser que está descobrindo o mundo que o rodeia. O treinamento permite

que o atuante controle sua energia corporal, partindo de um ponto fixo. É dessa forma que o movimento se inicia.

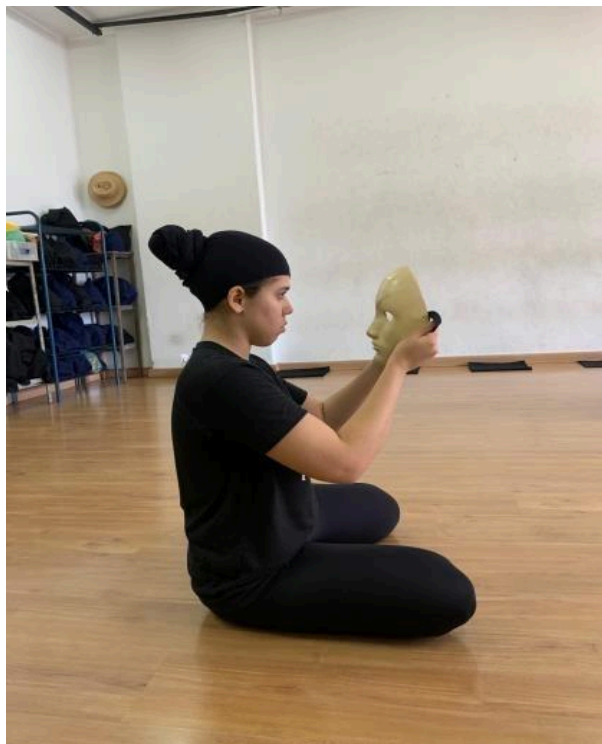
Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. (LECOQ, 2010, p. 56)

Utilizando a máscara durante o treinamento, busca-se trabalhar o equilíbrio presente no desequilíbrio, isto é, o tônus corporal através do “relaxamento” em cena. Segundo Jacques Lecoq, o movimento é uma dinâmica cuja importância está no “como” ele é feito. Dessa forma, é importante reconhecer as leis do movimento: equilíbrio e desequilíbrio, oposição, alternância, ação, reação e compensação. Por isso, destacamos a necessidade do ponto fixo e da existência de uma relação entre o atuante e o ambiente ao seu redor. Ao realizar um movimento, é necessário um equilíbrio, e é no olhar fixo e objetivo que a máscara neutra exige, que conseguimos realizar o movimento de forma plena. A máscara neutra proporciona ao ator uma nova percepção e consciência corporal, essenciais durante o espetáculo (LECOQ, 1997; FALEIRO, 2009).

Quando falamos da necessidade do encontro de um equilíbrio para realização do movimento podemos pensar a partir da teoria do teatro Nô japonês, que há muito tempo utiliza esse trabalho de controle corporal. Sua estrutura é baseada no princípio do “jo ha kyu” – prelúdio, desenvolvimento e final –, que se refere às partes de uma performance, desde a sucessão de textos em uma jornada de apresentações, até as partes de uma peça até as unidades mínimas da ação física dos atores. É um treinamento também usado para criar ritmo, tensão e equilíbrio dentro dos movimentos, que é justamente o que a máscara neutra nos proporciona. Deste modo, conseguimos como resultado a economia e limpeza desses movimentos. Por exigir a sensibilidade e objetividade do artista, mergulhar na linguagem da máscara neutra é como participar de um ritual junto ao grupo com o qual estamos trabalhando.

Nessa pesquisa, a máscara neutra desempenha o papel de ponto de partida para a formação de uma corporeidade dentro da estética do grotesco, por meio do controle físico e da aprimorada fluidez dos movimentos, que serão desenvolvidos ao longo do treinamento. Ao utilizar as memórias corporais, abriremos espaço para uma maior possibilidade de criação dos personagens presentes na dramaturgia de Jô Bilac.

Atriz Licélia Gonçalves durante oficina sobre a linguagem da máscara teatral, ministrada em 2023 pelo Grupo Moitará.



Fonte: acervo do Grupo Moitará

Máscara neutra



Fonte: website do Núcleo de Máscara da Escola Livre de Teatro¹⁷

¹⁷. Disponível em: <http://mascaraelt.blogspot.com/p/mascara-neutra.html>. Acesso em: 08/09/2024.

A máscara grotesca

O grotesco foi conceituado por diversos teóricos na literatura e nas artes plásticas; com o passar do tempo adquiriu novas dimensões, partindo do contexto das manifestações em que está inserido. Entre vários autores que se dedicaram à pesquisa as relações do grotesco nas artes, partiremos de uma breve discussão sobre dois pesquisadores: Wolfgang Kayser¹⁸ e Mikhail Bakhtin¹⁹.

Kayser (2020) teoriza o grotesco a partir de obras das artes plásticas encontradas em grutas da Itália, que partem de uma perspectiva sombria e um tom crítico. Segundo ele, a palavra “grotesco” (relativo à gruta - *grotta*, em italiano) passou a ser usada a partir dessas pinturas, gravuras e esculturas que romperam com os ideais clássicos da arte. No grotesco ocorre a sobreposição de contrários existindo em um mesmo corpo: o belo e o feio, o trágico e o cômico, bem e mal, etc (MANDELL, 2009, p. 23). Segundo Kayser, o riso está presente nas duas vertentes do grotesco: a satírica e a fantástica. No grotesco fantástico, o risível e o ridículo se expressam através do absurdo, já no satírico ele se manifesta por meio da deformidade moral e física, sendo uma ferramenta de reflexão. O grotesco cria uma outra realidade “fantástica” que segue suas próprias regras.

Já o teórico russo Bakhtin (1987) buscou relacionar o grotesco à cultura popular cômica, ao burlesco e aos carnavais da praça pública, partindo da obra do romancista francês do século XVI, François Rabelais. Bakhtin se refere à proximidade de Rabelais a essas manifestações populares (na Idade Média e no Renascimento), associando-o ao período de crise de um sistema. Para ele o grotesco tinha como intenção juntar o trágico e o cômico simultaneamente, tendo o corpo humano e as limitações do mundo como base da concepção do aspecto imagético (NASPOLINI, 2018). Para Bakhtin (1987), o grotesco está presente na vida e não apenas na arte. O corpo grotesco é um corpo em construção, que não está completo, mas está em constante criação. É no baixo corporal, ligado à sexualidade e à escatologia, que o ser humano evidencia seu caráter cósmico e universal que se funde com o ambiente. A vida não se encerra com a morte do indivíduo, que é sempre um recomeço.

¹⁸ Wolfgang Kayser, teórico alemão que aprofundou sua pesquisa acerca da estética do grotesco. Seu livro “O grotesco” (KAYSER, 2020) abrange o grotesco desde a sua origem nas artes clássicas até suas manifestações contemporâneas.

¹⁹ Mikhail Bakhtin - Filósofo russo que desenvolveu em sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” (BAKHTIN, 1987), uma crítica à rigidez de padrões e estilos e uma reivindicação da ambivalência, do discurso carnavalesco, amplo, polifônico e dialógico.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo, é sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo. (BAKHTIN, p. 23)

Apesar de Bakhtin e Kayser partirem suas conceituações de perspectivas distintas, suas visões se encontram quando se referem à justaposição e às contradições presentes no grotesco dentro das artes plásticas e na literatura. Ambas as conceituações dos teóricos nos levam a *Commedia dell'Arte*, gênero teatral que tinha a máscara como elemento grotesco. Kayser descreve brevemente personagens da *Commedia dell'Arte*, como corpos animalescos que remetem ao grotesco e Bakhtin considera que esse gênero se relaciona com sua teoria, pois era uma forma teatral que acontecia nas ruas, com bufões, clowns, e bobos, inspirados na vida cotidiana das feiras populares, além de possuírem esteticamente em suas máscaras referências ao corpo grotesco.

No que se refere às artes cênicas, uma importante referência no campo do grotesco é o ator e encenador russo Vsevolod Emilevitch Meyerhold²⁰, que, na primeira metade do século XX, buscou através da estrutura grotesca renovar o teatro de seu tempo. Meyerhold se interessou no teatro de manifestações populares que ocorriam nas feiras, onde era improvisado e acessível ao público, e na criação de uma poética capaz de superar a “crise” da fisicalidade no teatro, no início do século XX²¹. Inspirado pelas máscaras da *Commedia dell'Arte*, pelas técnicas do teatro oriental, pela sua paixão pelo circo e pelo teatro popular, Meyerhold introduz em montagens de momentos diversos de sua trajetória, como “*Balagántchik*” (1906) e “*O Percevejo*” (1929), novas formas e técnicas de encenação e atuação que utilizam as máscaras da *Commedia dell'Arte*, valendo-se de suas técnicas e procedimentos estéticos. Sua poética teatral se opunha em muitos aspectos às propostas do Teatro de Arte de Moscou²²; ele acreditava que o Naturalismo, do qual o TAM era um dos maiores representantes, caracterizava-se por uma perda da teatralidade.

²⁰ Diretor e ator russo da primeira metade do século XX. No início de sua carreira foi um dos importantes atores do TAM (Teatro de Arte de Moscou) e diretor do Teatro-Estúdio, a convite de Stanislavski. Criador da biomecânica e de experimentos teatrais, durante sua vida no teatro se aproximou do tradicionalismo teatral e do grotesco.

²¹ Após o Naturalismo se consolidar na Europa, Meyerhold questionou a idealização da cena realista e naturalista na Rússia. Naquela época, o modelo Realista do Teatro de Arte de Moscou (TAM), desenvolvido por Stanislavski, passou a ser regra geral do teatro soviético.

²² O Teatro de Arte de Moscou (TAM) é uma companhia de teatro fundada em 1898 por Constantin Stanislavski e Vladímir Ivánovitch Nemirovitch-Dântchenko. Local onde Meyerhold participou como um dos principais atores da companhia.

No Teatro-Estúdio²³, Meyerhold iniciou suas pesquisas focadas na estilização, com a busca de novos meios expressivos. A estilização, nesse contexto, refere-se à criação de uma linguagem cênica que não se limita à imitação do realismo, mas sim à busca de formas teatrais mais convencionais e simbólicas, conforme ressaltado por Braun (1995), que vê na estilização de Meyerhold uma tentativa de quebrar as amarras do Naturalismo predominante. Sua principal preocupação, durante o período no Teatro-Estúdio, foi romper com os procedimentos cênicos herdados do Teatro de Arte de Moscou. Meyerhold buscava desenvolver um novo tipo de atuação que não se centrasse apenas na entonação e na fala, mas que enfatizava a construção estética da cena, voltada para o corpo e o espaço.

Em seus espetáculos, como os baseados em personagens da Commedia dell'Arte, Meyerhold utilizou composições cênicas que destacavam técnicas corporais da tradição italiana. Essas técnicas ajudavam os atores a desenvolver uma consciência física precisa, usando máscaras expressivas para construir um corpo grotesco, explorando o movimento por meio de caminhadas, saltos e equilíbrios característicos dessa tradição. Os exercícios incluíam o uso de *lazzi* (*gags* cômicas), manipulação de objetos típicos da Commedia dell'Arte, como chapéus e bastões, além da criação de novos roteiros cênicos (MACHADO, 2018).

Além disso, a biomecânica, desenvolvida por Meyerhold, foi fundamental para essa construção grotesca. Ele utilizou os princípios da biomecânica²⁴ para enfatizar a expressividade do corpo do ator, buscando uma relação precisa entre movimento e emoção. Essa abordagem permitiu que os atores incorporassem a fisicalidade de maneira mais intensa, acentuando o grotesco e as contradições presentes nas suas performances.

“A Barraca da Feira”, de Alexander Blok (1906), exerceu uma influência significativa sobre Meyerhold, servindo como uma importante base para o desenvolvimento de seu estilo, que chamou de grotesco. Inspirada nas feiras populares da Rússia, a peça trouxe à tona elementos que permitiram a Meyerhold explorar uma estética teatral que rompia com o realismo. Em 1902, Meyerhold definiu o grotesco como:

o estilo que revela os horizontes mais maravilhosos ao artista criativo. Para mim, minha atitude pessoal diante da vida precede tudo. O grotesco não reconhece o puramente degradado ou o puramente exaltado. O grotesco mistura opostos, criando conscientemente uma incongruência marcante, jogando inteiramente com sua própria originalidade. O grotesco aprofunda a aparência externa da vida até o ponto em que ela deixa de parecer meramente natural (MEYERHOLD apud BRAUN, 1998, p. 68).

²³ Anexo do TAM, dirigido por Meyerhold em 1905. O Teatro-Estúdio não chegou a estrear devido aos acontecimentos políticos de Moscou naquele período, porém foi um espaço voltado a pesquisas de novas formas cênicas.

²⁴ Não me aprofundei nos princípios da biomecânica pois não é o objetivo central desta pesquisa.

Assim, o grotesco tornou-se um pilar essencial em seu trabalho, sintetizando a capacidade de misturar o sublime e o ridículo, distorcendo a realidade para envolver o público de maneira crítica e imaginativa. Sua pesquisa se configura pela capacidade de criar com o grotesco, contrastes que levam o público através do impacto de um lugar de percepção para outro inesperado. “Esse deslocamento constante dos planos de percepção é tributário de um jogo de contradições, oposições, coerções, que articula simultaneamente a expressividade corporal do ator e seu projeto significante” (PICON-VALLIN²⁵, 1946, p. 34). A máscara grotesca de Meyerhold possui uma relação direta com a recepção do público e o despertar de uma nova consciência corporal; ele acredita que é no corpo do ator que o grotesco desperta.

Até o momento, falamos sobre o mascaramento como treinamento para atuação e sobre o grotesco em suas conceituações nas artes. Em suas pesquisas, tanto Kayser quanto Bakhtin identificam elementos grotescos presentes na Commedia dell’Arte, que por sua vez foram utilizados por Meyerhold em suas pesquisas práticas no teatro. A partir de agora analisaremos a dramaturgia de Os Mamutes de Jô Bilac e sua montagem fundamentada nas pesquisas do mascaramento.

O mascaramento e o grotesco na dramaturgia de Os Mamutes de Jô Bilac

A relação entre o corpo e o objeto máscara resulta em um encontro com a receptividade corporal e psicológica do ator. Esse processo, voltado para a construção de uma expressividade corporal, conduz a pesquisa da linguagem da máscara a uma compreensão física e imagética da cena teatral. As dramaturgias da cena contemporânea permitem a exploração de diversas linguagens; nesse contexto, Jô Bilac, em sua obra Os Mamutes, aborda questões existenciais por meio da comicidade, realizando uma crítica ao consumismo exacerbado na nossa sociedade e à conseqüente degradação humana. O autor é reconhecido por incorporar ironia e humor ácido em suas obras, explorando as dinâmicas entre o coletivo e o indivíduo:

Meus textos, de certa forma, transitam entre paradoxos: a vida e a morte, o indivíduo e o coletivo, a beleza e o horror, a tragédia e a comédia. Os textos sempre transitam nesses extremos como a realização de um paradoxo que é a

²⁵ Diretora emérita de pesquisas do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), consagra parte de suas investigações à história e à teoria da encenação. Dirige as coleções dedicadas às artes do espetáculo "Mettre en scène" (Actes Sud- Papiers), TH 20 (L’Âge d’Homme) et Arts du Spectacle (CNRS Éditions). É autora, entre outros, de A Cena em Ensaios (Perspectiva, 2008) e Meyerhold (Perspectiva, 2013).

vida, nossa sociedade e nós mesmos (BILAC, 2018).

O uso de máscaras expressivas na construção de personagens com características marcantes impõe ao corpo atitudes essenciais. A máscara depura a interpretação, filtrando as complexidades do olhar psicológico e impondo ao corpo atitudes fundamentais (LECOQ, 2010, p.76). A construção corporal de uma personagem a partir da máscara deve ser guiada pelo entendimento de sua confecção, identificando as formas e referências necessárias para a sua criação. Ao analisar a obra de Jô Bilac, observa-se que ele emprega elementos fabulescos para criar um universo inspirado por questões sociais, com personagens que amplificam estereótipos sociais e relações criadas entre as personagens, desenvolvidas por uma menina de nove anos.

Os Mamutes é uma peça influenciada pelo universo de Alice no País das Maravilhas, de Tim Burton, e pelas dramaturgias de Nelson Rodrigues e Agatha Christie. Nela, Bilac utiliza uma narradora-personagem, Isadora Faca no Peito, que cria um universo grotesco e fantasioso, ao lado do personagem Leon, inicialmente apresentado como ingênuo e inocente, mas que vai se transformando a partir da relação com os outros personagens ao longo da ação cênica. Estes, por meio de manipulações, exploram a simplicidade de Leon para transformá-lo em um caçador de mamutes. Bilac constrói, por meio de suas personagens insanas, possibilidades que transcendem as imagens fornecidas pelo texto ao ator, abrindo espaço para a fuga do real. Na nossa encenação, o uso do corpo é central para a criação de um jogo cênico que gera imagens contraditórias às relações estabelecidas no texto, enriquecendo a complexidade da dramaturgia.

O processo de criação a partir do objeto-máscara

A partir das práticas desenvolvidas com o grupo Moitará e fundamentadas na pedagogia de Jacques Lecoq, iniciei a introdução da metodologia das máscaras, especificamente voltada para o trabalho do ator. Após uma introdução teórica acerca da máscara neutra, junto ao elenco, composto por Bruna Hubner, Emerson José, Felipe Prudente, Haniel Guimarães, Helena Katz, Laura Goés, Luan Ramos, Mariane Leão, Nicole Gonçalves e Sofia Lima, passamos para o contato direto com o objeto-máscara, onde foram observadas suas características principais. Diferente das máscaras expressivas, esta máscara possui uma forma simples e suave sem traços que determina sua idade ou gênero, com ausência de

expressões e emoções, sua simetria harmoniosa que busca a calma e o equilíbrio como também o seu material leve para que não haja distração com seu peso. Orientei o grupo a, ao colocarem a máscara, assumirem a ideia de estarem se transformando em um ser sem passado ou futuro, de modo a evitar a representação de personagens ou emoções, focando, assim, sua percepção de cada ação corpórea.

Antes mesmo de colocar a máscara, foi necessário fazer com os atores e atrizes um preparo para o controle de sua energia interna²⁶, utilizando exercícios específicos que ativassem esse fluxo energético. Exercícios como “O muro”, “A gota”, “O sino”, “O susto” ou “A fotografia”, “A expansão” e “A bandeja”²⁷ foram aplicados para induzir o grupo a trabalhar seus impulsos e alcançar controle e precisão nos gestos. Segundo Yoshi Oida (1997), “a qualidade da presença de um ator não está no excesso de movimento, mas no controle e na precisão dos gestos, que devem ser impregnados de significado”.

Seguida a preparação, iniciou-se o primeiro exercício com a máscara neutra, intitulado “despertar”. O processo consiste em o ator, ao colocar a máscara, deitar-se buscando o ponto zero²⁸. É sugerido que o ator “desperte” pela primeira vez, com a curiosidade de uma criança, sem conhecimento prévio de onde está, sem passado ou futuro, vivendo apenas o presente. A partir dessa premissa, cada atuante busca maneiras de se movimentar, reconhecendo gradualmente seus pontos de apoio, o espaço ao redor e os próprios movimentos. O exercício levantou questões importantes, entre elas a ansiedade relacionada à execução das ações, destacada por vários atores e atrizes.

Durante nossos encontros pude perceber algumas questões (...) a máscara neutra exige calma e presença, ela “revela” o corpo. Pessoalmente, sou ansiosa e nos exercícios me deparo com essa ansiedade refletida no corpo o que me fez escutar esse estado e buscar caminhos para trabalhar ele e com ele. Percebi um tempo diferente com a máscara. (Diário de bordo da atriz Mariane Leão)

De fato a máscara possui um ritmo interno²⁹ específico que deve ser respeitado em cada gesto e movimento, guiado pelo ponto de referência central (o nariz), que orienta o ator

²⁶ Yoshi Oida aborda a energia corporal nas ações físicas e no movimento. Em seu livro “O ator invisível” ele diz que a energia do ator não está presente apenas na técnica física, mas também na presença e no fluxo interno que guia as ações.

²⁷ Todos os exercícios que foram utilizados surgiram a partir da oficina feita com o grupo Moitará em 2023 e do livro “O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral” de Jacques Lecoq.

²⁸ Estado inicial onde o ator está livre de tensões, vícios posturais e expressões pré-determinadas, pronto para entrar em cena de maneira receptiva aos estímulos cênicos.

²⁹ Jacques Lecoq menciona o tempo interno da máscara como algo essencial para que esta ganhe vida, dando espaço para que ela se manifeste no corpo e na cena.

em suas ações físicas. No próximo exercício, conhecido como “O Adeus”, buscou-se trabalhar essa relação entre ritmo e ação. A proposta consistiu em uma despedida, em que o ator, partindo do ponto zero, visualiza à distância um navio ou uma pessoa e realiza o gesto de adeus com um único movimento do braço. Após essa etapa inicial, o exercício foi ampliado para incluir a despedida com corrida, observação do navio em movimento, e a aplicação das noções de coro e corifeu³⁰.

No decorrer do processo, propus outros temas para o trabalho com a máscara neutra. A “viagem elemental”³¹ – cujo objetivo era incorporar, através do corpo, os elementos da natureza e suas diferentes etapas, desde o despertar na água até a entrada na floresta e a escalada de uma montanha – apresentou um desafio ainda maior. Com base nesse exercício, decidi explorar as imagens criadas pelos gestos e movimentos corporais. Temas como pegar um vagalume ou colher uma maçã da árvore foram amplamente trabalhados, com ênfase nos impulsos corporais necessários para realizar essas ações físicas, em consonância com os princípios previamente adquiridos. Outro exercício que contribuiu para o desenvolvimento dos impulsos físicos foi com os planos e ritmos. O grupo concentrou-se na execução das ações sem a máscara, trabalhando a continuidade do movimento com os desequilíbrios, peso corporal e ponto fixo no espaço, desde pequenos movimentos até movimentos ampliados.

A utilização da máscara neutra constituiu um marco importante no desenvolvimento do conhecimento corporal, tanto coletivo quanto individual, de cada ator e atriz. Após essa etapa, em colaboração com o artesão de máscaras Matheus Frezarin, iniciamos a criação das máscaras expressivas que seriam utilizadas na construção corporal das personagens da peça Os Mamutes, objetivo final deste estudo. Os artistas, com base em suas pesquisas sobre seus respectivos personagens, trouxeram sugestões de formas e estéticas que poderiam ser incorporadas às suas máscaras, buscando também referências animais. O personagem Leon, que eu interpretei, foi caracterizado pela máscara com olhos de expressão acentuada, simbolizando sua curiosidade ao longo da peça.

É importante, porém, ressaltar que as máscaras expressivas foram usadas nesse processo apenas para a construção vocal e corporal das personagens, sem o objetivo de estarem presentes como objeto no resultado final, o espetáculo. A máscara da personagem Isadora Faca no Peito, utilizada por mim, Laura Góes e Sofia Lima, foi a única desenhada especificamente para o espetáculo. Sua estética foi inspirada em personagens de natureza

³⁰ No trabalho com a máscara, o coro responde e age em coletivo às ações lideradas pelo corifeu. Exercício que trabalha a escuta e o ritmo da cena.

³¹ Um tema piloto do trabalho com a máscara neutra, nesse exercício corremos, andamos, pulamos, escalamos, saltamos. É feito individualmente sem a interferência de outros atores.

fantástica, especialmente de animações, como a personagem Spinella, de “Steven Universo”. Após o processo de criação das máscaras, iniciamos a construção do corpo e da voz das personagens.

Máscara do personagem Leon elaborada para a construção na peça “Os Mamutes”



Fonte: Acervo do processo criativo de “Os Mamutes”

Máscaras em construção para o processo criativo de “Os Mamutes”



Fonte: Acervo do processo criativo de “Os Mamutes”

Para a criação corporal da meia máscara expressiva, introduzi aos atores o exercício do “parto da máscara”. Esse exercício visa induzir o ator a explorar o novo corpo e os estados físicos que a máscara exige. O ator parte do ponto zero e, em estado de plena atenção e presença, entra em cena para vivenciar o parto da máscara³². Durante esse processo, o uso de sons é permitido para ajudar o ator a atingir a energia necessária, além de explorar as bases e desequilíbrios corporais transmitidos pela forma e estrutura da máscara. Quando observávamos que o ator ou a atriz chegava a um corpo que seria um ponto de partida para uma maior exploração, jogávamos com o improviso e sugestões eram dadas, como um sotaque diferente ou explorar planos com aquele corpo já encontrado dentro de situações que ficavam entre o cotidiano do ator e da personagem. Mas como chegar a um desequilíbrio corporal? Para isso, entramos em outro exercício que serviria para nos aproximar do grotesco. O foco era encontrar as bases dos animais, o seu locomover, até voltar para o quase humano. A pesquisa se tornou importante pois grande parte dos atores tinha dificuldade de sair do seu eixo corporal neutro.

No caso do personagem Leon, durante o parto da máscara, cuja curiosidade e inocência são centrais, o foco corporal foi deslocado para a cabeça, refletindo o desequilíbrio característico da personagem, configurando-o como um ser ingênuo. A energia interna foi concentrada no quadril e nos braços. Com o desenvolvimento dessa configuração corporal, tornou-se necessário encontrar a “máscara-voz” da personagem. É importante compreender que a voz e o corpo estão intrinsecamente conectados, sendo que a voz do personagem emerge a partir de sua organização corporal, a qual revela suas características específicas, em virtude da respiração (COSTA, 2021, p. 53). Ao alterar o eixo corporal, a voz tende a se modificar, assim como organizamos nosso corpo em resposta a uma determinada voz. A partir dessa nova forma corporal, a voz de Leon se estruturou, resultando no surgimento de um sotaque interiorano, característico da personagem.

Na construção da personagem Isadora Faca no Peito, as formas corporais inspiradas no polvo³³ influenciaram diretamente a criação de sua fisicalidade, trazendo maior fluidez para os movimentos. Baseada também na animação previamente mencionada, a fisicalidade da personagem foi desenvolvida a partir dessas referências. Seus movimentos tornaram-se não-lineares e orgânicos, e, assim como o polvo, que se adapta a diferentes ambientes, Isadora

³² Método que conheci através do Grupo Moitará, o parto da máscara refere-se ao momento em que o ator, ao ouvir estímulos do espaço, sai de um estado de plenitude e atenção, deixando corpo e voz disponíveis para a criação a partir dos estados do personagem, concentrando sua energia interna nesse processo. Ao virar-se para o público, o ator deve buscar o equilíbrio entre a descoberta de si mesmo, do outro (colega de cena) e do público.

³³ Cada atriz fez sua pesquisa sobre Isadora Faca no Peito, resultando assim em três personagens que se completam e que partem de um mesmo princípio porém com sua própria fisicalidade.

encontra sua corporeidade por meio dessa liberdade de movimento. Ao adotar uma movimentação mais flexível, a personagem se ajusta às necessidades do momento, passando por estados emocionais e físicos em constante mutação.

A Máscara em Cena: Explorações do Jogo Cênico e do Texto Dramático

Após a finalização das máscaras e a estruturação corporal das personagens, iniciamos o trabalho com o texto. As improvisações realizadas com a meia máscara permitiram a compreensão prática de elementos fundamentais, como jogos³⁴ para a triangulação³⁵ e o platô³⁶, que, até aquele momento, não haviam sido plenamente explorados no trabalho coletivo. Conforme Jacques Lecoq (1997) salienta, a máscara exige que o ator estabeleça uma conexão verdadeira com o jogo cênico, evitando a tentação de “mostrar” ou enfatizar aquilo que já está sendo dito. A ansiedade em demonstrar algo evidente compromete a presença do ator em cena e o distancia do jogo autêntico com seus colegas. Esse problema ficou particularmente evidente durante os momentos de silêncio nas improvisações, quando os atores se envolviam em múltiplos jogos sem se aprofundar em nenhum deles. Lecoq (1997, p. 63) também reforça que o silêncio deve ser manipulado de forma criativa, pois preencher esses momentos sem uma verdadeira exploração do jogo corporal é algo nocivo para a cena.

Diante dessas observações, retomamos alguns dos princípios trabalhados com a máscara neutra. Contamos com o apoio de Mari Leão, discente do curso de Artes Cênicas da UFOP e preparadora de elenco, que contribuiu com exercícios de calistenia e ioga para preparar fisicamente os atores antes de retomar o trabalho com as máscaras. Era evidente a falta de uma energia interna mais ativa para enfrentar situações não convencionais em cena. Com o preparo físico promovido pelos exercícios, optamos por improvisações sem o uso da fala, a fim de concentrar o foco no corpo. Esse exercício mostrou-se eficaz durante as cenas com texto, pois ampliou as possibilidades de jogo entre os atores. Aos poucos passamos a colocar o texto, junto de outros exercícios, e buscamos a ampliação dos movimentos através de desequilíbrios das bases corporais. Os contrastes apontados por Meyerhold em sua

³⁴ Jogos conhecidos como o “quadrado”: existem quatro atores que estão em cena quando se movem para frente do quadrado (platô). Sempre que o jogo roda, é necessário que os atores continuem de onde pararam com seus respectivos colegas de cena.

³⁵ Elemento existente no jogo da máscara teatral, onde existe uma relação entre o ator, o colega de cena e o público. Na triangulação, existe a quebra da quarta parede, o que contribui para a relação de cumplicidade com a plateia.

³⁶ O platô é uma das técnicas de treinamento com objetivo de treinar a organização dos atores em cena no espaço.

conceituação do grotesco foram incorporados ao trabalho dos atores por meio dos jogos cênicos, em interação com o texto e a sonoplastia. A montagem explorou diferentes planos e ritmos de cena, buscando aproximar-se da estética grotesca proposta por Meyerhold, que enfatiza a justaposição de opostos, como o sublime e o ridículo, o trágico e o cômico.

Dado a grande extensão da peça, decidimos montar cada cena separadamente, dividindo os atores em núcleos. Iniciamos pelas cenas mais complexas, trabalhando individualmente com cada ator e atriz. Ao longo dos ensaios, a exploração dos jogos de improviso com as máscaras foi fundamental para aprofundar a expressividade corporal dos atores. Identificamos também a necessidade de utilizar música como um recurso para construir um ritmo adequado às cenas. A sonoplastia, portanto, foi integrada ao processo de criação e passou a ser uma aliada na construção do espetáculo. De acordo com Lecoq (1997, p. 63), ao destacar a importância da sonoridade no trabalho com máscaras, tanto para a movimentação corporal quanto para a articulação cênica, “o ritmo é essencial para dar vida ao movimento; sem ele, a máscara fica estática”.

Considerações Finais

O objetivo central deste trabalho foi explorar a estética do grotesco e o mascaramento na construção do espetáculo “Os Mamutes”, de Jô Bilac, com ênfase no uso das máscaras expressivas como uma ferramenta de preparação corporal e não como objeto cênico no produto final. A pesquisa buscou integrar as teorias de Vsevolod Meyerhold e Jacques Lecoq, articulando suas abordagens sobre o grotesco e o mascaramento à prática teatral, especialmente no que diz respeito à fisicalidade do ator.

Durante o processo criativo, ficou evidente que o uso das máscaras, tanto no treinamento quanto na construção das personagens, proporciona ao ator uma nova compreensão de sua própria corporalidade. A máscara neutra, em particular, foi essencial para libertar os atores de vícios corporais e preparar o corpo para o trabalho de construção cênica, como Lecoq argumenta: "A máscara, quando adequadamente utilizada, pode libertar o ator de amarras comuns na profissão" (LECOQ, 2010, p. 63). Essa preparação possibilitou uma maior precisão e consciência nos movimentos, elementos fundamentais para a incorporação da estética do grotesco. A abordagem dessa estética, inspirada nos princípios de Meyerhold, permitiu a criação de uma teatralidade marcada pela justaposição de opostos, como o sublime e o ridículo, o trágico e o cômico. Essa dualidade foi fundamental para a construção de

personagens como Leon e Isadora Faca no Peito, cujas fisicalidades foram diretamente influenciadas pela relação entre corpo e máscara. Conforme Meyerhold argumenta, o grotesco não se configura apenas como um artifício estilístico. Ele acreditava que o grotesco sintetizava opostos, promovendo uma interação dinâmica entre o corpo do ator e o público e buscando uma desconstrução da realidade da cena (apud BRAUN, 1998).

Por fim, este trabalho reafirma a importância do mascaramento não apenas como técnica de formação do ator, mas como uma poderosa ferramenta para a construção estética de personagens complexos e expressivos. No entanto, ressalto que o processo de exploração da máscara é contínuo e deve ser constantemente refinado. A utilização das máscaras expressivas e neutras oferece vastas possibilidades no teatro contemporâneo, especialmente em termos de presença corporal e construção de dramaturgias visuais. A pesquisa aqui apresentada, embora tenha alcançado seus objetivos, abre novas possibilidades para investigações futuras, tanto no campo da pedagogia teatral quanto na prática cênica. A relação entre o grotesco, o mascaramento e a fisicalidade do ator permanece um terreno fértil para o desenvolvimento de novas abordagens que possam expandir os limites da criação teatral.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BRAUN, Edward (Org.). **Meyerhold on Theatre**. Londres: Methuen, 1998.
- BRONDANI, Joice Aglae. *Máscaras, mitos e diálogos: estados alterados de consciência*. **Anais Abrace**, [s. l.], v. 20, n. 1 (2019): X Reunião Científica ABRACE. ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2020. <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/4467.html>. Acesso em: 28 out. 2024.
- CERASOLI, Umberto. *O contexto europeu de formação e atuação na passagem do século XIX para o XX*. **Revista Aspas**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 179–187, 2011. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/62862>. Acesso em: 28 out. 2024.
- CONRADO, Aldomar (Org.). **O Teatro De Meyerhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **A outra face: a máscara e a (trans)formação do atuante - ligeiros olhares sobre práticas em escolas universitárias e dois grupos de teatro**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2021. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/732. Acesso em 28 out. 2024.
- DUARTE, Priscilla de Queiroz. *O método GDS e o corpo do ator: em busca do equilíbrio psicofísico entre a vida e a arte*. **Olhar GDS**, [s. l.], n. 3, 2009. Associação Internacional de Praticantes do Método GDS, 2009.
- FALEIRO, Jose Ronaldo. *Copeau e a máscara*. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 101–110, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009101>. Acesso em: 20 out. 2024.
- GOMES, Ricardo. *Kathakali Vesham*. **Anais Abrace**, [s. l.], v. 9, n. 1 (2008): V Congresso da ABRACE, 2008. ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2009. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1352.html>. Acesso em: 28 out. 2024.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC; Edições SESC SP, 2010.
- MACHADO, Vinicius Torres. **A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

MANDELL, C.H. **O corpo grotesco como articulador da cena**: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam. 2009. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-31082015-115853/publico/CAROLINAHAMANAKAMANDELL>. Acesso em: 18/12/2023.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. **Do teatro**. Tradução e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NAPOLEÃO, Ricardo. *Quando um chora o outro ri*. In: LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: Uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC; Edições SESC SP, 2010 (p. 11-17).

NASPOLINI, Marisa. *O grotesco em Meierhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade*. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 7, p. 049–056, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005049>. Acesso em: 28 out. 2024.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: É Realizações, 1997.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização: Fátima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006.

PRIKLADNICKI, Fábio. “*Revele-se, provoque e seja provocado*”, é o conselho do dramaturgo Jô Bilac. **Jornal GZH - Zero Hora**, Porto Alegre, 17/11/2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/11/revele-se-provoque-e-se-ja-provocado-e-o-conselho-do-dramaturgo-jo-bilac-cjohtu1d40dwg01piyri0a9n2.html>. Acesso em: 28 out. 2024.

SAINT-DENIS, Michel. **Teatro**: A redescoberta do estilo e outros escritos. Tradução de Gabriel Federicci. São Paulo: Perspectiva, 2016.

THOMAZ, Juliano Farias; FALEIRO, José Ronaldo. *Jacques Copeau e o espaço teatral*. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 069–076, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15972>. Acesso em: 18 dez. 2023.

ANEXO

Cartaz e Ficha técnica do espetáculo

ADAPTADO DA OBRA DE JÔ BILAC



DATA: 09/11 20H
LOCAL: TEATRO OURO PRETO

Espectáculo de conclusão
de curso de
Licélia Gonçalves



14

FICHA TÉCNICA

orientação RICARDO GOMES

direção MARI LEAO e MATHEUS FREZARIN

figurino EMERSON JOSE, MATHEUS FREZARIN e MONALISA MAGNO

cenografia EMERSON JOSE e MATHEUS FREZARIN

sonoplastia MARCOS BORGES

elenco BRUNA HUBNER, EMERSON JOSE, FELIPE PRUDENTE,
HANIEL GUIMARÃES, HELENA KATZ, LAURA GÓES, LICÉLIA
GONÇALVES, LUAN RAMOS, MARI LEÃO
NICOLE GONÇALVES E SOFIA LIMA

maquiagem SAMY XAVIER

iluminação SARA AROUCHA



UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto



DEART
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
IFAC - UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

14