



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES**

LUCAS VINÍCIUS SILVA DE LIMA

**ÉTUDE TROIS:
Interdisciplinaridade em um processo de criação cênica**

Recife
2025

LUCAS VINÍCIUS SILVA DE LIMA

ÉTUDE TROIS:
Interdisciplinaridade em um processo de criação cênica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Teatro. Coordenado pelo Professor Gyl Giffony na disciplina de TCC 2.

Orientador: Prof. Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lima, Lucas Vinícius Silva de.

ÉTUDE TROIS: Interdisciplinaridade em um processo de criação cênica /
Lucas Vinícius Silva de Lima. - Recife, 2025.

73 p. : il.

Orientador(a): Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2025.

Inclui referências, anexos.

1. Teatro. 2. Máscara. 3. Interdisciplinaridade. 4. Performance. 5.
Pedagogia. I. Araújo, Roberto Lúcio Cavalcante de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUCAS VINÍCIUS SILVA DE LIMA

ÉTUDE TROIS:
Interdisciplinaridade em um processo de criação cênica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na
Licenciatura em Teatro da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito para obtenção do
título de Licenciado em Teatro

Aprovado em: 11/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Ma. Izabel Concessa Pinheiro de Alencar Arrais (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Roberto Santos Sampaio (Examinador Externo)

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Dedico este trabalho à minha mãe, que me salva desde sempre com sua doçura e aconchego. A trajetória tem sido mais leve, graças a você.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Janeide, que sabe o momento exato de me acolher e de me salvar.

Ao meu irmão, Henrique, que me ensina todos os dias a ser uma pessoa melhor.

Ao meu pai, Evandro, que sempre me ensina a não temer.

Aos meus primos e primas, em especial Adryel, Anderson e Jamerson, por serem minhas primeiras inspirações.

À Luiza Costa, por ser uma das pessoas mais importantes da minha vida, que me mostra todo dia o que é amar e ser amado. Te amo!

A João Pedro, por ser meu amigo desde que eu te pedi para me ensinar a desenhar. Você nunca me ensinou.

A Ronald, por ser um grande amigo de todas as horas e de todos os momentos.

A Gil, por ter me aceitado como seu amigo. Faço questão de ter você por perto.

À Clara Passos, Clarinha, por ter estado comigo nos momentos mais difíceis, compartilhando sonhos e voando junto.

À Deborah Lacerda, Raquel Simões, Maria Beatriz, Alessandra Kelly e Eduardo Henrique, pelos abraços, encontros, desencontros e risadas.

Aos meus colegas e professores do Ensino Médio, da escola EREM Silva Jardim, que me mostraram que não dava para escapar do teatro.

Ao meu primeiro professor de artes, Vinicius Vieira, que me mostrou a importância, a bravura e a necessidade de seguir como arte-educador.

A Luahn Lauriano, por sua captura precisa, registrando os melhores momentos com suas lentes.

A Gui Vicente, Malu Bergoc e Eva Oliveira, por serem inseparáveis e por terem confiado no meu trabalho como encenador, realizando tudo em coletivo. Sem vocês, nada disso existiria.

Ao grupo de teatro Catalumari e os Giguiotes, por ser a minha segunda família. Em especial, a Lucas Carvalho, Luz, por confiar no meu potencial, você é caro, sua amizade vale muito, com você eu sei que sou capaz de fazer muita coisa; a Guilherme Mergulhão, por sempre me enxergar, me abraçar e me direcionar, sempre que possível; à Gio Miranda, por me fazer ter certeza de que estou no

caminho certo; a Álvaro de Farias, por me mostrar a importância de enxergar a vida com mais tranquilidade e alegria; à Mariana Azevedo, por sua sinceridade e pela sua insistência em viver coletivamente; à Thayná Nascimento, pela parceria, pelo afeto e, assim como Mariana, pela importância de manter vínculos; à Letícia Pena, por ser uma das melhores pessoas que alguém poderia conhecer; à Alice Bôa Hora, por sempre trazer sua risada que transforma tudo em sua volta; à Ruana Toledo, por sempre analisar os mínimos detalhes, enxergando o melhor de todos nós.

Aos amigos e colegas que fiz na graduação, em especial a Luan Lucas Leite, por ser o Guildenstern do meu Rosencrantz, sua criatividade é inimaginável; a Ruan Henrique, pela honestidade, leveza e disposição para encarar um dia difícil; a Marcilio Santos, pela franqueza e coragem admirável; à Karol Spinelli, pela poesia, pelo amor, pelo carinho e pelo olhar; a Iná Paz, por me ensinar o valor que um palhaço precisa ter; à Kamile Nascimento, pelas trocas profissionais, pelas aleatoriedades da vida e pelo carinho imenso; a Carlos Daniel, pelas incontáveis risadas, apoios e abraços; à Ashley Gouveia, por ser umas das minhas sonoplastas favoritas; a Ton de Souza, por ser quem você é, adoro sua amizade; à Ariane Clara, por ser uma profissional que inspira e impressiona; à Maria Eduarda, pela parceria em trilhar nossa primeira monitoria juntos; à Isabela Vasconcelos, por surgir neste meu último ano de graduação, alegrando meus dias; a Hélio Pajeú, pelo incentivo com a minha pesquisa e com a de todos os meus colegas.

À Sara Yasmim, por ter me dado a oportunidade de me experimentar como palhaço, agente socioambiental, grafiteiro e arte-educador, dentro de uma autarquia da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR).

A Giordano Castro, Lucas Torres, Erivaldo Oliveira, Mário Sérgio e Bruno Parmera, membros do Grupo de Teatro Magiluth, que me deram a oportunidade de participar da produção de alguns de seus espetáculos. Conviver com vocês foi uma verdadeira aula de teatro.

Aos meus professores da graduação, em especial a Roberto Lúcio, meu orientador, por acreditar na minha partitura, por abraçar minha criação cênica, por confiar em minha pesquisa e por ser uma grande inspiração; à Izabel Concessa, por ser uma pesquisadora incrível, que me convidou a conhecer o universo das formas animadas; à Marianne Consentino, por me fazer entender a importância do fracasso, me apresentando a menor máscara do mundo; à Kalyna de Paula Aguiar, por me mostrar a importância das metodologias e dos jogos teatrais para as salas de aula; à Vika Schabbach, pela coragem, pela beleza, pelo tempo de qualidade e por ser a Virgínia que és; a Luís Reis, por me mostrar os olhos mais brilhantes que uma aula de teatro pode nos proporcionar; a Gyl Giffony, que mesmo chegando há pouco tempo olhou em meus olhos e confiou no meu fazer teatral; a Igor de Almeida, pelo começo dessa pesquisa, com sugestões e ideias indispensáveis para a escrita.

“E de repente me pareceu óbvio que os franceses me faziam de tolo, eles jamais cogitaram em se aventurar por conta própria na estrada esburacada e íngreme em que eu me perdia” (Buarque, 2009, p. 113).

RESUMO

A presente pesquisa revisita a pedagogia de Jacques Lecoq (1921-1999), focando no uso das técnicas de máscara neutra e expressiva, contextualizando a história e as teorias de Lecoq, destacando sua influência no cenário teatral ocidental. Por meio de pesquisa bibliográfica e de um relato de experiência, esta investigação apresenta também a experimentação dessas técnicas em uma performance intitulada *Trois* (2023), realizada através de uma integração entre as disciplinas de *Laboratório de Encenação*, *Criação em Iluminação Cênica* e *Metodologia da Encenação* na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Essa interdisciplinaridade resultou na estruturação de um processo criativo, com suas apresentações, na condução de uma oficina e na consequente difusão do conhecimento sobre a pedagogia teatral lecoquiana na cidade do Recife.

Palavras-Chave: Teatro. Máscara. Interdisciplinaridade. Performance. Pedagogia.

ABSTRACT

This research revisits the pedagogy of Jacques Lecoq (1921-1999), focusing on the use of neutral and expressive mask techniques, contextualizing Lecoq's history and theories, highlighting his influence on the Western theater scene. Through bibliographic research and an experience report, this investigation also presents the experimentation of these techniques in a performance titled *Trois* (2023), created through an integration of disciplines from the *Laboratory of Staging*, *Scenic Lighting Creation*, and *Staging Methodology* in the Theater Undergraduate Program at the Federal University of Pernambuco (UFPE). This interdisciplinarity resulted in the structuring of a creative process, with its presentations, a workshop, and the subsequent dissemination of knowledge about Lecoq's theatrical pedagogy in the city of Recife.

Keywords: Theater. Mask. Interdisciplinarity. Performance. Pedagogy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Objeto expressivo. Pintura da lata feita pelo artista visual recifense Afro'g.	14
Figura 2 - Jacques Lecoq	23
Figura 3 - Esquema pedagógico da Escola Lecoq	25
Figura 4 - Esquema dos três eixos	26
Figura 5 - Máscara neutra criada por Amleto Sartori	28
Figura 6 - Máscara larvária	29
Figura 7 - “Xirumba”.	31
Figura 8 - <i>Les Masques du Nouveau Début</i> .	34
Figura 9 - Planta baixa da performance <i>Trois</i>	37
Figura 10 - Técnica da máscara neutra	39
Figura 11 - Técnica da máscara expressiva	40
Figura 12 - Cartaz de divulgação	43
Figura 13 - Estreia do espetáculo <i>Trois</i>	45
Figura 14 - Mapa de luz e som	49
Figura 15 - Desenho da indumentária	52
Figura 16 - Cena dos dedos em <i>Trois</i>	53
Figura 17 - Cartaz de divulgação da BICC	56
Figura 18 - <i>Link</i> do espetáculo - BICC	57
Figura 19 - <i>Podcast</i> : Orquestra <i>Trois</i> ; com o <i>link</i> em <i>QR code</i> , para ouvir no <i>Spotify</i>	58
Figura 20 - Apresentação no <i>Projeto Terça em Cena</i>	61
Figura 21 - <i>Post</i> de divulgação da oficina	62
Figura 22 - <i>QR Code: Reels</i> no <i>instagram</i> sobre a apresentação e a oficina	64
Figura 23 - Oficina Neutralidade Expressiva	65

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. COLOCANDO A MÁSCARA EM MINHA FACE: Contextualização teórica e histórica	21
2.1. Essa máscara não é física?: Jacques Lecoq, do esporte ao teatro	21
2.2. Técnicas de Máscara Neutra e Máscara Expressiva - O corpo como máscara	25
3. COLOCANDO O SENTIMENTO EM MINHA MÁSCARA: O projeto cênico e a integração disciplinar	31
3.1. Esse sentimento não é abstrato?: Contexto do projeto e aplicação das técnicas	31
3.2. A máscara como sentimento: Reflexões sobre a integração disciplinar	45
4. EXPLODINDO A MÁSCARA: BICC e Oficina, difundindo o conhecimento	54
4.1 Construindo novas máscaras: Experiência como bolsista da BICC	54
4.2 Neutralidade Expressiva: Experiência no <i>Projeto Terça em Cena</i>	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	68
ANEXOS	71

1. INTRODUÇÃO 📌

Penso nas máscaras, antes de tudo isso aqui. Penso há muito tempo. Só parei para perceber isso quando comecei a escrever esse texto. Muitas das minhas vivências já estavam planejadas no meu subconsciente. Só fui perceber dias, meses ou anos depois. Essa monografia, discorre sobre as técnicas de máscara neutra e máscara expressiva, por meio da pedagogia do teatrólogo francês Jacques Lecoq (1921-1999), dentro de uma integração disciplinar para uma montagem cênica da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), dirigida também por mim, como finalização da disciplina de *Laboratório da Encenação*, ministrada pela professora Virgínia Maria Schabbach.

Nada disso imaginei que faria ou escreveria um dia. Acho que as paixões me dominaram por completo, para que pudesse abraçar essa ideia, criando e dando forma ao que tenho para contar. As paixões vão e voltam, e são elas que me sustentam. Para escrever, é necessário ter paixão, e no momento estou apaixonado por essa pesquisa. O objetivo central aqui é analisar um projeto de montagem, como aluno-encenador, com base nos estudos de máscara neutra e máscara expressiva de Jacques Lecoq, a partir de todo o projeto cênico trabalhado e definido, graças à conexão de várias disciplinas do curso.

O foco que estou dando para o teórico Jacques Lecoq (1921-1999) é para mostrar o que me instiga dentro da Academia. Estudar e aprender sobre ele foi um marco na minha forma de observar o teatro. Há um antes e um depois que aprendi sobre ele. Isso vem desenvolvendo-me como arte-educador, por estar observando suas técnicas pedagógicas e metodológicas como norteadoras para qualquer prática teatral em que me integro e me proponho a participar.

Sigo essa linha de raciocínio como base e direciono o foco para o estudo principal que guia toda essa pesquisa, a *Integração Disciplinar*, pois nada é aprendido sozinho, não existe um conhecimento isolado que não se conecta com outras ideias. Um teórico não cria as coisas sem ter vivido, sem ter ao menos conversado e aprendido com alguém. Isso fica claro com o decorrer da leitura, mas antes é necessário esclarecer quais são os objetivos específicos desta pesquisa: a) entender quem foi Jacques Lecoq e o que o levou aos seus estudos de máscara

neutra e máscara expressiva, em sua pedagogia; b) experimentar, em um processo de encenação, o uso da máscara neutra e da máscara expressiva como norteadores de uma criação cênica; c) descrever todo o processo de criação, sob a perspectiva de uma interdisciplinaridade no curso; d) aplicar uma oficina sobre as máscaras lecoquianas. Finalizo, então, todo o ciclo da monografia em uma experiência como oficinheiro, transmitindo esse conhecimento para novos alunos da Licenciatura em Teatro.

Para poder iniciar essa conexão entre as disciplinas do currículo, é necessário, prioritariamente, focar em um único período letivo, que é o sexto, que particularmente foi um grande divisor de águas para mim, traçando uma grande teia unificada por algumas ementas, interligando as melhores propostas, desta etapa, de interdisciplinaridade dentro da enorme grade curricular que forma essa graduação em questão. Coloco como ênfase a importância dos estudos performativos com base nos exercícios teatrais de Jacques Lecoq, dentro da Licenciatura em Teatro na UFPE. Ao observar o *Projeto Pedagógico do Curso* (PPC), vi que esse tópico não aparece em nenhuma referência bibliográfica, já que o projeto está desatualizado. Porém, presenciando as mudanças, com a participação nas aulas e com o decorrer dos semestres, Lecoq começou a ser visto apenas como bibliografia complementar na disciplina obrigatória de *Metodologia do Ensino do Teatro 4*. Ou seja, de forma resumida e clara, o assunto não é muito aprofundado e acaba sendo introdutório para uma aplicação empírica.

Levando-se em conta que eu, o autor desse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ingressei no ano de 2020, passando por um momento de desencanto com o teatro, por causa do período pandêmico da COVID-19, em que houve uma paralisação das aulas durante um ano inteiro, meu acesso às aulas foi uma realidade apenas no ano de 2021, através do ensino remoto, com aulas feitas de forma virtual. Cada aluno se localizava em seu lar com o computador ligado para se comunicar, por meio de salas *on-line*, conectando nossas câmeras e microfones para que a aula fosse vivenciada. Foi complicado acompanhar as aulas de teatro sendo realizadas nessas condições.

O trabalho com máscara neutra e máscara expressiva foi um resgate para mim, dentro do curso, já que foi dessa maneira que pude trabalhar, de forma prática e presencial, as técnicas de Lecoq, dentro de uma disciplina eletiva do curso, *Tópicos de práticas teatrais para performance*, no período letivo 2022.1, ministrada

pelo Professor Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo. Foi através dessa eletiva que houve um reconhecimento, por minha parte, desta pedagogia teatral, com um potencial de levar o ator, encenador e arte-educador a um entendimento maior sobre seu corpo, observando a si mesmo, com um grande potencial de realizações artísticas, onde o autocuidado e a consciência corporal permitem a facilidade na execução e nas propostas de ações e criações. É através do nosso corpo que realizamos e colocamos em prática o ofício da arte. Para Féral (2000, *apud* Duarte, 2014, p. 16), todo treinamento pontual, feito em partes, no qual não se considera a visão global de um processo, está condenado a ter pouco efeito.

Passei por um período de turbulência acadêmica, entendendo dessa forma que quase desisti do curso. É reconfortante saber que meu sonho não acabou e que a Academia me abraçou para uma nova ideia que estava se concretizando. Tudo isso graças a esse “combo disciplinar” que vivenciei. Essa reconquista foi uma alavanca de percepções, para entender tudo o que tive que passar e tudo que fiz para permanecer na graduação. Todo o conjunto (pedagogia, técnica, ensaios, presença, toque, cena, ação, pesquisa e aplicação) foi e é um deleite para quem quer viver o teatro e estava longe de tudo isso.

A experiência de trabalhar como encenador, em uma licenciatura, é bastante enriquecedora. A minha relação com este conteúdo, em particular, aconteceu como uma grande oportunidade de pôr em prática algo que aprendi e que já havia me atravessado de forma positiva e estimuladora, em um momento que já não me sentia pertencente ao ensino do teatro. Lembro-me que nessa época, em 2022.1, na disciplina em que falei anteriormente, finalizamos o período letivo com a performance nomeada *Les Masques du Nouveau Début*, dirigida por Roberto Lúcio, em que usávamos as técnicas de Lecoq para a criação de células conjuntas e individuais. Na minha célula, em específico, trabalhei, através do meu corpo, uma partitura que vinha muito do meu inconsciente, sem nem perceber que se relacionava com meu sentimento, físico e psicológico, naquele recorte de tempo. Utilizava, na microcena, um objeto expressivo¹, que era escolhido individualmente por cada aluno-ator. Foi dessa maneira que arranjei uma lata vazia, para grafites,

¹ Devolver-lhe a sua vida própria, fazer o objeto respirar a ponto de o espectador ter a impressão de que este objeto adquire mobilidade própria (Linares, 2011, p. 11).

Esse objeto expressivo é algo que vem de você, do seu “eu pessoal”. É diferente de um objeto neutro, que, por sua vez, não tem destaque em cores. O objeto em questão é rico em signos, possibilitando uma grande camada de criação, desde seu formato, estendendo-se para suas cores e seu som.

toda pintada à mão. Com apenas esse material, consegui fazer uma transformação, tornando-o único em suas diferentes formas imagináveis, criando cenas que, agora parando para analisar, foram conflitos que criei internamente, devido a desilusões passadas, por não saber mais o que fazer além do curso que tanto sonhara em fazer parte.

Figura 1 - Objeto expressivo citado acima. Pintura da lata feita pelo artista visual recifense Afro'g.



Fonte: Lucas Vinícius (2024)

Trazer de volta toda essa experiência, e dessa vez refletindo sobre ela como encenador, constituiu-se em um percurso interligado ao caminhar pedagógico.

A pedagogia, além de constituir-se por uma abordagem transdisciplinar do real educativo, ao articular as teorias das diferentes ciências que lhe dão sustentação direta (psicologia, sociologia, história) ou indireta (biologia, antropologia, neurologia...), constitui-se, ao mesmo tempo, por uma abordagem “pluri cognoscível” ao ser expressão das diferentes formas e dos diferentes tipos de conhecimento: do senso comum, da estética, da ética e da política, da empiria, da etnociência. (Pinto, 2006, *apud* Vaccari, 2014, p. 24)

Tudo que surge depois são os resultados de uma construção integrada e coletiva, partindo de leituras aprofundadas e de estudos processuais, apoiados na pedagogia de Lecoq. Recapitular todo o percurso, originado de um despertar criacional antes de uma integração, é fazer com que todo esse desejo ainda seja elaborado e construído, graças a esse incentivo acadêmico. Não é fácil sair de um desencanto e ser abraçado novamente pelo curso em que você se sentiu perdido. Por isso que essa análise é primordial para a execução desta pesquisa. Os frutos colhidos a partir de uma técnica teatral foram cultivados, até se transformarem em

uma rica plantação nova. Essa plantação só aconteceu por causa da irrigação de várias mãos passadas por cima do campo. E esse campo, que continua crescendo, pode também florescer.

Para Ausubel (1968, *apud* Pezza, Omar e Votre, 2004, p. 2), esses conceitos podem ser identificados e ensinados a um aluno, constituindo para ele um sistema de processamento de informações, um verdadeiro mapa intelectual. Abraçando a oportunidade de ter colocado em prática tudo isso, através da integração disciplinar, em uma experiência como arte-educador, é possível observar várias pedagogias juntas, como uma só. Podendo buscar, assim, esse diálogo em suas variadas metodologias de se organizar e estudar de forma simultânea com uma montagem.

Mas como a integração disciplinar pode, de fato, auxiliar, pedagogicamente falando, em um processo de encenação? Esta é a pergunta que estabelece o *problema de pesquisa* que justifica a execução de todo projeto até aqui.

É necessário contextualizar que Jacques Lecoq foi ator, diretor e um dos grandes nomes do teatro francês no Século XX. Sua escola, *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, está em atividade até hoje, como uma das mais importantes escolas de teatro do mundo, com três anos de formação. Em seu primeiro ano de ensino é introduzida a psicologia da vida silenciosa, para a entrada das máscaras neutras e expressivas. Pois, segundo o próprio Lecoq (2010), temos de retirar um pouco daquilo que sabemos, não para simplesmente eliminar a ideia, mas para criar uma página em branco, disponível para receber os acontecimentos externos.

Portanto, para compreender um pouco sobre quem foi Jacques Lecoq, é necessária, de forma inicial, uma contextualização histórica de sua vida artística, por meio de um livro, a segunda edição do Sesc São Paulo, resultado de uma série de entrevistas concedidas a Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, sobre os caminhos trilhados por Lecoq, *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* (2010). Também com a Dissertação de Mestrado de Fernando Joaquim Javier Linares, sobre a importância de uma “dramaturgia do silêncio”, ressaltando as máscaras como um importante instrumento pedagógico, *A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”* (2011).

O livro e a dissertação, que foram citados acima, servem como norteadores de uma análise conceitual, partindo de um trabalho que vem logo após o jogo psicológico, proposto por Lecoq. Entender esse traçado de um jogo para outro é

uma forma de mostrar que essa pedagogia é muito bem construída, em sua essência, criando uma base para se começar outra logo em seguida, conectando uma prática com a outra.

As técnicas de máscara neutra servem como receptores de uma nova presença ao corpo do ator. Quando o indivíduo se permite, essas possibilidades cênicas caminham por um desprendimento de uma vida cotidiana, sem contexto e sem história, como uma nova página em branco. A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta (Lecoq, 2010).

As técnicas de máscara expressiva vêm logo após diversas experimentações com a neutralidade. E já que só há “um tipo” de máscara neutra, existem infinitas possibilidades do lado expressivo, justamente para contrapor e complementar. Enquanto um é o equilíbrio, o outro é a explosão por camadas. A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica o jogo, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais (Lecoq, 2010).

Ambas as máscaras transformam o corpo de um ator. Entender todas essas complexidades por trás das técnicas, e aplicar na prática, é de uma dedicação enorme, exige muito de quem está por trás de uma encenação. Essa é uma dificuldade bastante comum e rotineira para diversos artistas de teatro que estão em suas montagens cênicas. No meu caso, como estudante de uma graduação, possuo esse privilégio acadêmico. Mesmo com suas dificuldades, que são muitas, tive na Universidade a oportunidade de realizar uma montagem cênica, utilizando todo esse aparato teórico lecoquiano, auxiliado por uma *Integração Disciplinar*. Toda essa conexão foi calculada e analisada, depois de um estudo sobre o PPC da Licenciatura em Teatro da UFPE. Mais especificamente nos períodos letivos de 2022.1 e 2022.2, dando um foco maior ao sexto período letivo do curso, observando a bibliografia básica das disciplinas: *Tópicos de práticas teatrais para performance*; *Laboratório de Encenação*; *Criação em Iluminação Cênica*, *Interpretação 3* e *Metodologia da Encenação*.

Entendendo que uma disciplina se conecta a outras disciplinas, criando uma grande rede de estudo e apoio, observei a possibilidade de a avaliação final ser feita em conjunto, auxiliando assim no processo de criação cênica. Fugindo de uma aprendizagem mecânica, que pouco ou nada faz pelo sistema cognitivo, trabalhando mais uma aprendizagem significativa, que interage com outros tópicos já

trabalhados e estudados para uma nova aplicação. Nesse comparativo, Ausubel diz que:

[...] essas duas formas de aprendizagem se complementam, pois a segunda pode levar à primeira. Muitas vezes, um indivíduo pode aprender mecanicamente e só mais tarde perceber que esse aprendizado se relaciona com algum conhecimento anterior já dominado. (Ausubel, 2001)

Mesmo em contraposição, há uma conexão, uma integração. Existe um percurso potencializador nesse tipo de aprendizagem. Utilizando o livro *Aprendizagem significativa: a teoria de David Ausubel* e a pesquisa de Gina Aguilar, dentro da revista *Ouvirouver - Criação como pedagogia: o caso dos Projetos Integrados de Criação Cênica na Unicamp*, como base para analisar e estudar uma parte do perfil curricular do curso, a partir dessa ideia metodológica, tendo um comparativo (ou junção), de novas possibilidades para se pensar um currículo que interaja com as ideias dos estudantes, mais especificamente, dos arte-educadores em formação.

Esta pesquisa é de caráter qualitativo, reunindo informações acerca de quem foi Jacques Lecoq, por um viés bibliográfico, a respeito da sua prática performativa e da sua iniciativa teatral. No livro *Metodologias Qualitativas de Pesquisa* (2008), organizado por Nívea Maria Fraga Rocha, Raimundo Santos Leal e Edivaldo Machado Boaventura, há um capítulo, logo no início, nomeado de *Pesquisa Bibliográfica* e é com esse método científico que essa pesquisa segue. É iniciando dessa forma que trago a ideia de Ruiz (1996, *apud* Pinto, Pinto e Júnior, 2008, p. 27), em que o método primeiro a ser aplicado em toda e qualquer produção científica é a pesquisa bibliográfica, a qual se caracteriza por ser uma construção de conhecimento, tendo por base um estudo anterior. Só irão nascer flores nesse solo, se ele for bem cultivado. As flores seriam a escrita do projeto e, para escrever, é necessário pesquisar antes; esse estudo é o cultivo.

É caminhando pelo histórico cênico de Lecoq que, aos poucos, o entendimento da importância de sua escola para o mundo artístico vai sendo incorporado em minhas práticas. A Escola em questão é formada por uma pedagogia feita em etapas e de forma processual, compreendendo, desse jeito, o porquê do primeiro ano, em seu esquema pedagógico, vir a ter uma introdução artística por meio das máscaras neutras e expressivas.

Para prosseguir com os resultados dessa pesquisa, é preciso contextualizar o que aconteceu no período letivo de 2022.2. Na verdade, é necessário voltar um pouco antes, no período de 2022.1, para entendermos, de fato, todo o produto final e tudo que surgiu depois deste produto. Saindo de uma perspectiva bibliográfica e dando início a um relato de experiência, para Fonseca (2005, *apud* Oliveira, Marques e Schreck 2018), os conhecimentos necessários ao desenvolvimento intelectual do educando estão associados ao cotidiano e ao meio social ao qual pertence. Guiando-me por esse pensamento, a outra opção metodológica, nomeada de *Análise de Conteúdo*, ainda do mesmo livro que foi citado anteriormente, é uma escolha certa para a continuação do estudo.

Neste tipo de pesquisa, a análise do conteúdo baseia-se na atribuição de significado e cruzamento dos dados coletados sobre a vida da pessoa pesquisada, e ao favorecimento à tomada de consciência do pesquisador e do próprio sujeito pesquisado acerca de suas contribuições e experiências de vida para a produção do conhecimento. (Silva e Barreto, 2008, p.135)

Entender a importância dos estudos sobre as técnicas de máscara neutra e máscara expressiva foi o pontapé inicial para a criação cênica nomeada de *Trois* (experimento cênico e performativo dirigido por Lucas Vinícius, autor deste projeto). Nesse sentido, inicio essa pesquisa através de um relato e uma análise acerca da construção de uma performance, que tem como base essas técnicas, desenvolvidas por Jacques Lecoq. Partindo de aquecimentos, ensaios e jogos que buscam trabalhar a coletividade, a respiração e a consciência corporal, coletados, por meio de anotações individuais de cada participante, em seu diário de estudos, experiências pessoais do dia a dia e, juntamente com as ideias internas, externalizá-las com o corpo e entender cada movimento aplicado em partituras criacionais.

Ensaio prático, processual, cumulativo, com ênfase nas técnicas lecoquianas, iniciados por aspectos vivenciais, registrados individualmente em relatórios semanais, por meio de um caderno pessoal (caderno do/a ator/atriz), com experimentações a partir das leituras iniciadas pelo encenador pedagogo, e por propostas de cena com base em um tema pré-definido, realizando exercícios a partir de estudos coordenados, resultando em produção de cenas pelos alunos da Licenciatura em Teatro da UFPE. Tudo isso vinculado a criações de luz, som, cenário, figurino, incentivo à produção, proposta de escrita e filmagens, muito bem

orientadas e feitas com muito cuidado. Um dos maiores incentivos para que essa performance ganhasse vida e se tornasse algo além de uma atividade avaliativa foi a sua amplitude em possibilidades, por meio de diferentes disciplinas do curso, proporcionando a criação de um projeto cênico escrito, corrigido, montado, apresentado e avaliado, assim como um projeto cultural é, com todas as suas etapas rigorosas, logo após a inscrição do candidato, desde fichas técnicas até gravações do espetáculo. É nesse momento que se dá a compreensão crítica do sentido das comunicações, do conteúdo manifesto ou latente e das significações explícitas ou implícitas. (Silva e Barreto, 2008)

É analisando essa ideia de *Integração Disciplinar*, observando o sexto período letivo na Licenciatura em Teatro da UFPE, que foi gerada mais uma possibilidade de pesquisa, buscando entender de forma mais abrangente a ementa da disciplina *Laboratório de Encenação*, antes e depois da sua primeira mostra cênica. Faz-se necessário estudar o *Projeto Pedagógico do Curso*, buscando saber se as outras disciplinas, que felizmente se conectaram durante esse período de 2022.2, já estavam ou não programadas, e interligadas, em ementas um pouco mais antigas do curso, para organizar esse comparativo, colocando em destaque o que essa conexão pode beneficiar a um estudante de graduação, quando se está traçando um caminho planejado em seu curso.

A complexidade desta pesquisa caminha por traçados sobre as máscaras de Lecoq, trazendo alusões sobre esse elemento cênico tão importante, não só para os seus estudos, mas também para todos que estudam teatro. Depois do tópico em que estamos, falo no próximo capítulo sobre a contextualização teórica e histórica, para dar embasamento a essa pesquisa; Primeiro Capítulo, nomeado de *Colocando a máscara em minha face*, é subdividido em dois tópicos: *Essa máscara não é física?* e *O corpo como máscara*. Esta seção visa apresentar Jacques Lecoq, suas contribuições para o teatro e a importância de sua escola. A vida e a obra de Lecoq são contextualizadas, para entender como suas ideias revolucionaram o ensino do teatro e influenciaram práticas pedagógicas contemporâneas. Detalhes sobre sua abordagem inovadora e seu impacto na formação teatral são levados em questão para fornecer uma base sólida sobre o estudo das técnicas de máscara. Explorar as técnicas de máscara neutra e máscara expressiva, desenvolvidas por Lecoq, e sua aplicação prática no desenvolvimento do ator. Analisar como essas técnicas são empregadas no treinamento teatral para desenvolver a presença do ator, a

expressividade e a capacidade de transformar o corpo e a interpretação é a discussão chave para seguir os princípios teóricos por trás das máscaras e como eles são traduzidos em práticas de encenação.

Seguindo essa contextualização, o capítulo seguinte busca apresentar o projeto cênico e a integração disciplinar. Nomeado de: *Colocando o sentimento em minha máscara*; os subcapítulos seguem essa mesma linha de raciocínio de dualidade, a partir dos tópicos anteriores: *Esse sentimento não é abstrato?* e *A máscara como sentimento* buscam descrever o desenvolvimento do projeto cênico realizado no curso, destacando a aplicação das técnicas de Lecoq e a integração das disciplinas. Esta seção oferece uma visão detalhada sobre como o projeto foi planejado, desenvolvido e executado, evidenciando a aplicação prática das técnicas estudadas e como a integração de diferentes disciplinas contribuiu para o sucesso do projeto. A descrição inclui o contexto acadêmico e os processos envolvidos na realização da montagem cênica. Faço uma ressalva para esse último subtópico apresentado, sobre a ideia de utilizar o sentimento como base para a máscara, como a minha relação pessoal com essa técnica e com todo o resultado final adquirido. Desse modo, posso refletir sobre como a integração disciplinar contribuiu para meu desenvolvimento acadêmico e pessoal, durante o processo de criação cênica. Aqui, são analisados os benefícios e desafios da integração, em um momento específico do curso, para o desenvolvimento do projeto, e como essa abordagem interdisciplinar enriqueceu a experiência de aprendizagem e a minha prática teatral. A seção também considera o impacto da integração disciplinar na formação de um arte-educador e suas implicações para a prática pedagógica no teatro.

Para finalizar com chave (ou máscara) de ouro, encerro a escrita dessa pesquisa com uma oficina aplicada por mim e detalhada no terceiro e último capítulo, nomeado de: *Oficina: Neutralidade Expressiva; através do Terça em Cena - Explodindo a Máscara*. Explodir essa máscara, no sentido de expressar e investigar o objeto por completo. E quando digo “completo”, quero dizer que pude finalizar um ciclo como Licenciando em Teatro da forma como deveria ser, aplicando para o público a pedagogia das máscaras lecoquianas depois de toda a pesquisa encaminhada, resgatando todo o percurso, já antes vivido, mantendo sua continuidade.

2. COLOCANDO A MÁSCARA EM MINHA FACE: Contextualização teórica e histórica 🐼

Nesse primeiro capítulo, contextualizo a história de Jacques Lecoq, trazendo também partes das suas teorias e a importância de sua pedagogia para a trajetória do fazer teatral. Falo sobre ele para dar um norte ao entendimento dos (as) leitores (as) sobre os seguintes subcapítulos, já que a máscara será um termo bastante recorrente no decorrer da leitura. Por isso, o capítulo é nomeado de *Colocando a máscara em minha face*. Desse modo, estou me preparando para enxergar o mundo com outras perspectivas, enxergando como Lecoq enxergava a vida.

2.1. Essa máscara não é física?: Jacques Lecoq, do esporte ao teatro

Jacques Copeau (1878-1949). Começo com este grande nome porque não dá para falar da França, do teatro e de Lecoq sem começar por ele, que foi ator, diretor, crítico e professor de Arte Dramática, além de um grande influenciador em sua época, responsável por revirar e transformar o teatro francês. Copeau trabalhava com um método inovador para treinar e formar os atores, trouxe dentro de sua sede, a *École de Vieux Colombier*², a máscara nobre - ou como antes era chamada, a máscara neutra - que será mais aprofundada no próximo subcapítulo.

Copeau também era pedagogo e influenciou a criação de algumas escolas de teatro, por exemplo o L'atelier de Charles Dullin. A pedagogia por Dullin também chamou a atenção de Antonin Artaud. Para Artaud [...], os cursos de Dullin capacitam profissionais que davam a imagem ideal do que poderia ser o ator completo naquele período. (Lecoq, 2010)

² Copeau desenvolve, em seu Teatro e, principalmente, em sua *École* (1913-1924), novas concepções de educação e preparação do ator, buscando uma formação completa. Através da disciplina, da dedicação, do aprimoramento da técnica, do conhecimento dramático e poético e principalmente de uma formação moral. Sentia a necessidade de dar a seus atores e alunos uma cultura geral que possibilitasse a busca por qualidades humanas e dignidade de artistas. (Thomaz e Faleiro, 2007)

A partir de Copeau, foram sendo criadas conexões para outros grandes nomes do teatro, em suas diversas formas e caminhos; não apenas simples amizades da arte, mas sempre parcerias históricas ou proximidades coincidentes que mostravam que todos estavam onde deveriam estar. A partir do seu nome, enxergamos mais outros dois: Charles Dullin³ (1883-1949) e Antonin Artaud⁴ (1893-1948). Ele também foi uma enorme referência para Michel Saint Denis⁵ (1903-1993), Marie-Hélène Dasté⁶ (1902-1994), e Jean Dasté⁷ (1904-1994). São muitos nomes, sim, bastante influentes. Isso é verdade. Não estou colocando vários personagens apenas por colocar. Todos eles se interligam de alguma forma. É para mostrar que nada se aprende sozinho, que o conhecimento vai sempre ser passado e compartilhado, sempre há uma interdisciplinaridade, socialmente falando, quando falamos principalmente no teatro.

Para fazer mais uma conexão e mostrar que isso tudo que foi dito não é em vão, Ricardo Napoleão diz, no prefácio do livro *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* (Lecoq, 2010), que foi com Dasté que Jacques Lecoq iniciou seus estudos teatrais, antes de fundar a sua *École Internationale de Théâtre*. Passamos por todos esses nomes para chegarmos onde queríamos, naquele que me fez iniciar essa pesquisa. De Copeau até Lecoq, há várias pessoas; imagine de Lecoq até meu nome!

Chegando ao teatro por meio do esporte, Jacques Lecoq se apresenta, nascido em 15 de dezembro de 1921, em Paris, França. Foi atraído pelo atletismo muito jovem. Ele mesmo afirma que: “Desde os 17 anos, numa academia de ginástica, nas rotações *en avant* nas barras paralelas e na barra fixa, descobri a geometria do movimento [...] Descobri aí sensações extraordinárias que estendia para a vida cotidiana” (Lecoq, 2010). O autor afirma que se encantava pela “poesia do esporte”, observando a beleza dos detalhes quase nunca perceptíveis, como a simples sombra que o sol forma quando as luzes batem nos prédios que ficam ao

³ Diretor, pedagogo e ator francês, discípulo de Jacques Copeau, fundador do Teatro de L'atelier (1937).

⁴ Um dos maiores teatrólogos do séc. XX. Criador do *Teatro da Crueldade*, do *Teatro e seu Duplo* e de diversas outras teorias que desafiavam os ideais de arte daquela época.

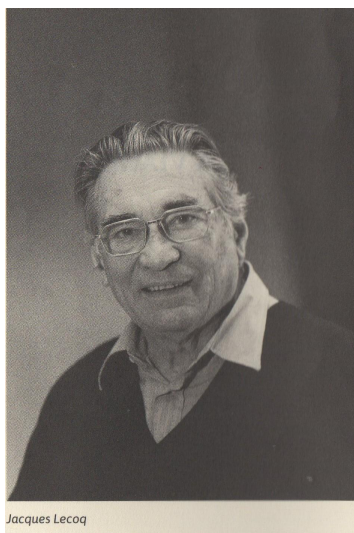
⁵ Pedagogo e diretor de teatro britânico, também foi aluno de Jacques Copeau. Fundou em Londres o *Old Vic Theater Center*.

⁶ Filha mais velha de Jacques Copeau, atriz de teatro, cinema e televisão. Criadora de inúmeros figurinos, trazendo um estilo particular às performances.

⁷ Grande nome do teatro francês, reconhecido por seu trabalho com o Teatro de la Comédie-Française e por influenciar Jacques Lecoq.

redor da pista de atletismo, o círculo de ondas que se forma ao mergulhar na piscina ou imaginar que se é um pássaro voando, ao saltar, jogando-se numa vida de atleta bem ativa, praticando corrida, natação e saltos, sendo aluno da escola de educação física de Bagatelle, em 1941.

Figura 2 - Jacques Lecoq



Fonte: Lecoq (2010)

Mas como foi que ele transitou entre a Educação Física e o Teatro? Ele se interessava por essa relação entre o teatro e o esporte, graças a sua amizade com Artaud e Jean-Louis Barrault⁸ (1910-1994), que o surpreendeu com as suas performances. Barrault, por ventura, conhecia Marie-Hélène e Jean Dasté, fazendo mais uma ramificação conectiva. Foi graças a Barrault que Lecoq pôde dar suas primeiras aulas de expressão corporal na EPJD - L'Éducation Par le Jeu Dramatique, escola fundada por Barrault e seus colegas. Mas, mesmo que estivesse nessa transição, não perceptível para ele, Lecoq buscou estudar e se aprofundar com o teatro, fazendo suas primeiras aulas na associação Travail et Culture (TEC), trabalhando com a mímica em improvisações. Para ele, esporte e teatro já estavam bem associados (Lecoq, 2010).

Retornando com o prefácio de Napoleão (Lecoq, 2010), foi graças a Dasté e Marie-Hélène, em uma “figuração com mímica e máscaras”, que Lecoq descobriu o

⁸ Grande símbolo cultural da França no século XX. Ator, diretor e escritor, conhecido por contribuir com o teatro e com o cinema.

Nô e o jogo com máscaras. Mais tarde, indo para a Itália, descobre a *commedia dell'arte* e Amleto Sartori (1915-1962), que fabricava máscaras de couro. Voltando para Paris, em 1956, com todas as máscaras feitas pelo escultor, espalhou essa cultura pela França, como incentivo e iniciativa para a criação de sua Escola.

A escola se desenvolvia rapidamente e precisei fazer uma escolha. Decidi, então, dedicar-me totalmente à pedagogia, não para abrir um simples curso, mas para fundar uma escola verdadeiramente grande. [...] É ensinando que descobri que a cabeça ainda não sabe! Essa pesquisa me fascina e, ainda hoje, desejo compartilhá-la (Lecoq, 2010).

Fundada em 5 de dezembro de 1956, a Escola Lecoq foi buscando sua sede fixa em alguma localidade da França, firmando seu espaço e encontrando seu lugar apenas no ano de 1976 (vinte anos de busca), no número 57 da Rue du Faubourg-Saint-Denis (Lecoq, 2010). Sua pedagogia é dividida, então, em dois anos de formação, além de um pós-escolar focado em clown (Freixe, 2018). Os alunos, em todo o percurso de estudo, descobrem e se encontram com a diversidade de possibilidades de criações que a escola proporciona. O objetivo é criar e mostrar essas aplicações para um público; é enxergar o mundo de fora refletido em si; é entender as camadas, uma após a outra, com paciência e muita observação; é estar disposto ao jogo e respeitar todas as etapas e seus diferentes exercícios teatrais.

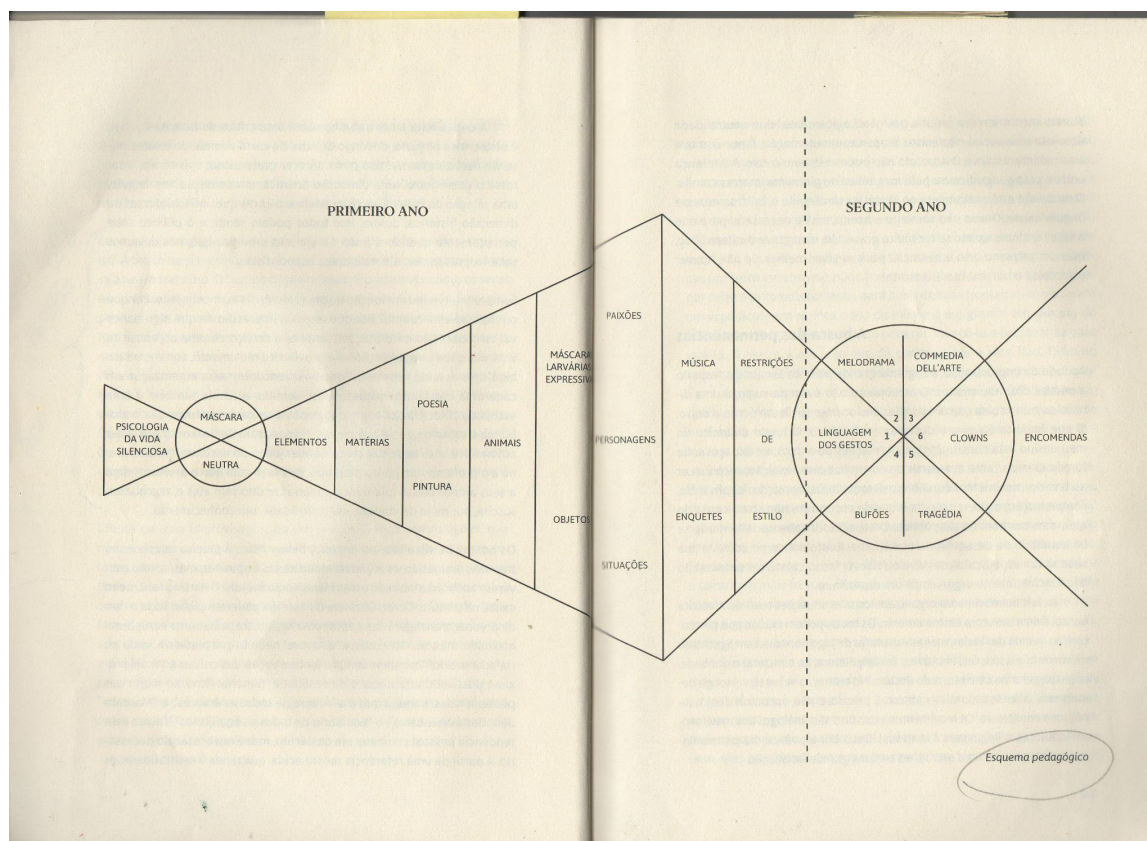
O curso desenvolve-se em dois anos, sendo que o primeiro é dedicado aos princípios básicos do jogo e da criação dramática, e o segundo à utilização destes princípios aplicados às diferentes tradições de jogo dramático: melodrama, *commedia dell'arte*, bufão, tragédia e clown. Ao longo de todo o curso, no entanto, a escola é organizada em três eixos principais: improvisação, análise de movimentos e criação pessoal, apoiados em princípios fundamentais. (Sachs, 2010)

A escola trabalha, em seu primeiro ano, a psicologia da vida silenciosa, com o intuito de exercitar o esvaziamento do corpo do ator, para que o mesmo se destrave e se permita com o que virá em seguida, caminhando para: 1 - Máscara neutra; 2 - Elementos; 3 - Matérias; 4 - Poesia, Pintura; 5 - Animais; 6 - Máscaras Larvárias e Expressivas, Objetos; 7 - Paixões, Personagens, Situações; 8 - Música, Enquetes; 9 - Restrições de Estilo. Esse é o primeiro ano.

O segundo ano consiste em trabalhar a extensão sobre as criações em suas diferentes poéticas, é um ciclo de expressões: 1 - Linguagem dos gestos; 2 -

Melodrama; 3 - Commedia dell'Arte; 4 - Bufões; 5 - Tragédia; 6 - Clowns. No final do segundo ano, como diz Freixe (2018), termina com o jogo do clown, que é uma abertura para o pós-escolar, focando um ano inteiro na menor máscara do mundo.

Figura 3 - Esquema pedagógico da Escola Lecoq



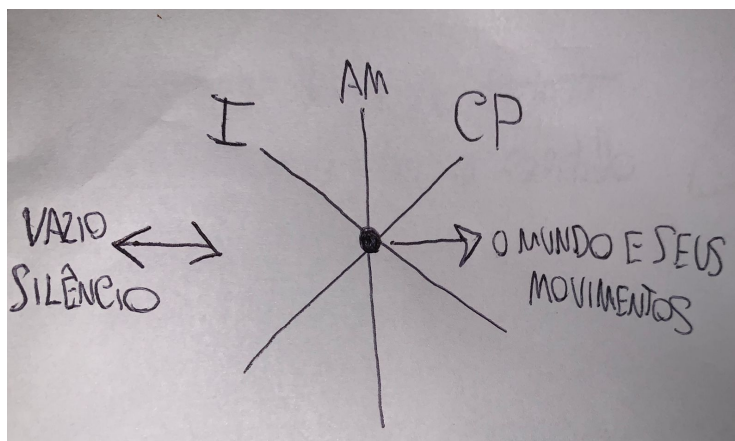
Fonte: Lecoq (2010)

2.2. Técnicas de Máscara Neutra e Máscara Expressiva - O corpo como máscara

O primeiro ano da escola será o foco de estudo, colocando em evidência algumas de suas etapas, que marcam minha pesquisa. É muito importante, para minha formação como arte-educador, entender que parte de sua pedagogia já possui uma potência enorme para o entendimento do corpo do ator. Sachs (2010) explicita que os três eixos principais que organizam o curso como um todo são: a

improvisação, análise de movimentos e criação pessoal. Esses três elementos se cruzam e seguem como uma ideia, para permanecer no curso, mostrando que os alunos entendem a partir dos movimentos e do mundo.

Figura 4 - Esquema dos três eixos, entendendo o primeiro ano da escola Lecoq⁹



Fonte: Lucas Vinícius (2023)

O trabalho com a máscara neutra vem depois do jogo psicológico silencioso, mas, de fato, é o começo da viagem (Lecoq, 2010). A técnica da máscara vai além do objeto “máscara” em si. A neutralidade é uma forma de alcançar, a partir desse vazio que foi buscado, uma balança vital, que pode ser comparado como estar calmo, não totalmente livre de tensões, mas sim equilibrando-as. O próprio Lecoq trabalha sim com as máscaras físicas, que por sinal são muito difíceis de serem feitas. Ele usa dessa pedagogia para desenvolver a presença do ator no espaço que o envolve. É trabalhar com as sensações de uma forma mais intimista, nada de agir com um corpo robótico e cheio de tensões!

Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. A máscara neutra, ao contrário, está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Movimenta-se na medida justa, na economia de

⁹ Na imagem, o esquema foi desenhado por mim, para fazer uma representação mais “simples” de como funciona o primeiro ano da escola Lecoq. O “vazio - silêncio” escrito representa o estado em que o aluno deve permanecer, para se abrir com o jogo que virá logo em seguida; Caminhando para o “I”(improvisação), “AM”(análise de movimentos) e “CP”(criação pessoal), que se cruzam, dando a entender que, a partir da junção dos três, o aluno perceberia o mundo e seus movimentos com mais poesia e mais mimica.

gestos e de ações. Trabalhar o movimento, a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para o jogo, que virá depois. (Lecoq, 2010)

Até porque, quando se está com a máscara, seu rosto está coberto, pedindo para que seu corpo reaja mais ativamente em relação a essa “falta”. O corpo neutro, mais ativo, se move com fluidez, e os alunos se experimentam para chegar nesse nível de entendimento corporal. É muito comum acharem bem dificultoso o jogo com algo em seus rostos; alguns se sentem sufocados, outros bem cansados; e alguns ficam com um misto de sensações confusas em seu interior. Lecoq (2010) busca um trabalho intenso com as máscaras neutras, trabalhando essa ideia de um ser sendo criado a partir do: despertar; da viagem elemental; de identificar-se com a natureza; e de se transpor. É um trabalho de identificação, de se (re)conhecer a partir dessa máscara, entendendo toda essa viagem e tudo que foi depositado de novo em si mesmo. A natureza é a primeira linguagem.

Tudo isso se originou por causa dos ensinamentos que foram passados para ele. Lecoq propunha uma semelhança com a *Vieux Colombier*, de Copeau, quando pedia para que os alunos confeccionassem suas máscaras individuais. Essa ideia das máscaras veio do escultor Sartori, que ajudou Lecoq, mais para frente, nessas confecções com papel machê (Scheffler, 2018).

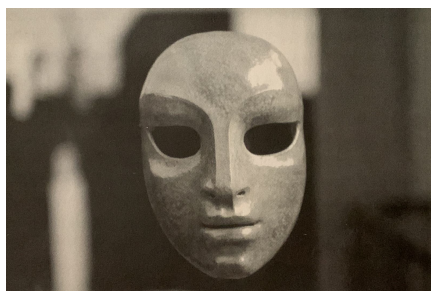
Para trabalhar essa neutralidade sem as máscaras físicas, o ator deve passar por um intenso processo de treinamento com exercícios teatrais, que seguem com o objetivo de equilibrar as tensões, para transmitir ao público um relaxamento visual, com muita limpeza e ritmo, transmitindo uma respiração conjunta. O jogo com a máscara neutra só vai se encaminhando para uma nova possibilidade, fragmentando-se para uma nova ideia, a partir do momento em que um fundo poético comum começa a mostrar suas nuances, em qualquer transição que seja, trabalhando com cores, luzes, com o espaço, idealizando e executando uma forma de se expressar (Lecoq, 2010).

A máscara expressiva, como técnica, faz esse corte, dependendo da poética, para iniciar um processo de exploração desse novo ser que quer descobrir o mundo ao seu redor. Como foi visto no esquema pedagógico da escola Lecoq, as máscaras expressivas vão ser encaradas depois do aluno se experimentar, por várias etapas, nessas transições entre a neutralidade e a ação explosiva. Então, sim! É um longo

percurso se experimentando com o neutro, para que depois comecem a surgir as primeiras linhas de expressões da máscara.

A máscara neutra é uma máscara única, é a Máscara de todas as máscaras. Depois de tê-la experimentado, abordamos toda espécie de máscaras outras, as mais diversas possíveis, que reunimos sob o termo genérico de 'máscaras expressivas' (Lecoq,2010).

Figura 5 - Máscara neutra criada por Amleto Sartori



Fonte: Lecoq (2010)

Estar livre de sentimentos ou qualquer intenção é uma tarefa muito difícil, principalmente em como vamos transmitir essa neutralidade para algum objeto, por exemplo. Logo na introdução, quando citei sobre um objeto expressivo do qual fiz uso em cena, cito agora o objeto neutro que também pude experimentar, na performance dirigida por Roberto Lúcio. Esse objeto era uma esfera preta, uma bola de borracha. Eu jogava com esse objeto em meu estado neutro, explorando os níveis, descobrindo o item, lançando-o pelo espaço e agarrando-o logo em seguida, sem intenção alguma, apenas formando uma partitura que foi sendo lapidada, para que houvesse esse equilíbrio de tensões, com o decorrer dos laboratórios. É entender as extensões da neutralidade e como elas vão se encaminhando para as intencionalidades, até que a expressão tome conta dos gestos, por completo.

A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica o jogo, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. [...] A noção de máscara expressiva abrange as máscaras larvárias, as máscaras de personagem e as máscaras utilitárias que, a priori, não são feitas para o teatro. (Lecoq, 2010, p 81 e 82)

Dentro do esquema escolar, há uma ordem de estudos das máscaras, logo após o ensino e o uso da máscara neutra. A expressividade desperta com o experimentar das máscaras larvárias, que não possuem uma forma comum ou cotidiana. Elas possuem uma estética que nos causa um certo estranhamento, podendo nos levar para uma leve comicidade. São bochechas extremamente grandes ou achatadas, com olhos minúsculos ou inexistentes, narizes volumosamente estranhos e, num todo, um formato anormal para um rosto humano. Para se colocar em nossos rostos teria que precisar do uso de espumas para que ficasse adequado ao tamanho e “confortável” para o uso. Digo confortável só por falar, porque a experiência de usar as máscaras larvárias é, certamente, uma fuga da nossa zona de conforto; é uma experiência totalmente diferente de tudo que se pode encaminhar com essa pedagogia das máscaras. Falo isso com certeza e acrescento em um breve relato, antes de voltar para o foco de pesquisa, pois pude participar da oficina: *Pedagogias das máscaras cênicas*; ministrada por Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, em parceria com o Laboratório de Figurinos e Adereços de Cena da UFPE, o *LAFACE*, em que tive a oportunidade de me experimentar com a máscara larvária. Digo com a mais absoluta certeza que me senti um novo ser com essa nova roupagem e com essa máscara em minha face. Foi uma sensação de estranheza, sendo observado por todos, enquanto um ser larvário, e eu observando a todos, descobrindo e me entendendo dentro dessa situação.

Figura 6 - Eu, com uma máscara larvária, na oficina de máscaras ministrada por Ivanildo Piccoli



Fonte: Ton de Souza (2023)

Quando entramos nessa ideia de personagem, fugindo da neutralidade e abraçando a explosiva expressividade, precisamos entender como ele vai se originar, quais são os estímulos e as intenções. Em seu livro, Lecoq (2010), diz que a osmose precisa ser muito bem trabalhada, para que o ator fuja de si e entre no jogo teatral, jogando-se nesse personagem que está surgindo, através de estados, paixões e sentimentos, equilibrando essa relação entre o eu pessoal e o novo ser que surge. É triangular entre o público, o ator e o personagem.

O expressivo pode ser um lugar de muito confronto, entendendo que pode haver um estranhamento entre você e você mesmo. O autor diz que é preciso divertir-se tentando ser uma outra pessoa; buscando definir o caráter desse personagem. Esse caráter foge dos três tópicos em que o personagem deve se construir (paixões, estados e sentimentos); são linhas de força que o definem, impressões naturais do ser (Lecoq, 2010).

Trata-se de jogar a ilusão e a multiplicidade dos personagens, a mudança de figurino, de acessórios, de voz; de apresentar os personagens de costas, de frente... O ideal seria fazer com que o público visse, em determinado momento, os dois juntos! (Lecoq, 2010, p. 94)

O expressivo é bastante complexo, a partir do momento em que uma única linha de expressão já o diferencia da neutralidade. São vários caminhos para sua construção, são diversas intenções e, além disso, variados meios e lugares que o tornam assim. A expressividade é diversa e diverge muito de aluno para aluno, e de ator para ator. São explorações individuais. Sem o objeto máscara, o rosto se molda a partir dos objetos expressivos com os quais o indivíduo resolve se cercar. São formas de levar algo de si, equilibrando com essa “construção de personagem”, para contar uma história através do corpo, explorando níveis e o espaço, adicionando apenas alguns sustos vocais, permitindo a sonorização, para acrescentar na partitura cênica.

3. COLOCANDO O SENTIMENTO EM MINHA MÁSCARA: O projeto cênico e a integração disciplinar

Neste segundo capítulo, faço um relato de experiência, a partir do meu trabalho de aluno-encenador pedagogo e de minha trajetória no curso, pelo atravessamento com a pedagogia de Jacques Lecoq, dentro de um processo de interdisciplinaridade, unindo várias disciplinas, em um período específico da minha formação na Licenciatura em Teatro da UFPE, observando a importância e as problemáticas que desencadearam nesta continuidade de pesquisa, fazendo uma conexão entre a encenação e a integração disciplinar.

3.1. Esse sentimento não é abstrato?: Contexto do projeto e aplicação das técnicas

Penso - e voltei a pensar - nas máscaras, antes de tudo isso aqui. Penso há muito tempo. Só parei para perceber isso quando comecei a escrever - e reescrever - esse texto. Muitas das minhas vivências já estavam planejadas no meu subconsciente. Só fui perceber dias, meses ou anos depois. Refaço esse trecho do início, logo na introdução, em que dito essa informação e sigo na escrita. Mas, para de fato entender o que digo, é necessário colocar todas as máscaras que já usei.

Figura 7 - Eu e meu irmão, Henrique, fantasiados de “xirumba”¹⁰.



Fonte: Lucas Vinícius (2009)

¹⁰ Xirumba é o termo utilizado, no interior da Paraíba (em Estacada, dentro do Município de Curral de Cima), para se referir aos Papangus.

Da brincadeira dos mascarados, com o papangu, até o jogo teatral, conectando-me e mostrando que há uma referência clara entre o jogar e o brincar. Na época, nada disso se passava em minha cabeça, na verdade nem fazia ideia da teatralidade que as brincadeiras populares carregam em seus costumes. Levo essa informação apenas para, novamente, parafrasear o que tinha dito antes, sobre o pensar nas máscaras.

A conexão com os espaços populares, e aqui destaco as ruas, são exemplos de palcos que referenciam o ensino de uma educação popular, ou pelo menos uma admiração ou identificação com que se é apresentado nas ruas e praças. Exemplo dessa relação entre espaços e significações é o teatro de rua, que coincide com a cultura dos Papangus, visto que são encenações de brincantes que dialogam com o cotidiano das pessoas que andam nas praças e ruas das cidades. (Nascimento, 2021)

Sempre me encantei com as máscaras, com o ato de travestir, saindo e brincando nas ruas, sabendo que ninguém ao meu redor me reconheceria, por trás daquela fantasia. Era metamórfico. Sentia-me “uma coisa”, fora de mim, um novo ser surgindo com sua tropa, batendo com os pés, andando pelas ruas e usando da *blablação* para ninguém reconhecer nem a minha voz. Era um segredo.

O tempo se passou e deixei de ser esse segredo. Trilhei pela adolescência e fui me desencantando com esse mundo sem máscaras. Foi um grande intervalo de tempo desde o meu último Xirumba, até a minha entrada na Universidade. É claro que já passeava, entrava e saía, com a arte, nesse espaço de tempo, mas a história aqui é entre eu e as máscaras. Quando entrei no curso de Licenciatura em Teatro, não planejava me reencontrar, e encontrar, com tantas formas de fazer a arte cênica. Na verdade, nem planejava ser um arte-educador. Ser professor era a minha última opção. Digo isso pois passei por um período de desencanto com o Teatro. Entrei no curso no período letivo de 2020.1. Nessa época ocorreu a pandemia da COVID-19 e, obviamente, não tinha como haver aulas presenciais. Foi aí que me afastei. Dubatti (2015), diz que os participantes de uma peça de teatro presencial não criam relações que não ocorrem através de uma tela. Dessa forma, não estava mais me sentindo pertencente ao curso, estava estranhando muito esse teatro a distância e todo esse tecnovívio¹¹. Isso fica claro na escrita de Pedro Silva e Ivan Matos sobre: *Teatro virtual em tempos pandêmicos*. Eles relatam que, durante o ano

¹¹ Dubatti, um filósofo argentino, usa do termo para questionar sobre a relação entre a tecnologia e o ser humano, dentro do contexto da cultura, do social, da arte e do teatro.

de 2020, com a situação pandêmica e o consequente fechamento dos teatros e casas de espetáculo por tempo indeterminado, os artistas da cena foram forçados a migrar para ambientes virtuais, onde novos trabalhos precisaram ser repensados. (Silva e Matos, 2022)

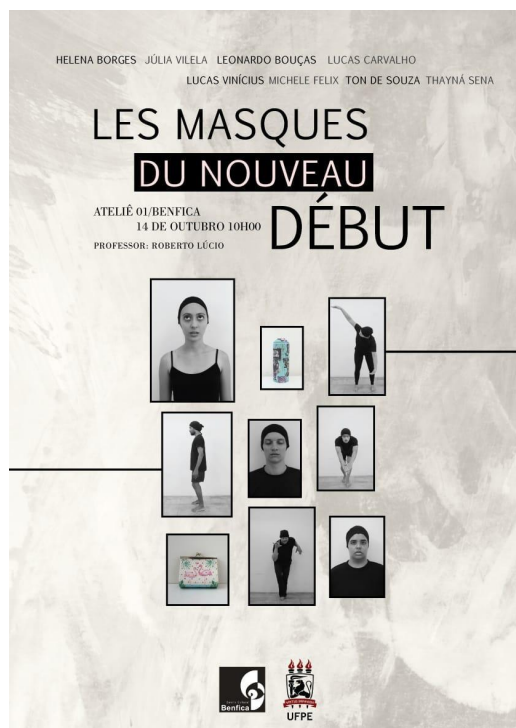
Quando “retornei” para o curso, de forma presencial, no período letivo de 2021.2, estava trabalhando em regime da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Então, não tinha muito tempo para conciliar entre o curso e a labuta diária. Estava me entregando, aos poucos, para fora do teatro. Quando meu contrato acabou, decidi prestar um concurso para me tornar marinho. Precisava de dinheiro e estava decidido a largar o curso de uma vez por todas. Resolvi que só iria me matricular no período de 2022.1, apenas para me dar uma segurança, para não largar tudo de uma só vez. Fiz a prova do concurso, fui aprovado. Fiz o teste psicológico, fui aprovado de novo. Daí, parti para o teste físico, que consistia em: 1- Nadar cinquenta metros, em até um minuto e trinta segundos, sem parar ou se apoiar em qualquer lugar da piscina; 2- Correr três mil e duzentos metros, em até dezenove minutos e trinta segundos; 3- Três flexões na barra; 4- Trinta e oito abdominais, em um minuto. Para realizar esse teste físico, precisava treinar e me preparar muito. Nessa época, conheci a pedagogia lecoquiana, através da disciplina eletiva - *Tópicos de práticas teatrais para performance*, ministrada por Roberto Lúcio. Mas, o que uma coisa tem a ver com a outra?

Lecoq os reconhecia como uma proposta de grande importância para o avanço da ciência, tendo em vista que a perspectiva de trabalho com a Educação Física ia para além disso, não se prendendo apenas à análise mecânica do movimento. (Miranda, 2016, p. 37)

Quando estava treinando e me preparando para os testes físicos, precisei me dedicar muito. Largava cedo para ir nadar, separava os finais de semana para correr e me exercitar. Por incrível que pareça, isso tudo não atrapalhou no meu desempenho dentro da disciplina eletiva de *Tópicos*. Muito pelo contrário, me ajudou muito a entender minhas limitações corporais e a perceber minha falha em não respirar adequadamente, quando necessário. Treinava, mesmo sem treinar de verdade. Voltando no ônibus, exercitava minha respiração, imaginando que estava disputando o teste de natação. Isso tudo tal qual Lecoq fazia em sua época de atleta. Inconscientemente, minhas partituras que estavam surgindo em *Les*

Masques du Nouveau Début (2022), dirigido e orientado por Roberto Lúcio, tanto na máscara neutra quanto na máscara expressiva, eram reflexos do que estava vivendo naquele momento da minha vida.

Figura 8 - Cartaz de divulgação da finalização na disciplina eletiva de Tópicos de práticas teatrais para performance: *Les Masques du Nouveau Début*.



Fonte: Michele Felix (2022)

Eu, em máscara neutra, brincava com uma bola que ia e voltava para mim; sentava em uma cadeira sem encostar nela; ficava de costas para o público e pulava do assento. Com a máscara expressiva, pegava meu objeto expressivo e o transformava em um revólver, em uma bomba; fazia aquele objeto se tornar um avião, uma bebida e também uma piscina de natação! Essas células foram surgindo sem muito pensamento ou algum propósito. Estava realizando aquecimentos e exercícios regidos por um Mestre, sobre a pedagogia de Lecoq. O intuito era esvaziar qualquer ação cotidiana e buscar o nosso equilíbrio. Ou seja, aquilo surtiu efeito de alguma forma. Na verdade, só percebi no dia da finalização da disciplina, quando Roberto Lúcio nos deu as devolutivas e caí em prantos. Percebi que ali era o meu lugar. Foi assim que tudo ficou claro para mim. Entendi e acreditei na arte. Vivi o teatro e fui resgatado dentro desse longo percurso: a eletiva; os paralelos com

a Marinha; a solidão; as máscaras; as partituras; os amigos ao meu redor; o teatro; a coragem.

A percepção e a sensibilidade de Lecoq para com o corpo ficam nítidas na passagem citada, ao apontar para um corpo que vinha sendo moldado e obediente ao cenário daquele tempo/espço e que, dada a situação, imprimia-se nos movimentos corporais daqueles que ali viviam. Ao chegar com uma proposta de um simples relaxamento evidenciou-se um corpo padrão, ligado certamente aos moldes de um corpo disciplinado, moldado. Logo, a proposta de Lecoq em romper com essa normativa possibilitou o surgimento de novos movimentos corporais a partir de cada um, contribuindo, assim, com um trabalho diferenciado para aquele momento. (Miranda, 2016)

Com esse encanto, resolvi desistir da Marinha e continuar no curso, que agora estou finalizando. E, finalizando, trago essa pesquisa. Graças à Oficina Lecoq, e meu reencontro com o teatro, consegui continuar no curso. No período letivo de 2022.2, ocorreu uma virada de chave para mim. Na ordem, esse é o sexto período do curso de Licenciatura em Teatro. De acordo com o *PPC*, esse semestre é formado por quatro disciplinas, e uma delas se chama *Laboratório de Encenação*. Essa disciplina seguiu a ementa, como é dito no Projeto, fazendo com que os alunos trabalhassem com a prática da encenação, diferente de períodos e anos anteriores, em que essa disciplina não funcionava dessa forma.

Quando me deparei com essa “mudança” - sendo que não foi nada mudado, apenas foi se seguindo o que já era uma proposta da ementa - fiquei sem saber o que fazer durante as primeiras duas semanas. Até que finalmente resgatei aquilo que fez acender essa minha chama da paixão pelo teatro, as máscaras de Lecoq.

Assim que decidi sobre a minha base de estudo, fui traçando uma conexão lógica do que poderia trabalhar de encenação, a partir da pedagogia lecoquiana. Tudo isso levando em conta que sou um aluno do curso de Licenciatura em Teatro, em formação para ser um arte-educador. Então, como que iria trabalhar, como encenador, dirigindo outros alunos do curso e montar um resultado final, aberto ao público, dentro do Teatro Milton Baccarelli, ao final do período letivo de 2022.2? Essa pergunta foi o meu grande desafio na época.

Nos primeiros momentos, para organizar o projeto de encenação, pensei na disciplina de *Tópicos de práticas teatrais para performance*, na qual me direcionei para iniciar os ensaios e montar toda a estrutura da performance. Questionando como seria a finalização desta disciplina eletiva, com outros aspectos,

destacando-se no trabalho de encenação, a partir do trabalho dos alunos, que aparece como algo inovador e diferente de qualquer outra disciplina do curso, pois claro, cada uma tem a sua proposta. Precisava experimentar, para saber como funcionaria essa experiência, colocando-me nesse desafio de trabalhar com encenação.

Na apresentação de *Les Masques du Nouveau Début*, o espaço era formado por fitas que formam uma caixa cênica, onde os atores, ao ultrapassar as divisórias, se transformavam em máscaras neutras e em máscaras expressivas, dependendo do momento e de cada cena marcada. Pensei comigo mesmo - como seria trabalhar a neutralidade em um espaço grande e a expressividade em uma área bem reduzida? Questionei isso também, a partir da fala de Scheffer (2018), que diz:

Há outro aspecto ainda para além da tomada de consciência do corpo e do movimento que é a percepção e dimensionamento do espaço. O exercício com a máscara neutra contribui para que o ator distinga mais nitidamente as direções, trabalhando na criação da ilusão do espaço, explorando dimensões e amplitudes, bem como o ritmo em suas diferentes possibilidades. (Scheffer, 2018)

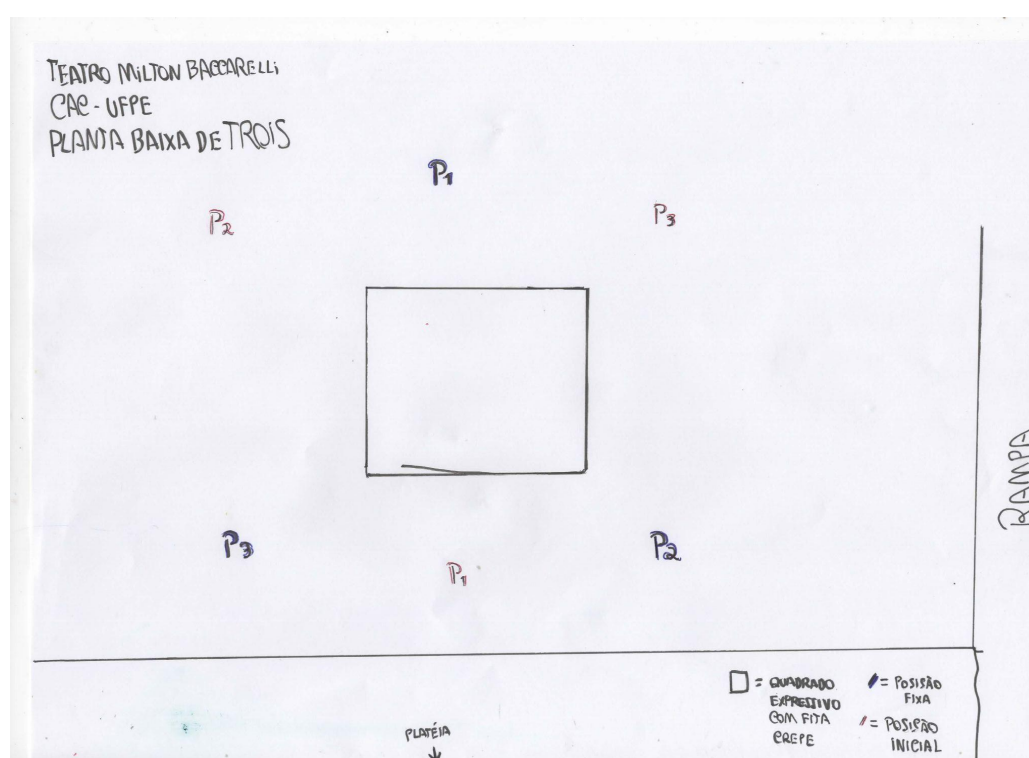
O autor fala sobre a questão da espacialidade, que se torna ainda mais perceptível para o ator, com o passar das práticas com as máscaras lecoquianas. É trabalhar a partir dessa diferença, das dimensões - pequeno e grande - que facilita ainda mais na justificativa do trabalho que foi realizado. Não era apenas uma vontade minha, era uma necessidade de continuar o aprendizado, experimentando logo após a finalização da disciplina. Lecoq (2010), na etapa das “restrições de estilos”, dizia que eles tendiam a se espalhar pelo espaço, colocando uma restrição: só podem utilizar um espaço muito reduzido, de dois metros por um. Nesse tablado pequeno, limitado, eles tinham de tornar vivos os maiores espaços possíveis.

Foram nessas formatações de espacialidade que fui me baseando para experimentar e, se fosse possível, introduzir, caso ficasse cenicamente bem construída, a encenação concreta.

Para construir, além do espaço definido, precisava de um elenco. Nem muita gente e nem uma unidade de pessoa, pois não planejava fazer um “teatrão” ou um monólogo, queria o suficiente para preencher a cena. A professora Virginia Schabbach, planejou naquele período letivo, uma aula ao sábado para que nós, alunos da disciplina de *Laboratório de Encenação* organizássemos uma mostra do

que seria nossa proposta, apresentando para os alunos interessados, das turmas de *interpretação I* e *interpretação III*, exercícios cênicos relacionados com a ideia da encenação, para que, ao final da aula, pudessem escolher a proposta que mais lhe chamou atenção. Com o tempo, ficou definido que o elenco seria formado por três alunos da disciplina de Interpretação III, enxergando, dessa forma, uma primeira ideia de visualidade cênica, misturando o espaço com os personagens.

Figura 9 - Planta baixa da performance *Trois*¹²



Fonte: Lucas Vinícius (2022)

É dentro desse espaço reduzido, marcado por fitas, que a expressividade é explorada, e todo o espaço, fora do quadrado, é uma “área neutra”. Para transmitir essa ideia para os alunos/performers em cena, foi necessário muito estudo e muitos ensaios. Antes de tudo, utilizei do dia a dia deles e de tudo que gostavam para

¹² Planta baixa, desenhada para ter um direcionamento de como começar as primeiras ideias da performance. A proposta foi pensada para o Teatro Milton Baccarelli, mas claro, serviria para qualquer outro espaço. O quadrado mostrado é a área da expressividade (em espaço menor), marcado com fita crepe. Os P's representam os performers em cena, onde começam em suas posições em forma de um triângulo invertido, trocando as posições e formando um triângulo em pé para marcar o início da apresentação. A rampa foi acrescentada devido a uma reforma que ocorreu no teatro do CAC, promovendo uma acessibilidade. E abaixo vemos a marcação da plateia.

começar o processo de criação. O tema principal são as paixões. O meu ato de paixão já estava definido, a partir da continuação dessa pesquisa, dentro de uma criação cênica. Precisava, então, saber deles o que os faziam se sentir apaixonados, quais eram suas músicas favoritas, seus sonhos, medos, hábitos, rotinas... Fiz essa introdução com essas perguntas, antes de tudo, antes de qualquer ensaio, para entendê-los. A estrutura das práticas nos futuros encontros seria definida a partir dessas respostas. Após o diálogo, começamos com os aquecimentos, para acordar todas as partes do corpo, partindo, logo adiante, para a explicação e os primeiros passos para entender essa neutralidade, desde o despertar, permitindo esse esvaziamento e construindo um novo “eu”. Entendendo o neutro, eles saberiam o que fazer no momento de criação das partituras.

Tínhamos pouquíssimo tempo para montar toda performance. Então, focamos em nos concentrar no exercício da neutralidade durante um mês, para depois entrarmos com o jogo da expressividade. O intuito era fazer todos eles se acostumarem com a prática do neutro, em espaços grandes, com ou sem barulho, com suas músicas escolhidas, em área aberta ou fechada, explorando diferentes planos com diferentes movimentos. A concentração era o maior desafio. Então, fui buscando métodos que auxiliassem nesse estado de equilíbrio. O que mais os ajudou foi o foco na respiração e no piscar dos olhos. Segundo Lecoq (2010), equilíbrio e respiração são limites extremos de qualquer movimento, e podem ser adaptados ao jogo do ator.

A expressividade foi se adentrando, a partir do momento em que o neutro não era mais o suficiente para eles. Sentiam uma necessidade de criação. Se expor, depois de um tempo, apenas trabalhando o neutro, colocava-os em um misto de sensações. Observava que eles tendiam a rir muito ou chorar ou ficar muito exaustos. Cada um tinha uma reação diferente.

Lecoq não deixa suficientemente claro o porquê de reações tão radicais e impulsivas dos alunos, porém atitudes de franca rejeição provocadas assim que o portador veste uma máscara ou, ao contrário, dificuldades para retirar a máscara do rosto, em pessoas que atingiram um alto estado de disponibilidade de jogo, são vivenciadas com frequência nas experiências com máscaras teatrais. (Linares, 2011)

Essa necessidade de caminhar do neutro para o expressivo foi um pedido em coletivo, feito deles para mim. Precisavam que os guiasse para essa descoberta de

si mesmos. Sasch (2010) diz que esses elementos ficam depositados no corpo como uma dimensão abstrata feita de espaços, luzes, cores, sons, que constituem esse fundo poético, a partir do qual vão surgir os impulsos e desejos de criação, em ressonância com a busca do professor.

Ao tentar compreender este momento em que o ator é tomado por um forte impulso criativo se evidenciam sinais de que neste processo entre ator e máscara, [...] os mecanismos de controle consciente se libertam da tirania da “causa e efeito” que caracteriza o nosso pensamento lógico e, de certa forma, se rendem voluntariamente, para dar lugar ao afloramento da nossa capacidade intuitiva de percepção. (Linares, 2011)

A partir daí, retornei com as anotações sobre as paixões individuais de cada um, utilizando do que percebi em cada aluno/ator, dentro dos exercícios neutros, para trabalhar nessa transição para a criação das partituras. A dramaturgia estava começando a surgir, dentro de um trabalho coletivo.

Figura 10 - Gui Vicente, Eva Oliveira e Malu Bergoc, alunos/atores se experimentando com a técnica da máscara neutra



Fonte: Lucas Vinícius (2023)

Figura 11 - Alunos/atores se experimentando com a técnica da máscara expressiva



Fonte: Lucas Vinícius (2023)

Pedi para que os três trouxessem partituras, a partir do que a gente estava estudando, que eram as paixões, e os indaguei sobre as diversas camadas que poderiam explorar, a partir da ideia de se apaixonarem.

Os *autocursos* fazem surgir, relativamente rápido, as funções de uns e de outros: o diretor, o autor, o ator... todos surgem com força. [...] Nesse trabalho autônomo, manifestam-se todos esses movimentos internos na vida de um grupo. É uma boa coisa que futuros atores os descubram ao longo da Escola. (Lecoq, 2010)

Eva Oliveira, que denominei de *P1*, seria o ponto de equilíbrio entre os outros dois. É dele que partiria a ideia da paixão, ele seria o pilar da balança entre *P2* e *P3*. Malu Bergoc, ou *P2*, é delicada e amorosa, mas ainda se impede de vivenciar o ardor da paixão, por influência de *P3* em sua vida. Ela é representada pelo sentimento de curiosidade, de aventura. É impedida por seu medo interior, mas se conhece melhor e se permite, aos poucos, sentir e vivenciar aquilo que sempre quis. Sua simplicidade e carinho são cativantes, ao ponto de escapar de qualquer turbulência para trilhar a luminosidade da paixão. Gui Vicente, dando vida ao *P3*, representa o medo exacerbado de se apaixonar. A vulnerabilidade em sua persona é mostrada através do temor de se expor, de se libertar ou de se expressar. Fica

escondido, mas tenta minimamente se encaixar em uma provável paixão, colocando-o numa posição desconfortável e cruel consigo mesmo.

Todas essas construções foram surgindo a partir de repertórios pessoais de cada um deles, os quais levavam para a sala de ensaio e eu, como aluno-encenador, pretendia lapidar o que poderia entrar como possível dramaturgia ou não, observando e dando destaque para as transições entre o neutro e o expressivo, buscando contar as histórias em ambas as técnicas. Entendendo que a busca desses personagens faz parte, também, da pedagogia lecoquiana, em que há uma conectividade entre “estados, paixões e sentimentos”, presentes no primeiro ano de sua escola.

Todo o trabalho cumprido no primeiro ano tende a um objetivo maior: culminar no jogo do personagem. Como acolheram um elemento, uma cor, um inseto, os alunos deverão estar aptos a acolher um personagem, ainda que esse processo seja mais difícil. Quando abordamos os personagens, meu maior temor é o do voltar-se para o personagem, quer dizer, quando os alunos falam de si mesmos, sem um jogo verdadeiro. [...] Basta divertir-se tentando ser uma outra pessoa. Buscamos, primeiro, definir o caráter desse personagem. O caráter não são as paixões do personagem, nem os estados de espírito que o animam, nem mesmo as situações nas quais se encontra: são as linhas de força que o definem. Elas têm de poder se expressar em três palavras. Tal personagem será: “orgulhoso, generoso e colérico”. Fazendo isso, simplificamos ao máximo a definição que estabelece uma estrutura de base que permite ao ator jogar. (Lecoq, 2010)

É refletindo sobre a ideia que o próprio Lecoq fala na construção do personagem que os três foram entendendo como fazer esse jogo funcionar. Inicialmente, as ideias estavam muito confusas. Havia sim partituras que faziam sentido em existir, pois se comunicavam com algumas outras que foram mostradas. Porém, também havia células que colocavam todo o conjunto em desarmonia, “sujavam” a performance por inteiro e ficava tudo muito confuso, pois as músicas eram utilizadas apenas nas partituras com máscaras expressivas. Isso trazia um corte seco, faltava continuidade. A professora Virgínia Schabbach, nessa etapa do processo, me orientou a separar a performance em blocos, escolhendo as partituras e as células que precisavam entrar em determinada parte.

A atitude criativa nunca é linear. Ela se manifesta num aparente caos de imagens e percepções sobrepostas que se organizam a partir de uma lógica própria de acordo com a personalidade do artista, com a sua carga de conhecimentos subliminares, intelectuais, sensoriais, imagéticos etc (Linares, 2011)

Era necessária essa “limpeza”, para equilibrar e deixar tudo mais coeso. Esse foi um dos grandes desafios em trabalhar como encenador: fugir da pedagogia por um tempo e focar na construção da cena, com esse olhar de diretor, organizando tudo em uma ordem que antes eu não tinha pensado. Principalmente por estar trabalhando com os alunos/atores as técnicas com enfoque na pedagogia de Lecoq. Entender que o trabalho de encenação precisa ser organizado previamente, que é necessário já estar preparado para possíveis imprevistos e mudanças. Isso tudo acabou sendo, para mim, um novo aprendizado, a partir de uma outra percepção. Precisei refletir para evitar novos erros.

Parando para analisar sobre as orientações e apontamentos feitos pela Professora Virgínia Schabbach, precisava fugir dessa ideia de apenas mostrar as técnicas, pois o que estava fazendo não passava de uma mera demonstração de um resultado de alunos que aprenderam a dialogar com a máscara expressiva e a máscara neutra. Faltava encorpar mais essa dramaturgia, precisava de mais profundidade. Um dos apontamentos trazidos pela professora foi a ideia de trabalhar essa música do início ao fim do espetáculo, sem as pausas bruscas, presentes na performance, ao mostrar para ela o trabalho, em um ensaio fechado. Era algo que fugia de mim, essa ideia de continuar a contar a história durante a neutralidade, principalmente em acrescentar a música. Sendo que esqueci de levar em conta que “as leis do movimento, com M maiúsculo” ditadas por Lecoq (2010), fazendo essa análise dos movimentos no geral, trazem consigo sete tópicos. Alguns deles, então, me fizeram entender as propostas sinalizadas pela professora: 2 - o movimento é contínuo, ele avança sem parar; 4 - o próprio equilíbrio está em movimento; 7 - o ponto fixo também está em movimento. Foram esses três tópicos que me fizeram entender que o neutro é, também, um movimento, e que a música iria compor essa movimentação, junto com as transições para os momentos de expressividade.

A abordagem dos sons e da música faz parte do mesmo processo. Trabalhamos a partir de diferentes sons e, depois, com obras musicais de Bartók, Bach, Satie, Stravinsky, Miles Davis... Tudo aquilo que não se vê na música nós visualizamos como se fosse matéria, um organismo em movimento. Entramos em seu espaço, nós a agitamos, a puxamos, lutamos com ela. (Lecoq, 2010)

Com esse entendimento de como ficaria a performance, incorporada com a música, entendi que a iluminação era um instrumento fundamental para trazer essa estética que fugisse do vazio, colocando o quadrado expressivo com bastante evidência. Lecoq (2010), fala que essas abordagens mimodramáticas¹³ são essenciais para o enriquecimento do jogo do ator. Quando o ator levanta um braço, o público tem que perceber um ritmo, um som, uma luz, uma cor.

Ao todo, dando os últimos ajustes, finalizando o projeto de encenação, o espetáculo era formado por vinte minutos e dezessete segundos de duração, com trilha sonora do início ao fim. A dramaturgia é composta por três blocos separados por subtemas e visualmente destacados pelo jogo de luz e pela duração das músicas.

Figura 12 - Cartaz de divulgação da performance *Trois*



Fonte: Guilherme Mergulhão (2023)

O nome da performance, *Trois* foi definido por um punhado de fatores; primeiro que a história é formada por três atores, onde cada um se difere por seus

¹³ O termo vem da palavra “mimo”, que significa “gestos”, combinado à palavra “drama”. Entendendo-se a prática teatral como uma constância de movimentos e gestos para se contar uma história.

sentimentos individuais; a música que dá início à apresentação se chama *Rue des trois frères*; o espetáculo é construído por três blocos diferentes; e o termo “três” foi colocado em francês para fazer referência ao berço de onde surgiu a nossa principal referência, Jacques Lecoq.

O primeiro bloco - “A paixão é refém da rotina” - tem a duração de sete minutos. Nesse bloco é destacado o medo de se envolver em um possível relacionamento, instigado por uma paixão avassaladora. O primeiro capítulo busca trabalhar a partir das dores que podem acontecer dentro do ato de se apaixonar. Paixão não é necessariamente uma coisa boa. Para alguns, a paixão é associada a um sentimento de dor e de angústia. É justamente isso que buscamos trabalhar nesse subtema. E como seria essa aplicação em máscara neutra ou expressiva? Os três em cena vão mostrando como é que a cena se compõe, junto à música e à luz.

O segundo bloco - “Eu posso me apaixonar?”: tem a duração de nove minutos e vinte e nove segundos. Explica de forma mais clara que os corpos em cena vão e voltam pelo palco, passeando entre a neutralidade e a expressividade. Os *Ps* mostram esse desequilíbrio entre eles de forma minuciosa e intimista, buscando essa proximidade, chamando a atenção dos espectadores para perceberem detalhes que muitas vezes não são vistos, ao se assistir um espetáculo. A paixão está gerando uma tensão entre eles, fazendo com que uns se aproximem e outros se afastem ainda mais.

O terceiro e último bloco - “Sim, eu posso!” - há apenas uma única música, *Clair de Lune*, L.32, de Claude Debussy (1862-1918) , marcando a duração final com quatro minutos e vinte e oito segundos. A canção é inspirada na poesia de mesmo nome, escrita por Paul Verlaine (1844-1896), em que a escrita e a música se complementam. A poesia e a música foram inspirações para a finalização de *Trois*. A rosa que surge é um pedido de casamento, é uma permissão para se apaixonarem, é o momento de abaixarem as máscaras e de revelar a verdadeira face, sem medo, sem rancor. A libertação é como se fosse fotos dos melhores momentos de suas vidas, pois é sempre bom guardar as memórias, mesmo que sejam sofridas. Por fim, a poesia se junta ao corpo, que se junta à luz e que se junta ao som. Ou seja, os três se permitiram, depois de todo o caminho, se amarem outra vez.

Figura 13 - Estreia do espetáculo *Trois*



Fonte: Luiza Costa (2023)

3.2. A máscara como sentimento: Reflexões sobre a integração disciplinar

Entendo que toda a construção da performance *Trois* surgiu de um processo pedagógico, em que aprendi com um professor, e, como futuro arte-educador, em prática, repassei os ensinamentos das técnicas estudadas para outros alunos, resultando em uma criação cênica. Compreende-se que nenhuma das experiências podem ser analisadas de forma isolada, sem ter conexões, umas com as outras. A criação, em questão, é um processo que foge da ideia de uma prática individualista. Foram necessárias várias aulas, “apenas” para iniciar as salas de ensaio. Imagine para finalizar a disciplina, apresentando para um público diverso! Antes de entender que isso tudo é pedagogia, e conectar tudo que foi aprendido e ensinado, para desenvolver a prática teatral, necessitava de uma certeza acerca da ideia de ensino no teatro - o que é apresentado, a partir do que é praticado.

Pezza, Omar e Votre (2004), dialogam sobre isso dentro de uma pesquisa sobre David Ausubel, explicando sobre um modelo conceitual para acompanhamento da aprendizagem:

Tendo uma estrutura para representação do curso, o próximo passo é fazer com que seja possível relacionar o conhecimento de cada aluno com cada conceito ensinado no curso. É dentro deste contexto que pode ser utilizado o conceito de NAC, ou seja, o nível de aquisição de conhecimento do aluno para determinado conceito. (Pezza, Omar e Votre, 2004)

Por mais que essa pesquisa seja de um curso de Ciência da Computação, o que se extrai da informação, sobre a integração disciplinar, dentro do artigo é, claramente, correlacionado com o que aconteceu nesse meu trabalho de interdisciplinaridade para formar uma criação cênica. Os alunos que dirigi, para criar a performance *Trois*, são alunos de Interpretação III. Nessa disciplina, em específico, é trabalhado o teatro físico, corporal: “...interpretação que se fundamentam numa revisão dos modos de abordar o trabalho do ator: das visões de Antonin Artaud às tendências contemporâneas.” (Universidade Federal de Pernambuco, 2019). Ou seja, são alunos que já passaram pelas outras disciplinas de *Interpretação* do curso, levando consigo bagagens acerca do que é o teatro tradicional, realismo-naturalismo, teatro épico... Muito do que foi criado e organizado nesse processo de criação cênica surgiu através desse repertório que os alunos-atores traziam, facilitando esse diálogo entre a gente.

Na revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - *Revista Ouvirouver* - há também outra pesquisa que me interessou muito, escrita por Gina Maria Monge Aguilar, que fala sobre a criação cênica como pedagogia. A autora fala que:

A criação como pedagogia chama o/a estudante a ser um/a atuante criador/a, mais do que ser um/a ator/atriz, ele/a é responsável pela criação tanto como as outras pessoas que compõem o projeto. É nesse processo que o/a ator/atriz se propõe o desafio de adquirir novas técnicas, da convivência com a diversidade, do aprendizado pela experiência e mergulhar no estudo de outras disciplinas que dialogam com a proposta cênica, acompanhado/a de professores/as que irão lhe orientar nesse caminhar. (Aguilar, 2023)

Foi exatamente isso que me ocorreu durante o caminhar da criação de *Trois*, me identifiquei muito com essa escrita dela. Enxergar essa ideia do aprendizado pela experiência, através do estudo de várias disciplinas, foi o que me fez buscar

entender a proposta de interdisciplinaridade que o curso proporciona, utilizando de algumas disciplinas do curso ao meu favor, para me experimentar como encenador.

O *Projeto Pedagógico do Curso - PPC* (2019), da Licenciatura em Teatro, na UFPE, traz dentro de seus objetivos específicos:

- a criação de novas possibilidades de experimentação e de aprendizagem em teatro;
- desenvolvimento da compreensão e da aplicação em campo da inseparabilidade da teoria e da prática do cotidiano do professor, do artista e do espectador de teatro. (Universidade Federal de Pernambuco, 2019)

Esse posicionamento deixa claro quais são os caminhos que o futuro arte-educador deve percorrer para entender suas diversas possibilidades de aprendizado. A criação cênica é uma delas, já que o curso possui disciplinas que favorecem uma experimentação conectiva, resultando em um projeto de encenação.

Enxerguei, como aluno da Licenciatura em Teatro, uma grande oportunidade de desenvolver a prática da direção teatral. Quando estive no período de 2022.2, na disciplina ministrada pela professora Virgínia Schabbach, *Laboratório de Encenação*, que tem como ementa:

Disciplina voltada para a prática exploratória do processo de encenação, a partir de projeto de montagem, com concepção e direção individual ou coletiva dos discentes. Montagem e apresentação de peça de curta duração. Disciplina com perfil extensionista. (Universidade Federal de Pernambuco, 2019)

Assim que entendi toda a responsabilidade que iria enfrentar, a partir do momento em que soube da ementa, resolvi experimentar, como foco da encenação, o jogo de máscaras que aprendi no período anterior (2022.1), na disciplina de *Tópicos de práticas teatrais para performance*, ministrada pelo professor, Roberto Lúcio. Por coincidência - e por muita sorte minha - estava matriculado em mais outras duas disciplinas que me ajudaram muito no caminhar da pesquisa: *Criação em Iluminação Cênica* e *Metodologia da Encenação*. A primeira infelizmente não está presente no PPC do curso. Os dados acerca da disciplina estão presentes no Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas - SIGAA, da Universidade, que tem como ementa:

Estudo prático de experimentação e composição do conceito e desenho de iluminação cênica para espetáculos teatrais, desde elementos de construção simbólica da luz, até a montagem, afinação e operação, destinada aos estudantes que já cursaram a disciplina Elementos Visuais do Espetáculo 1. (SIGAA, 2025)

Já a disciplina de *Metodologia da Encenação* aparece como co-requisito da disciplina de *Laboratório de Encenação*:

Abordagem do significado do encenador a partir do seu aparecimento e os deslocamentos do seu papel. Os principais encenadores e suas poéticas. Estudo das etapas do processo de montagem de um espetáculo. Elaboração de projeto de montagem para um texto teatral com foco nos elementos da linguagem cênica. (Universidade Federal de Pernambuco, 2019)

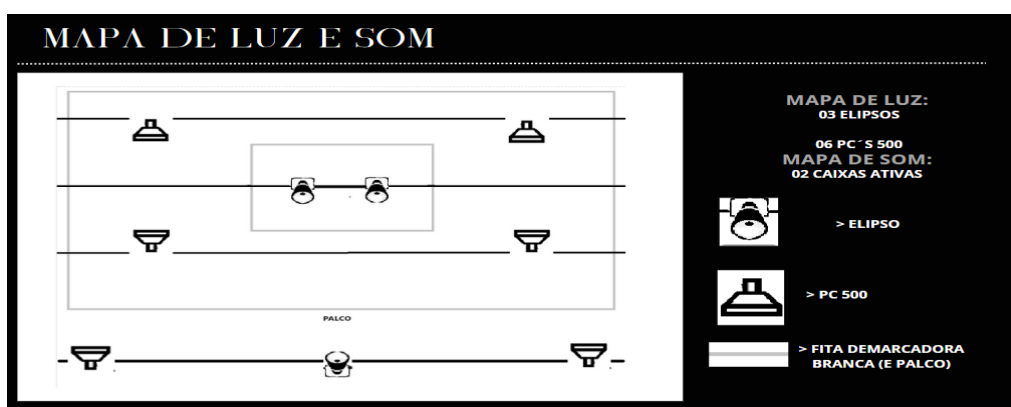
Analizando essas três disciplinas, consegui me direcionar, com mais facilidade, em minha experiência como aluno-encenador. Em *Criação em Iluminação Cênica*, ministrada na época pelo professor substituto, Felipe Braccialli, pude aprender mais, na prática, como funciona tudo o que foi aprendido de forma teórica (e *on-line*), na disciplina de *Elementos Visuais do Espetáculo 1*. Aprendendo sobre todos os equipamentos de iluminação, para realizar uma montagem de luz; entendendo como se manuseia uma mesa controladora, para ativar os efeitos visuais na hora do espetáculo. Durante a disciplina, em um primeiro momento, ficamos cientes de todo o *rider técnico*¹⁴ do Teatro Milton Baccarelli, para ficarmos atentos sobre as diferentes possibilidades de estruturação, dentre os diferentes espetáculos que foram apresentados, além do meu. Foi pensada, em conjunto com outros alunos, a melhor forma de utilizar esses equipamentos disponíveis, para que a iluminação realizasse seu objetivo principal: ser quase que um personagem dentro da performance. O plano era que a luz, também no mesmo formato geométrico, ocupasse todo o espaço do chamado quadrado expressivo, para diferenciar da iluminação geral. Toda vez que os *performers* entrassem no pequeno espaço, a luz geral diminuiria e a luz central entraria junto com eles, dando a entender essa quebra entre o neutro e o expressivo, diferenciando as duas marcações. Toda essa ideia foi pensada por mim, mas, dentro da disciplina de *Iluminação*, não era permitido que nós, encenadores, elaborássemos a concepção da iluminação e nem

¹⁴ Mapa do palco - contém todos os elementos necessários para realizar uma montagem cênica, como: instrumentos de iluminação, de som, quantas varas existem no espaço, qual a disponibilidade estrutural, quantidade de cadeiras etc.

a montagem técnica. Essa função ficou na responsabilidade de outros dois colegas dentro da turma, Ariane Clara Fernandes e Lucas Carvalho Cordeiro. A luz acabou sendo operada e adaptada pelos dois, para que ocorresse tudo de acordo com o que foi idealizado por mim. A iluminação trabalhou de forma discreta, de uma forma que não ofuscasse o trabalho corporal que vinha sendo desempenhado pelos atores e pelo encenador. A entrada e saída de alguma luminosidade ajuda a contar toda a história. A luz teria que respirar junto com os atores, apagar e acender, à medida que eles gerassem movimentos e ações. O planejamento era relativamente simples: um refletor elipsoidal com facas, fazendo a figura de um quadrado; dois PC's de 500W para fazer a geral; e mais um PC de 500W para o foco da boca de cena, onde ocorrem as marcações das partituras durante a performance. A ideia era que a luz estivesse no ritmo da música e dos próprios atores. Era preciso respirar junto com eles.

A luz já estava marcando presença. Foi através desta disciplina que aproveitei para trabalhar, também, as questões de sonoplastia, com os equipamentos disponíveis na listagem do *rider técnico* do teatro. Então, para seguir com a sonorização do espetáculo, finalizei com Ariane Clara e Lucas Carvalho o mapa de luz. Algo que seria necessário, tanto para a disciplina de *Iluminação* quanto para *Metodologia da Encenação*.

Figura 14 - Mapa de luz e som



Fonte: Ariane Clara, Lucas Carvalho e Lucas Vinícius (2023)

Obedecendo à concepção geral do experimento, compreendendo que a apresentação não possui um texto - o verbo dos atores em cena - mostrei dessa

maneira as partes que formam a encenação, com toda sua coerência trabalhada, definindo, também, a concepção de sonoplastia, que marca a dramaturgia do espetáculo. A música foi necessária para moldar uma criação mais inspiradora e corporal. O intuito principal das músicas é fazer esse diálogo mais direto entre o *performer* e a plateia. Lecoq (2019) pedia para que seus alunos reconhecessem os movimentos internos da música: quando a música se reúne, ao ficar espiral, explodir, cair...

A trilha sonora foi toda em instrumental. Por intermédio dela, a coreografia e a marcação das cenas foram definidas. A música ajudou a marcar pequenos detalhes e movimentos, para que a performance ficasse mais ritmada possível, marcando também uma sincronização mais respirada. O roteiro da sonoplastia foi definido pelas seguintes músicas: 1 - *Symphony No.9 In D Minor Opus 125 "Choral"*: II. Molto Vivace (Ludwig Van Beethoven); 2 - *Rue de trois frères* (Fabrizio Paterlini); 3 - *Ballerina* (Yehezkel Raz); 4 - *The simple pleasures* (Archish Arun); 5 - *High above* (Austin Farwell); 6 - *Silence* (Two Lanes); 7 - *13 pieces, op. 76, no* (Jean Sibelius); 8 - *Waltz* (Fabrizio Paterlini); 9 - *I thought about death, about time* (Benjamin Gustafsson); 10 - *Pensieri* (Emiliano Blangero); 11 - *Dear, dolores* (Illuminine); 12 - *Clair de lune, L. 32* (Claude Debussy); Ao todo, com as músicas, contabilizado um total de trinta e um minutos de apresentação.

Para finalmente organizar todas essas ideias, vindas de *Laboratório de Encenação* juntamente com *Criação em Iluminação Cênica*, utilizamos o espaço-tempo da disciplina de *Metodologia da Encenação* para alinhar todo o projeto criado, entrelaçando a teoria e a prática. O objetivo era organizar o projeto por inteiro, entendendo e levando em conta tudo o que deve estar contido na escrita, para deixar claro, ao leitor, todas as camadas que foram criadas, para que a montagem cênica fosse difundida. A disciplina foi ministrada pela professora Izabel Concessa Pinheiro de Arraes, e logo no início das aulas ela trouxe consigo projetos cênicos feitos por alunos que já estudaram no curso e se formaram. Lendo esses projetos, consegui ter uma noção de como me direcionar para a realização da minha escrita. Percebi que só seria possível concretizar tudo a partir do que estivesse fazendo em *Laboratório de Encenação* e em *Criação em Iluminação Cênica+*, já que essas três disciplinas precisam estar conectadas. Para Ausubel:

Para que seja possível obter uma avaliação contínua da aprendizagem dos alunos é necessário, em primeiro lugar, construir uma estrutura de representação global do curso que nos permita visualizá-lo de forma simples e integrada. Esta estrutura de representação do curso deve conter não apenas as disciplinas que compreendem a grade curricular, mas principalmente os conceitos ensinados nas disciplinas e as relações existentes entre eles. (Ausubel, 1964, *apud* Pezza, Omar e Votre, 2004)

Já que, em uma disciplina, focava no trabalho de encenador e na outra buscava trabalhar essa estética visual e sonora, acabou faltando colocar alguns itens para preencher o projeto escrito. Precisava elaborar uma sinopse, a concepção de indumentária e toda a ficha técnica, para completar todos os requisitos do modelo de projeto.

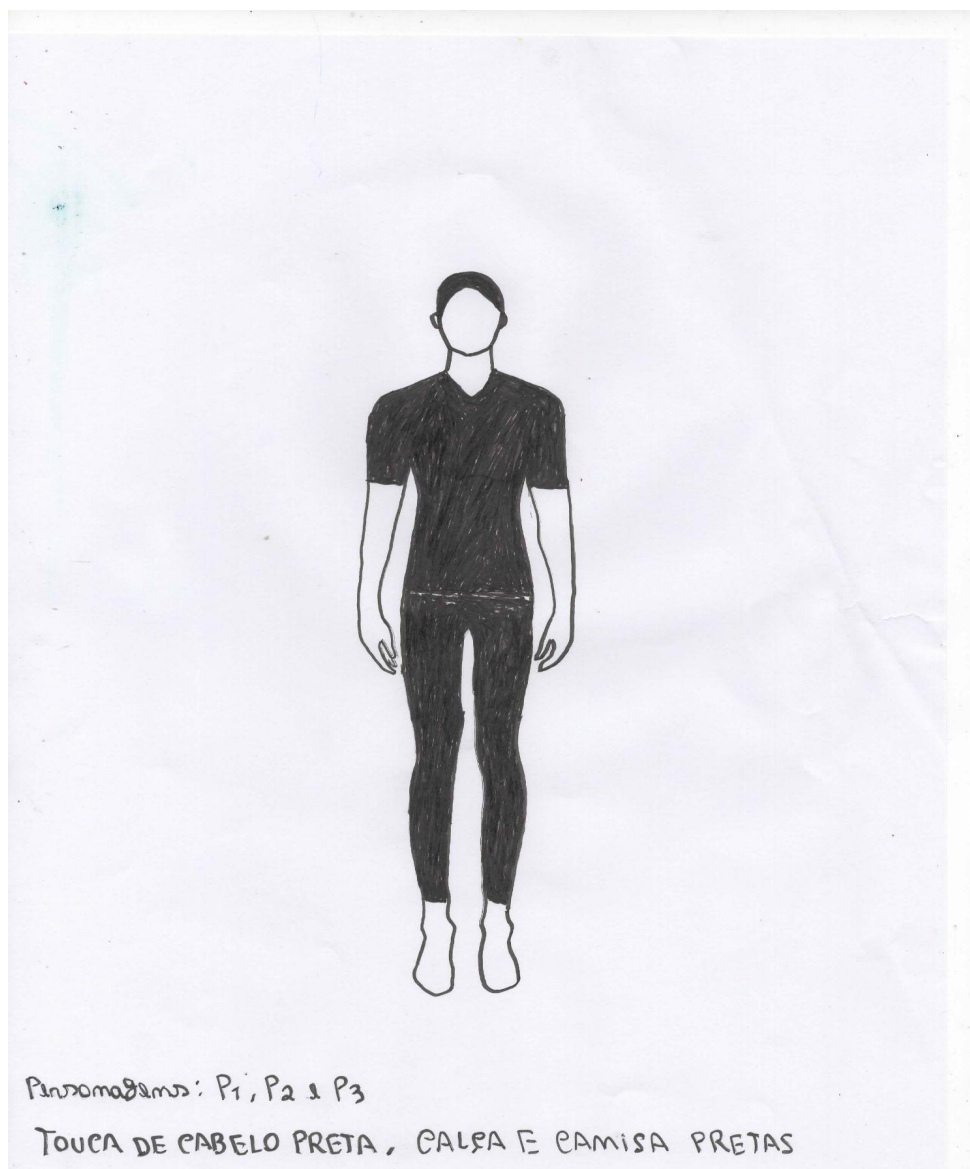
A sinopse ficou assim: “Um experimento que passeia por temas como o medo, a curiosidade e a felicidade em se apaixonar. Os altos e baixos, o descanso e o cansaço. Um, dois, três. Un, deux, trois. O pilar que equilibra os desiludidos do amor não pode mais sustentar tamanho amedrontamento. São três, dois mais covardes, um tem medo, mas o outro desbrava. O terceiro resiste, para que todos se encontrem. É possível viver com tamanho ardor?”

Tive uma ajuda do professor Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, durante a escrita da sinopse, graças a uma outra disciplina eletiva que estava cursando nesta mesma época, nomeada de *Oficina de Produção Textual para Teatro* (mais uma integração disciplinar), em que recebíamos, a cada aula, dicas de escritas teatrais, para ampliar e aprimorar nosso conhecimento e vocabulário, dentro desta arte com a qual nos expressamos. Para defender o resultado final da sinopse, passei por um bom tempo recebendo dicas e correções, para deixar a sinopse cada vez mais interessante.

A indumentária foi a parte menos trabalhosa de se fazer, até porque idealizei que os atores usassem apenas roupas neutras - pretas - durante todo o espetáculo, junto com uma touca preta em suas cabeças. A ideia foi inspirada a partir do figurino utilizado no resultado final da disciplina *Oficina Lecoq*, cujo significado é desenvolvido a partir de todo trabalho feito por Jacques Lecoq, em que a neutralidade, desde as roupas, busca uma uniformidade entre os atores, permitindo uma abertura ao trabalho expressivo de cada um, com muito mais possibilidades de jogo.

... a máscara neutra teria uma dimensão mística ou filosófica. Alguns gostariam que ela não fosse nem homem nem mulher. Aí é preciso trazê-los para a observação dos corpos: homem e mulher são bem diferentes. A máscara neutra não é uma máscara simbólica. A ideia de que todos os indivíduos se assemelham é, ao mesmo tempo, justa e totalmente falsa. (Lecoq, 2019)

Figura 15 - Desenho da indumentária



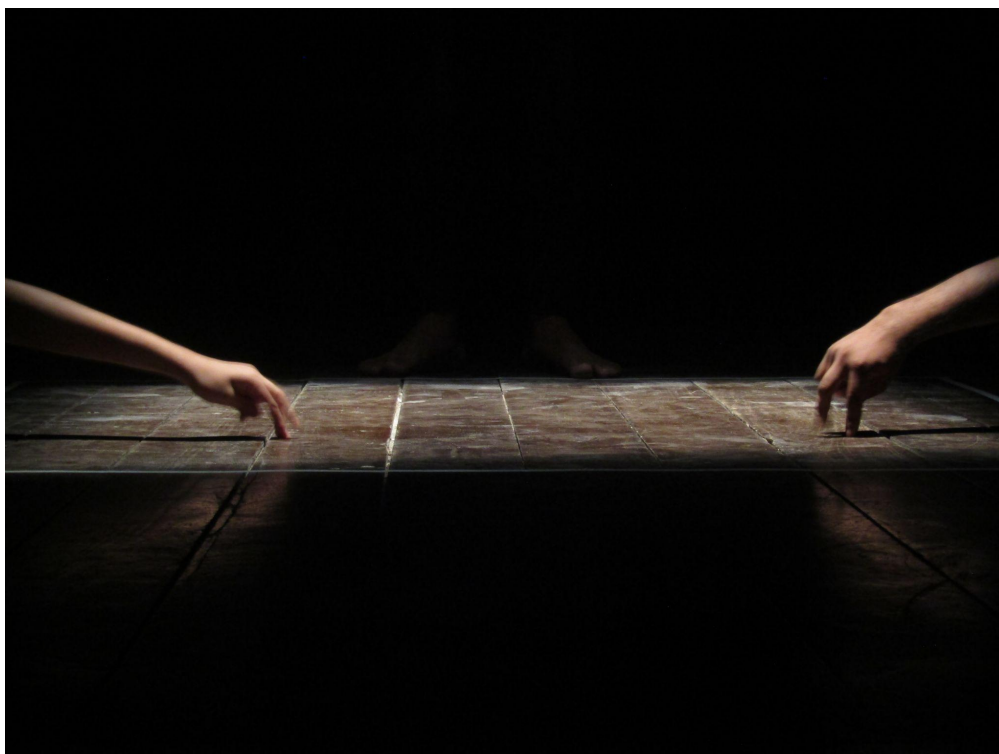
Fonte: Lucas Vinícius (2023)

Por fim, para concluir o projeto, fiz a ficha técnica do espetáculo, para poder divulgar a apresentação: Direção: Lucas Vinícius; Elenco: Eva Oliveira, Malu Bergoc e Gui Vicente; Sonoplastia: Lucas Vinícius; Iluminação: Lucas Carvalho; Elementos

de cena: Lucas Vinícius; Design Gráfico: Guilherme Mergulhão. Todos alunos da Licenciatura em Teatro na UFPE.

A apresentação no Teatro Milton Baccarelli e a entrega do projeto escrito seguiu como uma única avaliação final, que resultou em uma nota geral para essas disciplinas que se conectaram. Esse momento do curso não foi somente um marco decisivo e importante para mim, foi um acontecimento que modificou todo o período do curso. Foi nessa época que foi criado o *Núcleo de Produção Teatro UFPE*, com o intuito de divulgar todos os eventos que ocorrem no curso de Licenciatura em Teatro. O *Núcleo* surgiu, em primeira instância, divulgando a primeira edição da Mostra Laboratório de Encenação, organizada pela professora Virgínia Schabbach, junto com vários alunos do curso. *Trois* foi apresentado pela primeira vez no dia vinte e quatro de abril de 2023, às 17h00, com duas sessões no teatro.

Figura 16 - Cena dos dedos em *Trois*



Fonte: Luiza Costa (2023)

4. EXPLODINDO A MÁSCARA: BICC e Oficina, difundindo o conhecimento

Após a finalização das disciplinas, o maior obstáculo que se estabeleceu, logo em seguida, foi manter o espetáculo em circulação. Aprender sobre a prática da encenação, no quesito de transmitir uma técnica que aprendi para outros alunos, dando forma a uma performance, além de escrever todo o projeto, foi um grande desafio. Isso tudo porque não contava com as dificuldades que apareceram depois. Aprender como manter um espetáculo em circulação, em busca de editais e de oportunidades, se tornou um aprendizado para além dos muros da universidade, entendendo e difundindo todo esse compartilhamento, de tudo que aprendi para outras pessoas, seja com o próprio espetáculo junto a debates ou oficinas, por exemplo. Explodir a máscara, para mim, significa uma forma de “estourar a bolha”, saindo da zona de conforto e ousando buscar ser atuante, dentro do cenário cultural universitário e regional.

4.1 Construindo novas máscaras: Experiência como bolsista da BICC

A Bolsa de Incentivo à Criação Cultural (BICC), pertencente à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC) da UFPE, é uma bolsa de extensão que tem como objetivo ajudar no desenvolvimento de um projeto artístico-cultural, através de um apoio financeiro e de divulgação. Na época, fiz parte da bolsa do ano de 2023, que começou em outubro e terminou em março de 2024, seis meses ao todo. Atualmente a BICC faz parte da nova Superintendência de Cultura da UFPE (Supercult), dando ênfase na divulgação dos projetos culturais da Universidade.

Enxerguei a abertura dessa bolsa como uma grande oportunidade de fazer a minha peça continuar, mantendo em circulação suas apresentações. Estava na tentativa de conseguir alguma pauta pelos teatros de Recife, mas infelizmente não conseguia uma abertura para poder ir em frente com esse projeto. Primeiro, é necessário pagar uma pauta para se apresentar no teatro escolhido, e no momento não tínhamos dinheiro. Segundo, para preencher qualquer edital, com o intuito de poder se apresentar, é necessário ter uma gravação, na íntegra, do espetáculo. Eu

também não tinha essa gravação. Não estava preparado para colocar a peça para circular. Ainda tinha muito o que fazer, para seguir com esse trabalho de encenador.

Ao me inscrever na BICC, coloquei que, além de enxergar a bolsa como um incentivo para continuar com as apresentações, entendi que, através do projeto, poderia aumentar mais algumas partituras cênicas, para que a duração da performance fosse estendida, além de ampliar as formas de divulgação, filmando a apresentação e produzindo um *podcast*, por exemplo.

Seguir essa pesquisa, de uma forma extensionista, como já era o objetivo da ementa de *Laboratório de Encenação*, me fez refletir que estava no caminho certo para me redimir daquela época em que estive desesperançoso com o curso, ganhando essa chance para finalmente seguir nessa jornada, como futuro arte-educador. Fiz a inscrição e passei. O resultado saiu em setembro de 2023. Houve um intervalo de tempo para voltar a me reunir com o elenco e nos organizarmos para fazer uma nova apresentação. Não era fácil manter a constância, marcando atividades semanalmente, mas o esforço foi imprescindível. A BICC tem, como objetivo, fazer com que os bolsistas respeitem os prazos, realizando relatórios mensais, com fotos e planejamentos futuros, para comprovar devidamente as nossas atividades. Esses direcionamentos servem para entendermos, na prática, como funciona uma produção acadêmica e cultural. Mostrando o quanto a Universidade nos proporciona, para estarmos abertos às diversas possibilidades de crescimento profissional, curricular e artístico.

Montar a luz e organizar as passagens de som, juntamente com as marcações de cena, acabou se tornando uma atividade bem mais simples, depois que todo o projeto foi estruturado. Mesmo que dificuldades aparecessem durante a preparação, o trabalho mais extenso já tinha sido feito. A proposta, com a BICC, era fazer a continuação daquela finalização das disciplinas, seguindo em frente com o projeto escrito, tirando-o do papel e realizando suas apresentações. Então tínhamos que planejar reuniões, encontros semanais, ensaios, visitas técnicas etc., para enxergarmos o nosso novo panorama de atividades, que teriam que ser feitas antes da data prevista para a estreia. Marquei, mais uma vez, com meu colega de curso Guilherme Mergulhão, para me ajudar com o cartaz de divulgação, que depois precisaria passar pela aprovação dos organizadores do edital de extensão. Então, como pode ser visto, eram muitas demandas para organizar e realizá-las em um

curto espaço de tempo. Tudo isso acabou, no final das contas, sendo um grande desafio para mim, no quesito de ganhar experiência, dentro da Universidade.

Figura 17 - Cartaz de divulgação da BICC - *Trois*



Fonte: Lucas Vinicius (2023)

A apresentação de *Trois*, com o apoio da BICC, ocorreu no dia 19 de dezembro de 2023, no Teatro Milton Baccarelli, às 19h00. Para marcar a data, o local e conseguir a disponibilidade do Teatro foi um trabalho à parte para se ajustar, pois precisávamos marcar uma montagem de luz com o apoio do técnico do espaço, organizando, com antecedência, uma permissão da coordenação do curso, e do Centro de Artes e Comunicação (CAC), para fazermos a divulgação do evento e a distribuição dos ingressos. Dessa vez, contando com uma equipe maior, introduzindo mais outros dois colegas de curso no projeto - Letícia de Almeida Pena e Américo Francisco Bento de Souza, no papel de produtores executivos, auxiliando na bilheteria e na entrada com o público. Durante essa apresentação, foi acrescentada ao espetáculo uma nova partitura, no momento em que os espectadores estão entrando no teatro, com uma máscara expressiva - física - sendo utilizada pelo ator Eva Oliveira, durante a *Sinfonia de Beethoven*. A ideia da máscara foi levada por mim, buscando encaixá-la dentro da performance, sem que houvesse uma fuga de tudo o que foi trabalhado. Até porque o espetáculo todo é

realizado através das técnicas das máscaras lecoquianas, sem o uso desse material concreto. Colocar o objeto “máscara” em cena, foi uma forma de mostrar o que é conversado desde sempre sobre a ideia central da pesquisa, mas, em um primeiro instante, descartado visualmente, para que a história começasse a ser contada. Para entender o que quero dizer, vou registrar aqui um *QR code* para que você, leitor(a), tenha acesso à gravação do espetáculo pela BICC. Esta filmagem da performance foi realizada por Luahn Lauriano:

Figura 18 - Link do espetáculo *Trois* - BICC - na íntegra



Fonte: Lucas Vinícius (2023)

A apresentação¹⁵, com o apoio da BICC, foi concluída com sucesso. Ao finalizar a performance, eu e o elenco, juntamente com a produção, realizamos um debate aberto ao público, em uma curta duração de trinta minutos, para poder esclarecer quaisquer dúvidas vindas de quem assistiu à performance. Nesse momento, fui contemplado pela presença do professor Roberto Lúcio, que também era meu orientador no projeto de extensão, recebendo apontamentos e *feedbacks* do mesmo sobre *Trois*, já que foi inspirado em um trabalho feito por ele na disciplina *Oficina Lecoq*. As dúvidas mais frequentes sempre eram sobre a escolha das músicas, o que significava a rosa e como foi que cada um trabalhou, corporalmente,

¹⁵ Disponível no link:

<https://drive.google.com/file/d/1Fispgl5fTlt4rZrdWq2o-MwPOgn68P5/view?usp=sharing>

para chegar naquele estado de presença em cena. Diante das duas primeiras dúvidas, deixei claro que responderia através de um *podcast*¹⁶, feito também com o apoio da BICC, na plataforma digital do *Spotify*.

No *podcast*, busco explicar o conceito de cada música utilizada durante toda a apresentação de *Trois*. De que modo a sonorização é encaixada de acordo com cada partitura corporal. As movimentações junto com as unidades de toques, a luz junto com o corpo e junto com a sonoplastia, que mudam toda a atmosfera da caixa cênica, buscando trabalhar o intimismo e a concentração até de quem assiste.

Realizar essa publicação, em uma plataforma digital, fez com que o espetáculo alcançasse uma diversidade de públicos curiosos para assistir à apresentação. O áudio só foi publicado em outubro de 2024, porque no momento em que mandei todos os materiais, e os resultados finais da BICC, a Universidade passou por um período de paralisação, devido à greve dos professores. Por isso, as divulgações demoraram para acontecer, levando meses para sua postagem.

Foi durante esse período que o espetáculo passou por uma pausa de quase um ano inteiro, sem expectativas de voltar, após a finalização do projeto de extensão. Entender que a divulgação gerou uma comoção para que mais pessoas tivessem vontade de assistir me incentivou a buscar outras formas de continuar com a circulação da performance.

Figura 19 - *Podcast: Orquestra Trois*; com o link em QR code, para ouvir no *Spotify*



Fonte: Spotify (2024)

¹⁶ Disponível no *link*:

<https://open.spotify.com/episode/4l30zGynEnoT1S3bqF1PwI?si=3b556e031c364092>

Essa experiência com a BICC foi uma das mais desafiadoras que já passei dentro da Universidade. Com toda certeza, finalizei com uma grande bagagem. Conquistei um aprendizado muito grande, enxergando uma atividade teatral como possibilidade de viver profissionalmente, apresentando um resultado cênico, a partir dos processos criativos nas salas de ensaio.

Com o engajamento do *podcast*, surgiu a curiosidade em várias pessoas, que ficaram com muita vontade de assistir à performance. Mas como apresentar, se ainda não tínhamos nenhuma previsão? Mesmo sem datas prévias, marcamos reuniões para conversarmos sobre o futuro do grupo e marcar datas provisórias de ensaio. Durante essa pausa, surge mais uma outra oportunidade, o *Projeto Terça em Cena!*

4.2 Neutralidade Expressiva: Experiência no *Projeto Terça em Cena*

O *Projeto Terça em Cena* é um projeto de extensão que surgiu dentro da Licenciatura em Teatro da UFPE, com o intuito dos alunos do curso realizarem apresentações no Teatro Milton Baccarelli, além de oficinas abertas a um público alvo.

O projeto Terça em Cena nasceu de uma iniciativa estudantil, promovida pelo Diretório Acadêmico e apoiada pelo Colegiado do curso de Teatro/Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco. Com o objetivo de incentivar a produção artística dos discentes, bem como promover espetáculos para ocupação de pauta do Teatro Milton Baccarelli[...] (Terça em Cena, 2024)

Além dos alunos da graduação, grupos e artistas independentes do estado de Pernambuco também têm a oportunidade de se inscrever e participar do projeto, mostrando mais uma abertura que o curso realiza para fazer com que mais e mais pessoas se interessem pela Universidade, pelo teatro e pelo ensino da arte. Surgiu em 2019 e, até o momento, está na sexta edição, que vai ocorrer de novembro de 2024 até maio de 2025. Os interessados no edital, para se inscreverem, precisam mandar o projeto cênico, junto com fotos e uma gravação da performance na

íntegra, apresentando, também, uma Proposta Prática Pedagógica. O material é analisado por uma comissão de curadoria formada por alunos do curso. Depois de aprovado, recebe-se um *e-mail* confirmando a participação na edição, marcando a data da montagem junto com a apresentação, e a oficina mais adiante (Terça em Cena, 2024).

A Proposta Prática Pedagógica precisa estar totalmente conectada com a apresentação, realizada na programação do projeto. É necessário realizar uma oficina, aberta ao público, com uma proposta que tenha a ver com a construção da performance em questão, levando a pedagogia e a metodologia estudada, para formatar, e destacar, o processo de criação cênica.

Ter esse projeto de extensão, dentro do nosso curso, potencializa ainda mais o ensino prático sobre o teatro, mostrando as inúmeras possibilidades de se trabalhar com essa forma de arte. Nele há a participação de alunos atuando como produtores, encenadores, iluminadores, sonoplastas, cenógrafos etc. Tudo isso é muito importante para nós, futuros arte-educadores: entender as possibilidades de aprendizado dentro e fora da caixa cênica; exercitar a logística e a organização, com o responsável pelo grupo que irá se apresentar; e formatar todo o projeto de acordo com o edital proposto.

Assim que foi publicada a abertura das inscrições, para a participação na sexta edição do *Projeto Terça em Cena*, rapidamente fui realizar a inscrição para poder colocar *Trois* em atividade. Felizmente, ocorreu da data de apresentação ser logo após todas as divulgações, alcançadas através do *podcast* publicado. Graças à filmagem realizada, da apresentação pela BICC, consegui preencher por completo o formulário de inscrição, acrescentando a Proposta Prática Pedagógica intitulada de: “Neutralidade Expressiva”, uma oficina com foco em exercícios de consciência corporal, foco, ritmo e criação de partituras corporais, a partir das alternâncias entre as técnicas de máscara neutra e máscara expressiva.

Com a aprovação no edital, *Trois* finalmente confirmou seu retorno aos palcos, juntamente com uma oficina. Isso foi um marco extremamente importante para mim, dentro do curso, mostrando a minha insistência em manter um espetáculo, prolongando sua atividade durante um bom tempo, continuando com a pesquisa e com os ensaios, mantendo um vínculo com o elenco e buscando formas de alcançar mais oportunidades para trabalhar com a arte do teatro.

A apresentação aconteceu no dia 19 de novembro de 2024, às 19h00, no Teatro Milton Baccarelli, com debate, ao final do espetáculo. A montagem aconteceu pela parte da manhã, e durante o horário da tarde ficamos realizando exercícios de aquecimento junto com marcações e passagens técnicas. Nessa apresentação contamos com a presença de mais uma colega do curso, Ashley Gouveia de Oliveira Sena como a nova sonoplasta do grupo, ficando responsável pela lista de músicas tocadas no decorrer da performance. Trouxemos também uma nova cena no início, mostrando um jogo com a luz e os atores em cena, com a máscara expressiva. O exercício de aquecimento consistiu em experimentar os estados de neutralidade e de expressividade, em situações não convencionais. Utilizando dos sentimentos e dos elementos da natureza, durante a ação corporal deles, sendo explorados os planos e os níveis, isso tudo junto com a música, para destravar as tensões e elevar a soltura corporal, trazendo esse equilíbrio que a máscara neutra pede aos atuantes.

Figura 20 - Apresentação no *Projeto Terça em Cena*



Fonte: Luiza Costa (2024)

O debate com a plateia aconteceu dez minutos depois da finalização do espetáculo. Muitas das perguntas que aconteceram após a apresentação da BICC foram repetidas neste grande debate. Questionando sobre o trabalho com os atores, a escolha das músicas, o nome do espetáculo, a máscara - que representou muito

bem a figura da paixão que busquei trazer para o personagem de Eva Oliveira, tornando-o menos humano, comparado aos outros dois *performers*.

Perguntaram também sobre a experiência de cada um do elenco e ficaram super curiosos com a oficina, que aconteceu na semana seguinte - no dia 26 de novembro de 2024, das 19h00 às 21h00, também no Teatro Milton Baccarelli.

A *Oficina Neutralidade Expressiva* contou com a presença de pessoas abertas ao jogo teatral, de variadas idades, estruturas corporais, com ou sem deficiência, orientação sexual e identidade de gênero, que desejam conhecer a pedagogia lecoquiana em suas possibilidades de estudo performático, ritmado e respirado. Acesso gratuito, com inscrições abertas, dentro do limite de vinte vagas. A condução foi realizada por mim e por Gui Vicente, ministrantes da oficina. Para que tudo ocorresse como combinado, foi pedido para que os participantes chegassem cedo e com roupas confortáveis, que permitissem o movimento e a experimentação.

Aplicar a oficina, dentro deste espaço, nos permitiu utilizar da iluminação e das músicas como comandos e marcações, com o intuito de mesclar as movimentações entre os espaços demarcados na caixa cênica. A atividade foi dividida entre mim e Gui Vicente, realizando toda a prática dentro de cinco momentos: 1- Alongamento: chegando no estado neutro; 2- Caminhar neutro (com comandos luminosos); 3- Musical neutro e expressivo; 4- Quadrado neutro e expressivo; 5- Máscara dupla.

Figura 21 - Post de divulgação da oficina



Fonte: Terça em Cena (2024)

Aplicar tudo isso em apenas uma hora e cinquenta minutos, deixando dez minutos de sobra para realizar um pequeno debate, foi um grande desafio para nós. Até porque, levar as técnicas e os ensinamentos de Lecoq, sobre as máscaras, não é algo simples de se aplicar em pouco tempo. Adaptamos de uma forma que atendesse o maior objetivo, que seria experimentar as máscaras como técnicas e usá-las fisicamente, buscando esse entendimento do próprio corpo e de suas capacidades. No primeiro momento, no exercício de respiração, foi levado, como base prioritária, para que os participantes não esquecessem da importância de manter uma respiração equilibrada durante toda a oficina. A respiração ajuda na concentração, juntamente com o piscar dos olhos. Gui, em seguida, conduziu o alongamento, que começava da ponta dos pés e subia até o topo da cabeça, buscando esse estado de equilíbrio corporal, entendendo que esse corpo neutro está longe de um alívio ou tensão total. O intuito era fazer com que os participantes ficassem assim durante uns dez minutos.

A troca de comandos acontecia através de um sino. Quando o som era emitido, aosicineiros, suas ações alternavam, por exemplo: do estado neutro para o expressivo ou do expressivo para o neutro; mudança de planos - alto, médio ou baixo; velocidade do caminhar; ir do espaço maior para o espaço menor, demarcado por fitas no tablado ou ir da área menor para fora dele. Eram exercícios de agilidade e criatividade.

O teatro estava com a mesma iluminação, que foi montada para a apresentação da performance, então, contando com essa vantagem, seguimos os comandos da seguinte forma - iluminação geral: os participantes caminham de forma neutra pelo espaço; iluminação no quadrado central: todos os participantes buscam se reunir o mais rápido possível no centro do palco. Sempre mantendo o tônus.

A música entra, em seguida, como mais um novo comando. Buscando esse estado de neutralidade durante o tocar das músicas. Permaneciam parados, espalhados pelo palco, em seus estados neutros, durante a iluminação geral, apenas ouvindo a música. Quando o foco da iluminação era alternado para o quadrado central, a concentração dos participantes era ao centro da demarcação, experimentando a expressividade em uma área reduzida. Foram quatorze músicas, no total. A transição entre as técnicas de máscara neutra e máscara expressiva já

estavam começando a ser compreendidas pelosicineiros, mas essa divergência ainda precisava ser trabalhada. Com o final do comando das músicas, pedimos para que os participantes voltassem a andar pelo espaço, explorando, novamente, os níveis - baixo, médio e alto, dentro da neutralidade. Nesse caminhar, as quatro pessoas que estavam próximas do quadrado, entrariam no espaço reduzido, no momento em que a iluminação surgisse no centro, fazendo uma partitura expressiva, a partir de um tema escolhido por mim ou por Gui. O tema era escolhido durante o caminhar neutro. Alternamos em alguns momentos, ora as cenas eram neutras, ora eram expressivas.

Estávamos buscando trabalhar diversas formas de experimentação, com as técnicas, dentro de um tempo curto, entendendo a importância de respeitar todo esse jogo de forma progressiva, passo a passo. Depois desse jogo, uma pequena pausa para que todos fossem beber água e respirar. Observei nesse momento que eles estavam precisando muito desse curto intervalo, ficaram exaustos com todos os exercícios realizados.

O seguinte jogo, intitulado de “Máscara dupla”, consiste em duas máscaras, uma neutra e a outra expressiva. As duas máscaras, posicionadas ao lado das arestas opostas do quadrado, no centro do palco, onde os participantes, em duplas, realizam uma cena, dentro do quadrado, enquanto que os demais assistem na plateia. Cada um que subia ao palco recebia um comando diferente do outro jogador com quem iria encenar, esses comandos eram ditos à surdina, para que ninguém escutasse, além da pessoa que recebia o tema. O jogo é realizado para trabalhar e observar a respiração e a conexão dos participantes em cena. Que semelhança pode surgir, entre propostas diferentes, e como interpretar com a máscara neutra e com a máscara expressiva?

Ambos encaram suas respectivas máscaras, uma de costas para o outro, ficando frente a frente logo em seguida, realizando uma cena no centro do palco. Ao final da partitura era perguntado, aos outros participantes, quais eram os temas que eles queriam contar com o corpo, quando revelado era feito um pequeno debate sobre o que foi assistido.

Figura 22 - QR Code: *Reels no instagram* sobre a apresentação e a oficina



Fonte: Terça em Cena (2024)

Finalizar esse ciclo, em que tudo era dúvida e depois se tornou um processo muito lindo, foi o que me fez enxergar essa oficina como um belo fechamento das minhas atividades dentro da Universidade, com a performance *Trois*, em específico. Finalizando de forma pedagógica, transmitindo tudo o que aprendi para outras pessoas, entendendo que o espetáculo precisa alcançar outros palcos, outros lugares, dentro e fora da Universidade, sem esquecer, jamais, de onde foi sua origem. As máscaras, para mim, estão migrando das técnicas para seu estado concreto, a sua fisicalidade está começando a aparecer, instigando-me a experimentar novas formas de entender os estudos de Jacques Lecoq, em suas diversas viabilidades.

Figura 23 - Oficina Neutralidade Expressiva



Fonte: Vitória Almeida (2024)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 🐼

Tenho fé que minha escrita conseguiu ser bastante esclarecedora, em relação a tudo que quis comunicar, a respeito do meu processo de criação cênica dentro de uma experiência de interdisciplinaridade, na Licenciatura em Teatro pela UFPE. Por isso, finalizo com esta breve conclusão da minha escrita.

Toda a pesquisa realizada me mostrou o quanto fui feliz dentro da Universidade. Finalmente, tive a certeza dos feitos que realizei. Olhando para trás, consigo perceber a forma como mudei no caminhar do curso, principalmente a partir da disciplina de *Tópicos de práticas teatrais para performance*, que foi um divisor de águas para mim. Tenho a certeza de que aprendi muitas coisas importantes. A forma como novamente me encantei com o teatro, sendo salvo pela arte, continuando a fazer o que realmente gosto, foi o que me moldou nesses últimos anos. Aprender sobre teatro se tornou, para mim, um prazer diário e constante. Foi aprendendo que consegui enxergar toda a estrutura curricular do curso com outros olhos. Percebi, ainda mais, que tudo que a gente aprende não é em vão, tudo tem seu propósito. Seja dentro ou fora da UFPE, absolutamente tudo pode se conectar. Foram essas possibilidades de conexões que me fizeram abraçar diversas oportunidades. Ficou claro aqui que a integração disciplinar não só conseguiu me ajudar, pedagogicamente falando, em um processo de encenação, como também conseguiu ir além, fazendo com que realizasse uma oficina aberta ao público.

Compreender as técnicas de Jacques Lecoq, como uma base para se seguir, trabalhando como encenador, é algo que só conseguiria fazer através das disciplinas estudadas no curso. Tracei um caminho gerado por um encantamento acadêmico. Gosto de dizer que fui resgatado de volta à Academia. Concluo o curso com uma formação teórica muito bem afinada, conseguindo explicar e aplicar exercícios voltados para consciência corporal, com máscaras, com fisicalidades, musicalidades, iluminação etc. Neste trabalho fica claro que tudo que estudei levei para a prática, tendo um aprendizado por completo. Em tudo que pratiquei, busquei treinar mais.

Como um quase arte-educador formado, consegui enxergar a beleza e os obstáculos que fazem parte do que é ser professor. Antes de finalizar, preciso ser sincero: entrei no curso querendo fugir dessa ideia de ser professor. Mas não consegui escapar. A docência foi algo que abracei inconscientemente. Mesmo ao

caminhar como aluno-encenador, já estava ensinando, lecionando, entregando-me ao ofício da educação. Compreendi isso quando apliquei a oficina e percebi que estava me sentindo pertencente, realizado. Sei das dificuldades que irei enfrentar, mas mesmo assim sigo de cabeça erguida, com vontade de aprender a ser um profissional ainda melhor. Quero mostrar aos meus futuros alunos a quantidade de coisas incríveis que eles podem fazer com tanto conhecimento adquirido e compartilhado.

Espero que essa escrita ajude outros alunos da Licenciatura em Teatro da UFPE a não se sentirem totalmente perdidos em suas trajetórias, que há tempo suficiente para se reencontrar. Que essa minha pesquisa desperte novas possibilidades de interdisciplinaridade, e que os alunos do curso façam mais e mais realizações e investigações com essas integrações. Que entendam a importância do curso como um todo, e as oportunidades de trilhar caminhos fora da Universidade.

Realizando a redação, lembrei de minha mãe com medo da minha escolha de curso, mas sempre me encorajando, e de meu pai falando que eu tinha jeito para ser professor, quando eu era mais novo. Não acreditava nessa conversa. Mas enfim aqui estou.

Finalizar o curso, passando pela experiência como ator, palhaço, encenador, pesquisador, estagiário, professor, iluminador, monitor... A junção de tudo isso é o que me faz buscar ser um profissional cada vez mais competente. Participei de congressos, trabalhei como encenador, ministrei oficinas e dei aulas. Tudo isso graças à integração que fiz em minha vida, com os amigos que fiz, os alunos que conheci, os atores com os quais trabalhei e os professores que me ensinaram. Obrigado Vika! Obrigado Eva Oliveira, Gui Vicente e Malu Bergoc! Obrigado Roberto Lúcio! Obrigado a todos que estão comigo. Estamos todos conectados!

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gina. **Criação como pedagogia**: o caso dos Projetos Integrados de Criação Cênica na Unicamp. OuvirOUver, Universidade Federal de Uberlândia, 2023. Disponível em:
<<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/download/71328/37160/324338#page=41>> Acesso em 13 de junho de 2024.

DUARTE, Priscilla. **O treinamento do ator**: do corpo como instrumento ao corpo como experiência. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014. P. 16. Disponível em:
<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-9TDMC5>> Acesso em 12 de junho de 2024.

FREIXE, Guy. **O clown no ensino de Jacques Lecoq**. Tradução de Clóvis D. Massa. *Cena* 2018, p. 37-45. Disponível em:
<<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/77554>> Acesso em 09 de dezembro de 2024.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SESC/SENAC, 2010.

LINARES, Fernando. **A máscara como segunda natureza do ator**: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2011. Disponível em:
<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8FHP2A>> Acesso em 26 de junho de 2024.

MIRANDA, Antonio. **A Educação Física na constituição do corpo poético em Jacques Lecoq**. UEM - Universidade Estadual de Maringá, 2016. Disponível em:
<<https://cev.org.br/media/biblioteca/4064397.pdf>> Acesso em 09 de Dezembro de 2024.

MOREIRA, Marco A., MASINI, Elcie F. S. **Aprendizagem significativa**: a teoria de David Ausubel. São Paulo, Centauro, 2001.

NASCIMENTO, Pedro. **Aprendendo a outrar-se**: o processo de inserção dos brincantes na cultura dos Papangus em Uruaú. Ceará, Revista de Educação Popular 20.1, 2021. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/download/54009/31721>> Acesso em 27 de Dezembro de 2024.

OLIVEIRA, Christian Mota de, MARQUES, Valquíria Fernandes & SCHRECK, Rafaela Siqueira Costa. **Aplicação de metodologia ativa no processo de ensino-aprendizagem**: relato de experiência. *REVISTA ELETRÔNICA PESQUISUEDUCA*, 2018, P. 2. Disponível em:
<<https://periodicos.unisantos.br/pesquisueduca/article/view/633>> Acesso em 13 de junho de 2024.

PEZZA, André Bernardes; OMAR, Nizam; VOTRE, Vilmar Pedro. **Um sistema para integração disciplinar e gestão continuada da aprendizagem**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004. p. 2. Disponível em: <<http://milanesa.ime.usp.br/rbie/index.php/sbie/article/view/337>> Acesso em 15 de junho de 2024.

ROCHA, Nívea; LEAL, Raimundo; BOAVENTURA, Edivaldo. **Metodologias qualitativas de pesquisa**. Salvador: Fast Design, 2008.

SACHS, Cláudia M. **Aspectos da preparação do artista de teatro na metodologia de Jacques Lecoq**. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC, Portal ABRACE, 2010. Disponível em: <<https://portalabrace.org/vicongresso/processos/CI%E1udia%20Muller%20Sachs.pdf>> Acesso em 01 de dezembro de 2024.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Formação docente em teatro: pesquisa aliada à ação pedagógica**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008061>> Acesso em: 12 de junho de 2024.

SCHEFFLER, Ismael. **A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279/10005>> Acesso em: 15 de dezembro de 2024.

SIGAA, **Superintendência de Tecnologia da Informação**. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2025. Componente Curricular. Disponível em: <<https://sigaa.ufpe.br/sigaa/graduacao/componente/lista.jsf>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2025.

SILVA, Pedro; MATOS, Ivan. **Teatro virtual em tempos pandêmicos: um olhar sobre o futuro do espectador**. *Travessias* 16.3. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2022. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8741481.pdf>> Acesso em: 05 de Janeiro de 2025.

TERÇA EM CENA - 6ª EDIÇÃO. Edital para participação de artistas independentes, grupos, coletivos e companhias do estado de Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco, 2024. Disponível em: <https://ugc.production.linktr.ee/b09eb558-b1b2-435a-bdb2-4b5c131fee01_EDITAL--TERC-A-EM-CENA-2024-.pdf> Acesso em: 10 de Outubro de 2024.

THOMAZ, Juliano Farias; FALEIRO, José Ronaldo. **Jacques Copeau e o espaço teatral**. DAPesquisa, v. 2, n. 4, 2007, p. 069-076. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15972>> Acesso em: 16 de Dezembro de 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Projeto Pedagógico do Curso de Teatro. Recife, 2019. Disponível em:

<<https://www.ufpe.br/documents/39154/441623/PPC+Teatro/8040e087-6316-4fd1-a1fb-34f77e01cac7>> Acesso em: 20/07/2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Relatório Perfil Curricular do Curso de Teatro. Recife, 2013. Disponível em:

<https://www.ufpe.br/documents/39231/0/teatro_perfil_1111.pdf/5bbab7dd-6bc1-4efd-9139-f65b6c9de4bd> Acesso em: 20/07/2024.

VACCARI, Eduardo. **Encenar ensinando-ensinar encenando:** a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil. 2014. Rio de Janeiro - UniRio. Disponível em:

<<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11233/Tese%20-%20Eduardo%20Vaccari.pdf?sequence=1>> Acesso em: 30 de junho de 2024.

ANEXOS **ANEXO A - Montagem de luz**

Fonte: Ariane Clara Fernandes (2023)

ANEXO B - Ensaio 1

Fonte: Lucas Carvalho (2023)

ANEXO C - Ensaio 2



Fonte: Luiza Costa (2023)

ANEXO D - Oficina 1



Fonte: Mariana Castelo (2024)